

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras

Fabíola Carla Vieira

**Ficções em análise: um estudo sobre o conto “O Sul”, de
Jorge Luis Borges**

Belo Horizonte
2014

Fabíola Carla Vieira

**Ficções em análise: um estudo sobre o conto “O Sul”, de
Jorge Luis Borges**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Orientador: Prof. Dr. Ram Avraham Mandil.

Belo Horizonte
2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B732s.Yv-f Vieira, Fabíola Carla.
Ficções em análise [manuscrito] : um estudo sobre o conto "O Sul", de Jorge Luis Borges / Fabíola Carla Vieira. – 2014.
110 f., enc.
Orientador: Ram Avraham Mandil.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 98-104.
Anexo: f. 105-110.

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986. – Sul – Crítica e interpretação – Teses. 2. Psicanálise e literatura – Teses. 3. Fantasia na literatura – Teses. 4. Ficção Argentina – História e crítica. I. Mandil, Ram Avraham. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Ar863.3

Dissertação intitulada *Ficções em análise: um estudo sobre o conto "O sul", de Jorge Luis Borges*, de autoria da Mestranda **FABÍOLA CARLA VIEIRA**, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

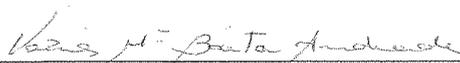
Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

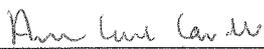
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



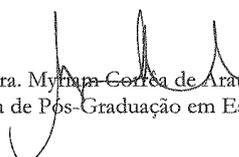
Prof. Dr. Ram Avraham Mandil - FALE/UFMG - Orientador



Profa. Dra. Vânia Maria Baeta Andrade - UFMG



Profa. Dra. Ana Cecília Carvalho - FAFICH/UFMG


Profa. Dra. Myllena Cordeiro de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 28 de outubro de 2014.

Para Gabriel, com todo o meu amor.

Agradecimentos

Ao Ram Avraham Mandil, pela orientação paciente e por proporcionar meu encontro amoroso com Borges.

À Ana Cecília Carvalho, pela leitura atenta e por me mostrar, ainda na graduação, que literatura e psicanálise se fazem com palavras e afetos.

Aos meus amigos que leram, discutiram ou simplesmente me ouviram falar sobre esse trabalho. Especialmente à Ana Paula Santos, Bárbara Busch Tavares e Dulcirley de Jesus, pela leitura cuidadosa e pelo amparo.

Às amigas do Hospital Risoleta Tolentino Neves e do CREAS Sarzedo que participaram ativamente dessa conquista, do começo ao fim.

À Liliane Camargos pela leitura e pelo olhar.

Aos meus pacientes, que me contaram seus romances.

A minha família, por me fazer acreditar que tudo isso seria possível.

Ao Gabriel, pelas surpresas, sorrisos e amor.

E finalmente a Deus, pelo cuidado cotidiano e pela delicadeza de seu amor sem fim.

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.

BORGES

Resumo

Este trabalho, inscrito na linha de pesquisa Literatura e Psicanálise, propõe a leitura do conto “O Sul” (BORGES, 1944) de Jorge Luis Borges de duas diferentes formas, ambas marcadas pelo reconhecimento da incidência da fantasia. A primeira, indicada pelo próprio autor, refere-se à suposição de que durante a internação hospitalar, o personagem Juan Dahlmann delira e em seu delírio deixa transparecer a fantasia do fim que gostaria de ter. A segunda consiste em uma leitura freudiana de Borges a partir da teoria expressa em “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908[1907]), em que o psicanalista lança a hipótese de que a obra literária é, via de regra, construída a partir da fantasia de seu autor. Para empreender essas leituras de Borges, percorreremos os conceitos de ficção, fantasia, bem como os de realidade psíquica, lembrança encobridora e romance familiar – os quais sofrem influência direta dos dois primeiros – com vistas a se pensar no alcance da atividade imaginativa, em sua potência criadora e finalmente, em sua relação com a realidade.

Palavras chave: ficção, fantasia, psicanálise, O Sul, Jorge Luis Borges.

Abstract

This work entered in the search line Literature and Psychoanalysis, proposes reading the short story "The South" (Borges, 1944) by Jorge Luis Borges in two different ways, both marked by the recognition of the incidence of fantasy. The first, appointed by the author himself, refers to the assumption that during hospitalization, the character Juan Dahlmann raves and in his delirious reveals the fantasy of ending that he would like to have. The second consists of a Freudian reading of Borges from the theory expressed in "Creative Writers and daydreaming" (Freud, 1908 [1907]), in which the psychoanalyst hypothesizes that the literary work is, as a rule, built from the fantasy of the author. To explore these readings of Borges, we will pass through the concepts of fiction, fantasy, as well as psychic reality, screen memories and family romance - which undergo direct influence of the first two - aiming to think the range of imaginative activity in their creative power and finally, in its relation to reality.

Key words: fiction, fantasy, psychoanalysis, The South, Jorge Luis Borges

Sumário

Introdução.....	10
1. Sobre Freud e Borges.....	10
2. Da Literatura à Psicanálise e o contrário.....	10
3. Freud e a Literatura.....	13
4. Borges com Freud.....	16
5. Sobre o que se segue.....	17
Capítulo I: Considerações sobre ficção e fantasia.....	20
1. Literatura e Psicanálise.....	20
2. Entre a fantasia e a ficção.....	23
3. Discurso ficcional em análise.....	28
4. Interpretação e fantasia.....	29
5. Considerações sobre ficção e fantasia na Literatura.....	33
5.1. Verdade e ficção.....	34
5.2. A ficção da linguagem.....	36
6. Ficção, realidade psíquica, fantasia.....	41
Capítulo II: ficção e fantasia em “O Sul” de Jorge Luis Borges.....	47
1. A fantasia de Borges.....	47
2. O Sul de Borges.....	49
2.1. O Enredo.....	50
2.2. O que diz “O Sul” de Borges.....	51
2.3. O Sul e a Argentina.....	57
2.4. A biblioteca de Borges.....	61
2.5. Sobre autor e leitor.....	64
3. Borges e eu.....	68
Capítulo III: Fantasia, ficção e realidade.....	71
1. Os alcances da fantasia.....	71

2. A casa e seus senhores.....	71
2.1. Inconsciente e fantasia.....	75
3. De outro modo.	77
4. Elementos autobiográficos ficcionalizados.....	80
4.1. Entre a pena e a espada.....	85
5. A fantasia na ficção.....	90
Conclusão.....	94
1. Fim da história.....	94
2. Últimas palavras.....	97
Referências bibliográficas.....	98
Anexo: O Sul.....	105

Introdução

1. Sobre Freud e Borges.

“A psicanálise sente-se à vontade no terreno das narrativas, afinal, trocando em miúdos, uma vida é uma história”. (CORSO & CORSO, 2006: 21).

Ainda pequena fui enredada pelo poder de realidade que as histórias bem contadas ofereciam ao seu atento leitor. É curioso que enigmas e situações fantásticas possam soar como possibilidades factíveis quando contextualizadas no universo particular da literatura. Ainda tenho comigo o som das cantigas entoadas por minha mãe.

Quando escolhi a profissão de psicóloga – isto é o que penso hoje – o fiz pelo fascínio em relação à história e, quando escolhi a psicanálise, foi por compreender que a forma da realidade era produto da fantasia.

Mais tarde, quando encontrei Borges foi, desde o início, um encontro amoroso. Logo me perdi em seus labirintos e não sabia mais diferenciar realidade e ficção. Foi quando percebi que Freud e Borges, de maneiras variadas, se aproximavam, especialmente pela fantasia que engendra realidade – e também o inverso.

Esta dissertação é tributária desse trajeto de desejo, que começa e se encerra pelo poder criador da palavra.

2. Da Literatura à Psicanálise e o contrário.

“Desde a infância o meu herói secreto é Goethe. [...] Fui capaz de vencer o meu destino de um modo indireto e realizei o meu sonho: ser um homem de letras disfarçado de médico”. (FREUD *apud* KON, 2003: 314).

Desde seus primórdios, a psicanálise liga-se à literatura pelo interesse compartilhado pela palavra. Carregada de sentidos diversos e detentora de evidências e enigmas, a palavra contorna afetos e coisas, nomeando-as. Ela dá novo sentido à experiência, retirando dela sua pura materialidade e elevando-a a uma dimensão que é também subjetiva. Impressa na página amarelada que denuncia o tempo ou no balbucio do bebê que chama pela mãe pela primeira vez, a palavra, desde o princípio, é o meio pelo qual tudo se faz.

Sem qualquer embaraço, Freud aproximou-se da literatura para compreender com ela um pouco mais sobre os enigmas do sujeito. Longe de se restringir ao *setting* analítico em que se relacionam paciente e terapeuta, Freud buscou nos poetas aquilo que para a ciência não configurava questão.

Com o tempo, as descobertas da psicanálise tornaram-se fonte de interesse também para a literatura, e assim, estabeleceu-se uma relação de reciprocidade entre elas. O inconsciente, representação do enigma humano, atravessava literatura e psicanálise como tema e também “de outro modo” (BORGES, 1944:98). É claro que esses dois movimentos existiam na literatura muito antes do advento da psicanálise (Édipo Rei e Hamlet são alguns exemplos), entretanto, com a borda oferecida pelos conceitos psicanalíticos, o Inconsciente passa a ocupar um lugar de fato e influência, agora com estatuto de ciência, os escritos dos autores que vieram depois de Freud.

Ao tratar da influência da psicanálise sobre a literatura e das mudanças que dela originaram, Tzvetan Todorov no livro *Introdução à literatura fantástica* (1975) retoma trechos que abordam o tema da necrofilia em Bataille e Gautier e marca as diferenças na escrita desses autores. Segundo Todorov:

Por que Bataille pode se permitir descrever diretamente um desejo que Gautier só ousa evocar indiretamente? Pode-se propor a seguinte resposta: no intervalo que separa a publicação dos dois livros produziu-se um acontecimento cuja consequência mais conhecida é o aparecimento da Psicanálise [...]. Produziu-se na psique humana uma mudança, a qual a Psicanálise é um sinal; esta mesma mudança provocou o levantamento daquela censura social que proibia abordar certos temas e que não teria certamente autorizado a publicação de “Bleu Du ciel” no século XIX. (TODOROV, 1975: 168-169).

Todorov vai mais longe e defende que a ênfase da psicanálise no conteúdo demoníaco do inconsciente tornou inútil a literatura fantástica, substituindo-a.

Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados. Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos. (TODOROV, 1975: 169).

Quanto a essa proposição, Noemi Moritz Kon em *A viagem: da literatura à psicanálise* (2003) acrescenta:

Pensar a psicanálise como substituta da literatura fantástica – ou melhor, como aquela que a supera, afirmando pela negação o seu lugar, numa *aufhebung* hegeliana – ao desiludir os que ainda se agarravam a uma possível saída mágico-religiosa para a vida e assumindo, portanto, a mesma função da literatura do gênero estranho, talvez se revelasse uma hipótese capaz de gerar bons frutos. Pois a psicanálise, com o conceito de realidade psíquica, parecia introduzir um novo mecanismo, um novo elo entre os pólos do dualismo fantasia – realidade, reafirmados paradoxalmente no curto circuito proporcionado pelo fantástico. A perplexidade e a oscilação pela presença do fantástico pareciam assemelhar-se à perplexidade e à oscilação geradas no confronto com a histeria e com seu mistério. Fantástico e histeria criam um curto-circuito entre imaginário e real, entre imaginário e farsa insidiosa. (KON, 2003: 207).

As investigações sobre histeria conduziram, ao longo do tempo, à descoberta da realidade psíquica, a forma peculiar com que cada um compreende o mundo à sua volta. Em última instância, a realidade psíquica se refere à fantasia e aos desejos inconscientes a ela ligados. Ela cria, portanto, um elo entre a realidade e a fantasia e traz o “monstro” para dentro do homem. Segundo Kon: “O maravilhoso parece ter migrado do exterior e adquirido uma nova pátria, a realidade psíquica, constituída como exterioridade interna” (KON, 2003: 231):

Esse maravilhoso humanizado, transformado em fantasia e em conflito, abrigado no novo domínio da realidade psíquica, poderia ser entendido, a partir de então, através da causalidade racional concebida pela teoria freudiana, o que permitiria ao homem algum poder sobre o que ainda antes o subjugava de fora, de fora de sua humanidade; dito de outro modo, garantiria algum entendimento, algum alcance, sobre uma força em relação à qual ele não exercia até então influência alguma. (KON, 2003:208).

Nota-se, portanto, que a aproximação entre literatura e psicanálise se dá por múltiplas vias, todas de mão dupla. Seja pela substituição de um gênero literário, pelo empréstimo de metáforas e analogias ou ainda pelo reconhecimento de algo que transcende a racionalidade humana, literatura e psicanálise influenciam-se mutuamente. E, a despeito da palavra enunciada ou escrita, carregam algo que é apenas parcialmente contornável pela linguagem.

3. Freud e a Literatura.

Amante da literatura e exímio escritor, Freud exibiu as marcas das manifestações artísticas em seus textos. A constante menção à literatura e o valor estético de seus escritos são apenas algumas das evidências da influência das letras sobre o homem que deu a luz à psicanálise.

Muitos foram os trabalhos em que Freud associou o conhecimento psicanalítico às variadas formas de arte. Leonardo da Vinci, Dostoiévski e Michelangelo, foram alguns dos artistas fizeram brilhar os olhos de Freud, aguçando sua curiosidade quanto às possibilidades de intercâmbio entre a psicanálise e a arte.

A carta 71, Sobre Édipo Rei e Hamlet, escrita por Freud a Fliess em 15 de outubro de 1897, foi a primeira menção de Freud à literatura. Depois dela, muitos outros textos deram destaque ao objeto literário, seja colocando-o no centro das elaborações – como em “Delírios e sonhos na *Grädiva* de Jensen” (FREUD, 1907[1906]) – ou, não falando diretamente da literatura, mencionam-na ou mesmo partem dela para elaborar teorias e conclusões sobre o funcionamento psíquico.

A grande admiração de Freud pela literatura se evidencia na incorporação de alguns autores e de suas ideias em seus escritos. Citações, analogias e homenagens são algumas das manifestações da impregnação de Freud pela Musa.

Pontalis e Mango, no livro *Freud com os escritores* (2012) abordam a dinâmica estabelecida entre Freud e alguns dos escritores que marcaram sua obra (e também o contrário) e, ao tratar do artigo “Sobre a transitoriedade” (FREUD, 1916[1915]), no qual Freud faz uma homenagem a Goethe e discorre sobre o processo de luto, Mango afirma:

Se o pensamento freudiano subsiste como obra, é pela força de suas descobertas intelectuais e por habitar poeticamente a língua. Habitar poeticamente uma língua significa que o pensamento encontra a *poiesis* das palavras, num abandono mútuo, numa fecundidade amorosa, de que um dos exemplos, trêmulo e belo e perene, são essas páginas sobre “A transitoriedade”. (MANGO, In: PONTALIS; MANGO, 2012: 23).

Em Freud, não raro um pensamento metapsicológico liga-se a um trecho literário e promove a potência da linguagem. O verso de Goethe “No princípio era o ato”, por exemplo, encerra o mito freudiano do parricídio em “Totem e tabu” (FREUD, 1913[1912-13]).

A voz de Goethe-Fausto, ouvida no fim de *Totem e tabu*, parece assim confundir-se com a de Freud, ressoando como aquela que doma uma verdade humana das origens. O pensamento racional de Freud, palavra em busca de sentido, junta-se no “ato” à palavra do poeta de maneira vertiginosa, justamente no fim de seu percurso, como um relâmpago, com se em núpcias sempre renovadas. (MANGO, In: PONTALIS; MANGO, 2012: 57).

A obra freudiana resulta do convívio nem sempre harmônico entre a literatura e ciência. A psicanálise situa-se nessa faixa inclassificável entre o método científico e a sensibilidade para a subjetividade humana que possuem os escritores criativos. Por isso, Freud é, ao mesmo tempo, cientista e poeta.

No preâmbulo de “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (FREUD, 1907[1906]), a respeito do lugar ocupado pelos poetas, Freud diz:

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1907 [1906]: 20).

Um pouco adiante, ainda sobre o escritor criativo:

[...] desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica [...] conseqüentemente, o escritor criativo não pode esquivar-se do psiquiatra, nem o psiquiatra esquivar-se do escritor criativo, e o tratamento poético de um tema psiquiátrico pode revelar-se correto, sem qualquer sacrifício de sua beleza. (FREUD, 1907 [1906]: 47).

Desta maneira, Freud anuncia o lugar conferido à literatura: precursora da ciência. A relação entre a psicanálise e a literatura e a reciprocidade das influências entre esses campos pode também ser conferida em outros textos do autor, que por muitas vezes valeu-se da contribuição dos poetas para dar contorno a sua teoria sobre a *psiquê*. *Gradiva* estampa aquilo que Freud já havia observado em Hamlet e Édipo Rei: enigmas fundamentais relativos a conteúdos arcaicos. A descoberta desse texto ajudou Freud a vislumbrar o caráter visionário da literatura, sem, contudo, retirar do texto literário a liberdade no que se refere à realidade material.

Freud introduz o escritor e a obra literária no âmbito do saber científico e elege-os como fonte de conhecimento e inspiração para a pesquisa científica. No entanto, há momentos em que o homem da ciência recua de seu lugar de *Dichter* (poeta). Como no artigo “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I” (FREUD, 1910), em que o autor limita a criação literária ao âmbito do princípio do prazer e às “mãos toscas da ciência” reserva aquilo que está além dessa dimensão.

Até aqui deixamos ao escritor de ficção descrever-nos as condições necessárias ao amor que determinam a escolha de um objeto feita pelas pessoas e a maneira pela qual elas conduzem as exigências de sua imaginação em harmonia com a realidade. O escritor pode, realmente, valer-se de certas qualidades que o habilitam a realizar essa tarefa: sobretudo, de sensibilidade que lhe permite perceber os impulsos ocultos nas mentes de outras pessoas e de coragem para deixar que a sua própria, inconsciente, se manifeste. Há, entretanto, uma circunstância que diminui o valor probatório do que ele tem a dizer. Os escritos são submetidos à necessidade de criar prazer intelectual e estético, bem como certos efeitos emocionais. Por essa razão, eles não podem reproduzir a essência da realidade tal como é, se não que devem isolar partes da mesma, suprimir associações perturbadoras, reduzir o todo e completar o que falta. Esses são os privilégios do que se convencionou chamar de ‘licença poética’. Além disso, eles podem demonstrar apenas ligeiro interesse pela origem e pelo desenvolvimento dos estados psíquicos que descrevem em sua forma completa. Torna-se, pois, inevitável que a ciência deva, também, se preocupar com as mesmas matérias, cujo tratamento, pelos artistas, há milhares de anos, vem deleitando tanto a

humanidade, muito embora seu trato seja mais tosco e proporcione menos prazer. Essas observações, esperamos, servirão para nos justificar, de modo amplo, o tratamento estritamente científico que damos ao campo do amor humano. A ciência, é, afinal, a renúncia mais completa ao princípio de prazer de que é capaz a nossa atividade mental. (FREUD, 1910:171).

Desta forma, como poeta ou cientista, Freud transitava pelo espaço criado pela linguagem. E, se por vezes o pai da Psicanálise recusou o ofício das letras, foi para evidenciar o caráter de ciência de sua filha ainda em formação. O que sabemos é que as mãos toscas da ciência tornaram-se delicadas em Freud e, ao valorizar a fantasia, aproximou poeta e psicanalista, ambos intimamente ligados às histórias.

4. Borges com Freud.

A obra de Jorge Luis Borges é inesgotável e por isso mesmo infinita. Personagens que habitam a estreiteza do limite entre realidade e ficção, autores reais inventados, metáforas do infinito e a presença de múltiplos Borges são alguns exemplos do que se repete em seus escritos.

Outro tema que se destaca pela ausência na obra do autor argentino é a referência à psicanálise. Forjado e forjador de um século que foi também freudiano, Borges não esconde a pouca simpatia pela ciência que é, antes de tudo, ciência da fantasia. Conforme Ana Cecília Carvalho, no artigo “Borges freudiano, Freud borgeano: o pai, a cegueira e o recalque” (1995), alguns otimistas poderiam afirmar que essa ausência deve-se a forma como Borges apropriava-se do conhecimento, misturando realidade e ficção, e que por isso não haveria necessidade de uma menção direta à psicanálise. No entanto, ainda segundo a autora, é mais provável que essa ausência apenas estampe o nunca eclipsado antipsicologismo de Borges. Além disso, o posicionamento de Borges quanto à paternidade da obra poderia levá-lo a omitir a menção à psicanálise, tão ligada ao seu criador.

A indiferença ou mesmo a recusa de Borges em relação à psicanálise não espanta os psicanalistas, ao contrário, parece estimulá-los. Por isso, a vastidão dos textos que, sob orientação psicanalítica, falam de Borges. Como resultado desse diálogo entre a

literatura borgiana e a psicanálise, algumas semelhanças despontam. Eneida Maria de Souza, no livro *O século de Borges* (1999), quanto a esse ponto, comenta:

O desprezo do autor de *O Aleph* por Freud e sua preferência por Jung, os pré-socráticos, os budistas e Schopenhauer, não eliminam as inúmeras coincidências da poética borgiana com o pensamento freudiano: ambos se pautam pela desconfiança em relação ao controle do sujeito ante o discurso e se valem do estatuto da ficção como poder criador. (SOUZA, 1999:20).

Borges é, portanto, essencialmente freudiano. Seja por valorizar aquilo que está para além do que a razão conhece ou ainda, mais ainda, por perceber quão frágil é a separação entre realidade e ficção. Não à toa – como veremos no capítulo III “Fantasia, ficção e realidade” – seu *Ensaio autobiográfico* (BORGES, 1970) se confunde com *Ficções* (BORGES, 1944).

A poética borgiana é marcada pela con(fusão) entre realidade e ficção. “O Sul” (BORGES, 1944), eleito pelo próprio Borges como seu melhor conto e escolhido para ser o tema central desse trabalho, inclui nessa confusão a fantasia. Desta forma, entre realidade, ficção e fantasia, surge um pouco de Borges, de todos eles.

Neste trabalho propomos a leitura de “O Sul” com “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908[1907]), Borges com Freud. Uma análise que se encarrega de destacar a fantasia no texto do autor argentino, fantasia que se confunde e que por vezes se iguala à ficção.

Em “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908[1907]), Freud defende que a obra é, via de regra, construída a partir da fantasia de seu autor, quanto mais, é o que pensamos, quando essa obra não se define enquanto pura ficção e exhibe traços autobiográficos. É o que acontece no conto “O Sul”, de Jorge Luis Borges.

5. Sobre o que se segue.

Esse trabalho propõe a leitura do conto “O Sul” de duas diferentes formas, ambas marcadas pela fantasia. A primeira, indicada pelo próprio Borges, refere-se à suposição de que a partir da internação hospitalar, Juan Dahlmann delira e em seu delírio deixa aparecer a fantasia do fim que gostaria de ter. A segunda resulta de um movimento irresistível: ler Borges com Freud. Para dar curso a esta tarefa, partimos dos conceitos de fantasia e ficção – bem como daqueles que desses se aproximam: realidade psíquica, lembrança encobridora e romance familiar – para propor uma leitura baseada na tese apresentada em “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908[1907]), em que Freud defende que a obra é, via de regra, atravessada pela fantasia de seu autor. Adiante, uma síntese.

O capítulo que inaugura esse trabalho, “Considerações sobre ficção e fantasia”, traz teorizações sobre os conceitos de ficção e fantasia, aproximando-os. A fantasia é abordada sob a ótica da psicanálise em um recorte que privilegia a teoria freudiana. A ficção, por sua vez, apresenta-se à luz da teoria da literatura, especialmente na obra de Luiz Costa Lima. No percurso traçado pela aproximação de ficção e fantasia entre a teoria da literatura e a psicanálise, outros conceitos aparecem como derivados desses primeiros; é o caso da realidade psíquica, a lembrança encobridora e o romance familiar.

No capítulo II “Ficção e fantasia em ‘O Sul’ de Jorge Luis Borges”, o conto “O Sul” é analisado segundo a indicação do autor de que a história poderia se tratar de um devaneio do herói moribundo. Durante esta empreitada, destacamos alguns temas que estão presentes em “O Sul” e que se repetem na obra de Borges, como é o caso do Sul, da biblioteca e da autoria. Ainda neste capítulo, sob a influência do texto “Borges e eu” (BORGES, 1960), discutimos a pluralidade de Borges – eu (o particular), Borges (que representa a publicidade) e o Borges ficcional (BARTUCCI, 1996) – com vistas a evidenciar a tênue separação entre realidade e ficção na obra do autor.

No capítulo III “Fantasia, ficção e realidade”, propomos outro modo de ler o conto “O Sul”. Tal leitura tem suas raízes na tese apresentada em “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908[1907]), em que Freud afirma que a fantasia do autor se

revela em sua obra, ainda que à sua revelia. Com base nisso, discutimos o atravessamento da obra pelo inconsciente do autor com o objetivo de desnudar a influência da fantasia daquele que escreve na construção de seu texto, principalmente quando se trata de um relato que envolve a ficcionalização de fragmentos autobiográficos.

Em resumo, propomos uma leitura freudiana de Borges, na qual fantasia, ficção e realidade se confundem e tramam esse enigmático mundo a que pertencem, ainda que de modo particular, literatura e psicanálise. E, como consequência dessa leitura, vemos surgir o Freud borgeano¹, que nos põe a pensar um pouco mais sobre o paradoxo que propõe Borges:

O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens. (BORGES, 1952:130, grifo do autor).

¹ Tomamos de empréstimo a expressão usada por Ana Cecília Carvalho no artigo “Borges freudiano, Freud borgeano: o pai, a cegueira e o recalque” (1995).

Capítulo I: Considerações sobre ficção e fantasia

1. Literatura e Psicanálise.

“É bem possível que, desde Freud, a aproximação entre Literatura e Psicanálise continue a nos seduzir justamente pelo parentesco existente entre a criação do texto literário e o discurso produzido na situação analítica” (CARVALHO, 2001:13). É assim que Ana Cecília Carvalho, no prefácio do livro *Psicanálise e literatura: seis contos na era de Freud* (2012), esboça o canto da sereia entoadado pela literatura para os psicanalistas. Nesse texto, a autora destaca, de acordo com Shoshana Felman, que a teoria psicanalítica e o texto literário estão em comunicação e constante transformação:

[...] sendo que a própria condição do interpretador e do analista está não fora, mas dentro do texto. Em sua opinião [de Shoshana Felman], não existiria uma oposição radical ou um limite bem definido entre Literatura e Psicanálise, podendo esta última ser intraliterária assim com a primeira é intrapsicanalítica. (CARVALHO, 2001:13).

É claro que essa influência não torna coincidentes os dois campos de saber. Antes, essa leitura nos convida a pensar na influência de um campo sobre o outro sem deixar de reconhecer as especificidades de ambos. Estabelecida essa condição de proximidade, mas não de equivalência, a abordagem do texto literário deve nortear-se de modo a compreender a maneira singular “[...] com que o escritor remaneja os processos psíquicos para lidar com suas experiências, como também, deve impedir que o pesquisador psicanalista invada o espaço da criação literária, devastando-a com uma visão patologizante” (CARVALHO, 2007: 452).

A semente para tal elaboração foi lançada por Freud no pós-escrito de seu estudo sobre *Gradiva*. Cinco anos após a publicação de “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (FREUD, 1907[1906]), Freud acrescenta uma importante mudança em seu posicionamento ante a criação literária. “Não mais procura nelas uma confirmação das descobertas feitas em seres humanos neuróticos e banais; também quer conhecer o material de lembranças e impressões no qual o autor baseou a sua obra, e os métodos e

processos pelos quais converteu esse material em obra de arte” (FREUD, 1907[1906], 87).

Dessa forma, a criação artística passa a ocupar outro lugar sob o olhar psicanalítico. Não se trata de uma alegoria para as estruturas, antes, fornece à teoria psicanalítica elementos para a melhor compreensão do homem, em sua dimensão consciente e inconsciente. Além disso, nessa formulação Freud traz à superfície questões acerca da aplicação da psicanálise em outro contexto que ultrapassa, e muito, as barreiras impostas pelo ambiente físico em que se dispõe o divã. Segundo Ana Cecília Carvalho:

Pois, se a ênfase colocada por Freud no método, enfatiza que a efetividade da interpretação analítica se baseia na maneira como revela as operações que transformaram, ao longo de vários níveis, o material de que é feita a obra, nas entrelinhas ela adverte quanto ao fato de que a transposição dos operadores que funcionam na situação clínica, para o campo da pesquisa sobre literatura, não se faz sem dificuldades. (CARVALHO, 2007:451-452).

Apesar dos impasses, não são raros os psicanalistas que, fascinados pela criação artística, aproximam sua prática da atividade literária. E para aqueles que desejam escrever sob a inspiração da “Bruxa” – conforme Freud chamou a metapsicologia em 1937 – Green alerta que a escrita literária de inspiração psicanalítica não pode ocorrer a despeito da prática da psicanálise.

Praticar a psicanálise – mesmo a dos textos – necessita, esse é o nosso ponto de vista, que se tenha passado pela experiência da psicanálise. Percebe-se de imediato que este preceito refere-se de maneira muito desigual aos personagens do triângulo literário. Embora leitura e escritura tenham sido reunidas numa prática única de duas faces, é preciso distingui-las. Do lado do escritor, a experiência da psicanálise apenas lhe diz respeito na medida em que ele pretende escrever sobre a psicanálise ou dar uma orientação abertamente psicanalítica a um trabalho literário, o que é muito raro. A literatura atual é riquíssima em textos recheados de um saber sobre a psicanálise, que nem sempre enriquecem a produção literária. (GREEN, 1971: 12).

Desta maneira, Green propõe uma escrita psicanalítica calcada no reconhecimento da especificidade dessa teoria e também na experiência analítica no que concerne às próprias fantasias, dando lugar de destaque aos efeitos do texto sobre o sujeito que o lê.

Em consonância com Green, Ana Cecília Carvalho evoca a inovação freudiana que afirma que:

[...] embora não se possa deixar de considerar o literário como expressão de uma interioridade (até mesmo quando a intenção do escritor é retratar o mundo externo, este sendo, então, visto a partir dos mecanismos de projeção), o psicanalista deverá sempre incluir, em sua análise, os aspectos ligados aos “efeitos” da obra sobre si mesmo como leitor. Só assim será possível recuperar, via interpretação, o sentido da produção literária. (CARVALHO, 2001:15).

Destaca-se, portanto, a importância do reflexo do texto sobre o leitor, da “resposta emocional” cujo gatilho é a palavra escrita. Da interação entre literatura e psicanálise emerge, desnuda, a relação do texto com o inconsciente, fazendo surgir outra realidade – que não é a literária –, a qual nunca é completamente apreensível pela interpretação psicanalítica ou mesmo pela própria criação literária.

Escrever é, de alguma maneira, dizer-se, inscrever-se no discurso. A palavra dita/escrita/citada refere-se a algo que é do sujeito, ainda que lhe escape, algo da ordem do inconsciente. Para Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996) o traslado de um texto a outro – a citação – carrega em si a questão “O que ele quer?”, supondo que um objetivo diferente seja o mobilizador dessa transposição. Em resumo: “O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela” (COMPAGNON, 1996:48). Desta maneira, mesmo a palavra do outro pode, e será, atravessada pela fantasia daquele que a usurpa para si.

A produção livre do discurso, ou mesmo a citação, referem-se ao sujeito, tocam-no. A liberdade para escolher os temas, palavras, pronúncias é tão livre quanto é possível ser. Afinal, a liberdade é sempre parcial, uma semi-liberdade, aprisionada aos enigmas do sujeito. A esse respeito, Ruth Silviano Brandão aponta o caráter pessoal da leitura e da escrita:

Mais: meus fantasmas são singulares, meus, a leitura sempre é fantasmática, mesmo que eu-leitor tente sair do espelho do outro, aí onde me abismo, a ponto de me confundir com personagens, cenários [...] Minha escrita me leva

para onde nem sempre quero, mas desejo. (SILVIANO BRANDÃO, 2006: 14-15).

Em consonância com as palavras de Silviano Brandão, trataremos adiante da fantasia que atravessa o texto. Sob a ótica da psicanálise, abordaremos o conceito de fantasia e, em seguida, relacionaremos fantasia, em sua potência e sua falta, à interpretação. Compreendendo o texto como aquilo que advém do outro – seja pela forma escrita, falada ou mesmo pela expressão corporal –, abordaremos, por vezes evocando a dinâmica que se estabelece na relação analítica, o tratamento que se dá a palavra alheia.

Neste capítulo nos debruçaremos sobre os conceitos de ficção e fantasia – bem como sobre aqueles que deles derivam, como a realidade psíquica, a lembrança encobridora e o romance familiar – para que, nos capítulos seguintes, possamos ler o conto “O Sul” (BORGES, 1944) com foco naquilo que ele carrega de pessoal e também, é o que defendemos, de fantasmático. Privilegiando a concepção freudiana de fantasia, abordaremos esse conceito à luz da psicanálise. Além disso, sob o olhar historiográfico de Michel de Certeau, trataremos da teoria da narrativa freudiana no intuito de evidenciar o caráter ficcional presente no discurso psicanalítico.

Sendo assim, nesta seção, o objeto literário não será abordado de maneira direta, dando seu lugar de honra à teoria da literatura e à psicanálise para que, a partir do caminho aqui traçado, possamos ver em Borges uma *quase ficção*.

2. Entre a fantasia e a ficção.

“Seja escrita ou não, a vida é sempre escrita, pelas inscrições, traços e rastros com que a marcamos ou sulcamos”. (SILVIANO BRANDÃO, 2006:33).

A fantasia é uma experiência humana fundamental, mesmo fundante. É assim que ela aparece na teoria psicanalítica, especialmente nos escritos de Freud. Neste tópico intitulado “Entre fantasia e ficção” trataremos da fantasia em psicanálise em um recorte que privilegia a obra freudiana. Ainda nessa seção começaremos a abordar o conceito de ficção, reservando sua descrição pormenorizada para um tópico posterior.

A proximidade entre fantasia e ficção, e mesmo, o que por vezes ocorre, sua disposição no texto enquanto sinônimos, nos incita a uma pesquisa mais acurada sobre o tema. Por isso, ficção, fantasia, bem como realidade psíquica, lembrança encobridora e romance familiar – os quais sofrem influência direta dos dois primeiros – serão abordados neste trabalho com vistas a se pensar no alcance da atividade imaginativa e de sua potência criadora. Começemos pela fantasia.

A fantasia sofreu grandes mutações ao longo dos séculos. Para os escolásticos do final da Idade Média, a fantasia significava o ato em que o intelecto se ligava ao mundo; com o tempo, passou a significar o contrário: fantasma ou ilusão (LE GUIN, 1988).

Além disso, a fantasia se situa entre o falso e o verdadeiro. Sua plasticidade evidencia a apreensão diferenciada pelos diversos campos de saber. Nas palavras de Le Guin:

[...] a fantasia não deixa de ser algo ambíguo: situada em meio ao falso, à tolice, ao ilusório, aos baixios da mente e à crucial conexão da mente com o real. Nesse limiar, por vezes ela se vira para o lado, mascarada e adornada de fitas, frívola e escapista; em seguida se volta para o outro lado, e nela vislumbramos o rosto de um anjo, mensageiro confiável e luminoso. (LE GUIN, 1988: 436-437).

Quanto à teoria psicanalítica, foi graças ao tratamento empreendido às histéricas que Freud conseguiu perceber a importância da fantasia na formação dos sintomas. Tal elaboração é exposta pela primeira vez na correspondência com seu amigo Fliess (cartas 66 e 69). Alguns anos depois, Freud publica “Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade” (FREUD, 1908), texto em que deixa mais clara a relação entre fantasia e sintoma.

Em “Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade” (FREUD, 1908), Freud mostrava seu interesse, cada vez mais evidente, pelo tema da fantasia. Nesse artigo, Freud reitera o caráter universal das fantasias, deslocando sua abrangência, antes restrita à psicose e a perversão, às demais psiconeuroses, em especial, à histeria:

Essas fantasias são satisfações de desejos originários de privações e anelos. São com justiça denominadas “devaneios”, já que nos dão a chave para uma compreensão dos sonhos noturnos – nos quais o núcleo da formação onírica consiste em nada mais do que em fantasias diurnas complicadas, que foram distorcidas e que são mal compreendidas pela instância psíquica consciente. (FREUD, 1908: 149).

Freud classifica as fantasias como fantasias originárias, fantasias conscientes e inconscientes. As fantasias originárias são aquelas que transcendem a vivência individual e carregam algo da ordem da experiência humana. As fantasias inconscientes, por sua vez, podem ter sido sempre desta natureza ou, o que parecia mais comum a Freud, poderiam ter sido inicialmente conscientes – devaneios – e foram esquecidas, recalçadas, e o seu conteúdo pode ou não ter sofrido alterações. “Uma fantasia inconsciente tem uma conexão muito importante com a vida sexual do sujeito, pois é idêntica à fantasia que serviu para lhe dar satisfação sexual durante um período de masturbação” (FREUD, 1908: 150). O ato masturbatório – muito mais amplo do que a mera fricção manual – compõe-se de dois momentos: evocação da fantasia e comportamento ativo para obter autogratisficação. Quando o sujeito abandona a satisfação obtida com a parceria entre fantasia e masturbação, a fantasia passa de consciente para inconsciente. Caso o sujeito em questão não dê vazão ao excesso de excitação sexual, essa fantasia inconsciente emergirá sob a forma de sintoma patológico (FREUD, 1908).

Para Freud, as fantasias inconscientes são precursoras dos sintomas histéricos. Quando esses sintomas são somáticos, em geral, são oriundos do círculo das mesmas sensações sexuais que caracterizavam as fantasias, quando estas ainda eram inconscientes:

[...] descobriu-se que o conteúdo das fantasias inconscientes do histérico corresponde em sua totalidade às situações nas quais os perversos obtêm conscientemente satisfação [...]. Os delírios dos paranóicos são fantasias da mesma natureza, embora se tenham tornado diretamente conscientes [...]. Também conhecemos casos, com sua importância prática, nos quais os histéricos não dão expressão às suas fantasias sob a forma de sintomas, mas como realizações conscientes, e assim tramam e encenam estúpios, ataques ou atos de agressão sexual. (FREUD, 1908: 151).

As fantasias conscientes infantis têm seu emblema nas produções relativas ao romance familiar. Antes mesmo da publicação de “Romances familiares” (FREUD, 1909[1908]),

Freud, por diversas vezes, mencionou as fantasias tecidas pelo sujeito com o propósito de distorcer a relação estabelecida com as figuras familiares. No texto de 1909[1908], o autor torna mais clara a função dessa fantasia e sua estrutura de romance.

A atividade imaginativa que se inicia com o brincar infantil passa, em determinado momento do desenvolvimento da criança, a ocupar-se das relações familiares. Um exemplo característico dessa atividade imaginativa é o devaneio, que constitui-se de realização de desejo e de uma correção da realidade, naquilo que ela tem de desprazerosa. Para Freud, esses devaneios subdividem-se em dois objetivos principais: erótico e ambicioso, sendo que o último comumente contém o primeiro. No período mencionado, as crianças substituem os pais em suas fantasias por pais de melhor estirpe. Apesar disso, alerta Freud, essa substituição não é senão uma prova da afeição da criança por seus pais da realidade, pois, os novos e aristocráticos pais da fantasia carregam em si características que se originaram dos faltosos pais do cotidiano (FREUD, 1909[1908]).

Freud, a partir da clínica da neurose, demonstra que os mais intensos impulsos de rivalidade sexual contribuem para a expressão desmascarada do sentimento de ser negligenciado. À medida que a criança cresce, ela tenta se libertar da autoridade dos pais, então interpretada como hostilidade. Com o passar do tempo e a expansão do conhecimento sobre a diferença sexual, a criança tende a imaginar-se em situações eróticas cujo elemento *princeps* é a infidelidade da mãe. A supervalorização, que é o emblema dessa fase da infância, fica evidenciada. A idealização dos pais não se dá sem ganhos para o filho, afinal, “uma vez que ao divinizarmos os pais tornamo-nos nós próprios o filho-deus” (ROBERT, 1988: 34).

A noção de romance familiar, como é concebida por Freud, celebra a aproximação entre literatura e psicanálise naquilo que poderia se chamar de ficção em estado nascente, ou seja, fantasias arcaicas do sujeito: “uma fatia de literatura silenciosa, um texto não escrito que, embora composto sem palavras e privado de todo público, nem por isso tem menos intensidade e o sentido de uma autêntica criação” (ROBERT, 1988: 34). A criança tece seu romance familiar por uma necessidade de se haver com a profusão de

sentimentos que a aterrorizam nos primeiros anos de vida. Desta maneira, a fantasia *corrige a realidade* com:

[...] uma fábula biográfica concebida expressamente para explicar a inexplicável vergonha de ser malnascida, desfavorecida, mal-amada; e que lhe oferece também o recurso de se lamentar, se consolar e se vingar num mesmo movimento da imaginação em que não se sabe o que prevalece no final, a piedade ou a renegação. (ROBERT, 1988: 36).

Além do romance familiar, outra construção estampa o caráter de “correção da realidade” da fantasia. Trata-se de um tipo especial de recordação: a lembrança encobridora. Apresentada pela primeira vez no artigo de 1899, “Lembranças encobridoras”, e retomada tantas outras vezes nos trabalhos de Freud, o termo designa “[...] aquela que deve seu valor enquanto lembrança não a seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre esse conteúdo e algum outro que tenha sido suprimido” (FREUD, 1899: 302).

Para Freud, as lembranças encobridoras conservam todo o essencial da vida infantil. “Elas representam os anos esquecidos da infância tão adequadamente quanto o conteúdo manifesto do sonho representa os pensamentos oníricos” (FREUD, 1914a:196-197). Tais lembranças são, portanto, material precioso para se compreender a astúcia com que o inconsciente lida com os conteúdos traumáticos para o sujeito. Encobrir um evento sob o contorno de outro, aparentemente insignificante, diz da capacidade e abrangência da realidade psíquica, que molda a apreensão do mundo sob o desenho da fantasia. A lembrança encobridora faz parte, portanto, da dimensão ficcional do discurso. A respeito de uma lembrança encobridora apresentada em análise, Freud faz a seguinte intervenção: “Você projetou as duas fantasias uma na outra e fez delas uma lembrança infantil [...]. Posso garantir-lhe que as pessoas muitas vezes constroem essas coisas inconscientemente – *quase* como obras de ficção” (FREUD, 1899: 298, grifo nosso).

Sobre esse “quase” incide nossa pesquisa. Apesar dos inúmeros textos que realizam um intercâmbio entre a psicanálise e as letras, Freud mantinha uma distância segura de temas que poderiam levar a sua descoberta a outra dimensão, que não da esfera da ciência; “quase como obra de ficção” carrega em si dois pólos opostos, a aproximação e

o distanciamento entre o discurso ficcional e a fantasia que opera na análise. Neste trabalho intentamos tornar essa distância menos segura e evidenciar o caráter criador/criativo que atravessa ficção e fantasia.

3. Discurso ficcional em análise.

Quanto ao parentesco entre a psicanálise e a literatura em Freud, Michel de Certeau, em *História e Psicanálise: entre ciência e ficção* (1987), destaca a intervenção freudiana na historiografia e aponta o caráter eminentemente ficcional do discurso proferido por ele. Segundo o autor, Freud substitui “o discurso ‘objetivo’ (aquele que visa a dizer do real) por um discurso que assume a figura de ‘ficção’ (se, por ‘ficção’, entende-se o texto que declara sua relação com o lugar singular de sua produção)” (CERTEAU, 1987: 75). Ou seja, Freud, à maneira do romance, fazia falar suas históricas, convocando-as a uma narrativa, em todos os sentidos, pessoal.

De acordo com Certeau, destacam-se três aspectos da teoria da narrativa freudiana, a saber:

- a) A definição de romance em Freud consiste em combinar no mesmo texto os sintomas da doença e a história do sofrimento. “O texto que, aparentemente, carece da ‘seriedade’ da cientificidade deve-se, de preferência, ao fato de levar a sério o funcionamento dialogal próprio à cura. Em suma, sem romance, não há historicidade” (CERTEAU, 1987: 96).
- b) Freud implica-se diretamente na relação com seu interlocutor e ocupa uma posição que é embasada por sua própria teoria, a qual lhe serve de modelo para interpretar os dizeres dos pacientes.

O romance resulta da alteração que o sofrimento do outro introduz nesse quadro; no texto, tais diferenças marcam, ao mesmo tempo, déficits e acontecimentos da narração [...] o déficit da teoria define o acontecimento da narração. Desse ponto de vista, o romance é a relação que a teoria estabelece

com a aparição factual [*évènementielle*] de seus limites. (CERTEAU, 1987: 96).

- c) A concepção freudiana a respeito de sua escrita permite vislumbrar qualquer narrativa como uma relação entre estrutura e acontecimentos. Em Freud “O ‘romance’[...] pode caracterizar, ao mesmo tempo, as afirmações de um(a) paciente, uma obra literária e o próprio discurso psicanalítico” (CERTEAU, 1987: 97).

As paixões, antes relegadas ao estatuto de “não sério” das narrativas literárias, são legitimadas no discurso científico pela teoria freudiana. Em Freud, a revivescência do afeto é determinante para que a evocação da lembrança tenha valor terapêutico para o paciente e valor teórico para o analista. Freud “transforma o discurso da análise em uma ficção ou, dito por outras palavras, em um discurso em que fica marcada a particularidade de seu locutor, essencialmente, sua afetividade. Então, *diz-se*, deixou de ser científico, ‘trata-se de literatura’” (CERTEAU, 1987: 104, grifo do autor).

Freud é, ao mesmo tempo, poeta e cientista. Sua condição de poeta aparece claramente em sua escrita, nos temas e na associação estabelecida por ele entre literatura e psicanálise. A ciência, entretanto, foi seu objetivo principal. Apesar de reconhecer a influência da literatura sobre a psicanálise, Freud mantinha certa distância, temendo que sua jovem ciência percesse sob o estigma da “não seriedade” conferida à literatura. De toda forma, segundo Certau:

Para Freud, aliás, existe continuidade do poema ao inconsciente, salvo que o poema é já o interlocutor do inconsciente e, nesse aspecto, os psicanalistas seriam os mantenedores do poema, repetindo-o nas situações em que ele já havia falado e substituindo-o nas circunstâncias em que ele tinha guardado silêncio. (CERTEAU, 1987: 110).

4. Interpretação e fantasia.

Em “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908[1907]) Freud fala do atravessamento da obra pela fantasia de seu criador. Ele aponta as influências

inconscientes que estimulam a pena do escritor e o levam a caminhos não totalmente desconhecidos. Sob esse mesmo viés, podemos dizer que a leitura também é atravessada pela fantasia daquele que lê. Por isso, nas linhas que se seguem falaremos de algo que, sem dúvida, nos fez caminhar até aqui: a relação entre interpretação e fantasia.

Umberto Eco em *Interpretação e superinterpretação* (1992) revela-nos a plasticidade interpretativa do texto, sem, contudo, defender uma leitura anárquica dos significantes. Para o autor, há um limite na interpretação e esta barra encontra-se no próprio texto, em seu arranjo particular, o qual permite muitas, mas não todas as interpretações. No livro *Seis passeios pelo bosque da ficção* (ECO, 1994), Eco reitera esse ponto de vista:

[...] considerando que um bosque é para todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito. De outra forma [...], não estou interpretando um texto, e sim *usando-o*. Nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública; leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular. (ECO, 1994:16 grifo do autor).

Interpretar não se dá sem a mediação idiossincrática da fantasia, ainda que esta seja limitada pela realidade das palavras e seus muitos, porém, restritos significados. Por isso, há no ato da interpretação certa violência, pois pode subjugar o texto à fantasia daquele que o leu, à revelia da intenção inicial do autor.

No que diz respeito à interpretação e seus efeitos de resistência, temos na situação analítica um movimento recorrente: a resistência ao poder interpretativo do analista, que aparece sob a interpelação do analisante sobre o caminho traçado para a interpretação fornecida pelo analista. Para Green:

O analista não se detém diante de tais perguntas. Não responde ao desejo de saber, porque não é o saber que está em jogo numa análise, como também não está a confirmação ou a infirmação da interpretação. Toda interpretação é marcada pelo risco assumido por quem a enuncia, risco esse que pode transformá-la numa fala inconsistente ou numa fala carregada de sentido. No entanto, para que ela seja sempre eficaz, não depende apenas do analista, dos seus dons, da sua sagacidade. É necessário poder contar com o analisando. A continuação do processo analítico, cujo melhor testemunho é a sequência associativa que se segue à construção interpretativa proposta, será a única considerada válida. (GREEN, 1971: 15).

Esse desejo de saber leva Green a pensar na importância da prática da psicanálise para se fazer uma leitura/escrita psicanalítica de um texto – conforme dito anteriormente.

O que faz um psicanalista diante de um texto? “Procede a uma transformação – na verdade, ele não age assim deliberadamente, pois é a transformação que se impõe a ele – que faz com que ele não leia o texto, mas o ouça” (GREEN, 1971: 16). O psicanalista dá ao texto o tratamento empregado à narrativa enunciada em análise, em que o discurso consciente recobre o inconsciente. No entanto, diferentemente do *setting* analítico, em que o analisante coloca-se a trabalho associando, quando se depara com o texto, o psicanalista não tem nada além de suas próprias sensações. Então, pela técnica que rege a sua prática, o psicanalista se coloca diante do texto com suas próprias associações.

Sendo assim, seja o leitor psicanalista ou não, à medida que lê o texto, também é lido por ele. O arranjo geográfico dos léxicos que formam o texto nada representa sem que alguém o transforme em palavras, frases, parágrafos. Ler, ou como dito antes, escutar um texto, refere-se à vivência particular que delinea a experiência da leitura.

Portanto, é necessário observar os efeitos do texto sobre aquele que se inclina em sua direção, tanto no que se refere ao texto literário propriamente dito, quanto ao texto confeccionado em análise, que encontra no analista seu leitor atento. Em ambos os casos, devemos levar em consideração os efeitos da transferência. “Só assim será possível recuperar, via interpretação, o sentido da produção literária” (CARVALHO, 2001:15).

Se no contexto da escuta clínica, é a regra da abstinência que previne o risco de que o viés pessoal do analista obscureça a clareza com que pretendemos tornar evidente uma determinada configuração psíquica na relação transferencial, na análise do texto literário não há como deixar de lado o impacto emocional que ele provoca. Contudo, é justamente o reconhecimento desse impacto que reduz a tendência para tratar as interpretações como se fossem verdades definitivas. (CARVALHO, 2001:15-16).

E ainda: “Com sua leitura, o leitor não poderá deixar de interferir no texto com seu próprio desejo, com seus próprios fantasmas, no que, então, o texto já terá sido re-criado pelo leitor” (CARVALHO, 2002:71).

O efeito do texto sobre o leitor está para além da compreensão intelectual, conforme Freud explicitou em “O Moisés de Michelangelo” (FREUD, 1914b): “o que ele [o artista] visa é a despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar” (FREUD, 1914b:218).

Carvalho (2002) enumera duas importantes contribuições da psicanálise freudiana sobre a compreensão dos aspectos conscientes e inconscientes do texto. A primeira refere-se ao fato de a teoria psicanalítica trazer à luz a tensão constante entre os vários registros que constituem a experiência literária. Essa tensão abarca não apenas a dinâmica, mas também a economia do processo de criação; por isso, pode dela advir, entre outras possibilidades, tanto o prazer quanto o desprazer. Além disso, acrescenta a autora, “se a criação não se sustenta exclusivamente no processo secundário², tampouco existe expressão direta do inconsciente, tal como é impossível a figuração imediata de um sonho” (CARVALHO, 2002:71).

Importa dizer que o núcleo do inconsciente é inacessível, ou seja, existem certas representações que permanecerão para sempre inconscientes, irrepresentáveis, e que entre a representação de coisa e a representação de palavra existe uma distância. Um hiato separa o texto da representação.

A escrita cria seu próprio campo, sem que isso concorra para o rompimento da relação entre representação de coisa e representação de palavra. “A relação conduz cada vez mais a uma idealidade (ou uma materialidade) em que a representação de coisa decresce

² A expressão processo secundário foi cunhada por Freud para definir o modo de funcionamento do aparelho psíquico. Do ponto de vista tópico, caracteriza o sistema pré-consciente-consciente. Do ponto de vista econômico-dinâmico “as representações são investidas de uma maneira mais estável, a satisfação é adiada, permitindo assim experiências mentais que põem à prova os diferentes caminhos possíveis de satisfação” (LAPLANCHE, PONTALIS, 1982:371). São descritas como processos secundários as funções: pensamento de vigília, atenção, juízo, raciocínio e ação controlada.

em favor da representação de palavra até o ponto em que a representação de palavra substitui a representação de coisa” (GREEN, 1971: 28).

A literatura, nas palavras de André Green:

[...] é uma máquina para elaborar a relação com a realidade externa e com a realidade psíquica, graças à qual elas são interpretadas e necessariamente deformadas. Por não se submeter a essa troca, ela perde toda a sua vida. Ora, nessa comunicação de duplo sentido, a representação é uma espécie de núcleo suscetível de se desenvolver numa multiplicidade de fórmulas que remetem ao corpo, assim como ao pensamento. Dessa maneira, a literatura remete às relações da realidade psíquica com a realidade externa. Situa-se no espaço potencial de seus quiasmos: o campo da ilusão, porque os escritos literários são simulacros, seres de ficção. Mas são tão “verdadeiros” que os homens podem se apaixonar e mesmo lutar até colocar a própria vida em jogo para defender seu escrito, e seu amor ou ódio pelos escritos de outrem [...]. Sartre, acho eu, disse certa vez: “O que significa a literatura diante da morte de uma criança?” Mas o que significa a vida de uma criança num mundo sem literatura?. (GREEN, 1971: 33).

A literatura, tal qual a fantasia, distorce a realidade a partir do desejo. A interpretação a que se submete o texto quando diante do outro também não se mantém incólume à fantasia, ainda que, lembremos de Eco, haja um limite para essa distorção. E assim, diante do texto do outro, estamos sempre no campo da ilusão.

5. Considerações sobre ficção e fantasia na literatura.

Até aqui, privilegiamos a abordagem psicanalítica sobre o estudo da fantasia. A partir deste ponto, costuraremos os temas até então apresentados com a teoria da literatura e destacaremos o conceito de ficção, dando-lhe posição singular nessa trama teórica.

Muito além do que se poderia chamar de mentira, a ficção dá mostras de possibilidades de rearranjos no espaço infinito, localizado entre o que é real e o que não é. Da ordem do simbólico, a ficção é possível à medida que é possível a linguagem.

A linguagem é “o meio pelo qual o mundo é formulado” (COSTA LIMA, 2006: 263); ela deixa de ser compreendida como mediadora e passa a se apresentar como

engendradora de ficções. A fantasia, por sua vez, assume em psicanálise essencialmente a função de *correção da realidade*, e se aproxima da ficção pelo caráter criador. A ficção e a fantasia localizam-se, sob este prisma, no espaço criado pela linguagem, entre o objeto e a sua representação para o sujeito, a coisa e o significante.

Em psicanálise, a ficção não tem, propriamente, o estatuto de conceito. Apesar disso, nota-se a apropriação do termo por vários teóricos, fazendo-o reverberar por entre as obras. Próximo do conceito de realidade psíquica e, conseqüentemente, da fantasia, a ficção percorre a teoria psicanalítica, embora nem sempre de maneira explícita.

Neste trabalho, a partir de uma correlação entre a teoria da literatura e a psicanálise, aproximaremos fantasia e ficção com vistas a tornar claro o caráter criador que as atravessa. Alguns autores são convocados para dar sustentação à aproximação ora enunciada. Há, contudo, no que concerne aos conceitos de ficção e fantasia, uma extensão teórica impossível de ser explorada nos limites do percurso do mestrado, por isso o re-corte se faz necessário. Para fins desse estudo, utilizaremos como referências principais Luiz Costa Lima em teoria da literatura e Freud, em psicanálise.

5.1. Verdade e ficção.

Na língua grega, muitas são as possibilidades de se dizer “verdade”. A mentira, o fictício, o falso, por sua vez, têm apenas uma denominação: *pseûdos*, o qual engloba ainda o mimético e o poético (BRANDÃO, 2005). O *pseudos* adquire uma dimensão pejorativa à medida que contrasta com o caráter eminentemente positivo da verdade. “[...] pelo menos em parte, as teorizações sobre a literatura, na Grécia, constituem-se buscando respostas para esta questão: que valor pode ter um discurso que não se supõe verdadeiro?” (BRANDÃO, 2005:117).

Segundo Aristóteles (na tradução de Brandão):

[...] *pseûdos* é dito *pseûdos* com relação a alguma coisa (*prâgma*), seja por não concordar com ela, ou por ser impossível que concorde [...], seja com

relação a quantas coisas existem como entes (*hósa ésti mèn ónta*), mas aparecem naturalmente (*péphuke pháinesbai*) ou como não são (*mè hóia estin*) ou o que não são (*há mè estin*) [...]. De um lado, pois, as coisas assim se dizem falsas (*pseudê*), ou porque elas próprias não são ou porque a imagem (*phantasia*) delas procedente é a de um não ser (*mè óntos*); por outro lado, enunciado falso (*lógos pseudés*), no que é falso (*pseudés*) é o das coisas que não são – por isso todo enunciado falso (*lógos pseudés*) é sobre algo diferente (*hetérou*) daquilo sobre o qual é verdadeiro (*alethés*). (Metafísica, V, 1024b *apud*: BRANDÃO, 2005:119).

Em Platão há uma separação radical entre a verdade e a ficção, entre aquilo que é o que não é. Entretanto, entre um ponto e outro existe uma gradação: aquilo que aparenta ser. Há, entre a verdade e a aparência, ao menos três níveis:

O da verdade da coisa, que seria (ou não seria) apreendida tal qual é pela inteligência; o da verdade da inteligência, que apreenderia (ou não) a coisa tal qual é; e, finalmente, o da verdade da proposição que, com base nos dois níveis anteriores, diria (ou não) a coisa tal qual é. O grau de verdade dum discurso, portanto, dependeria da adequação que se estabelece entre ente, intelecto e enunciado. Nesse sentido, o *pseudos* poderia ser entendido, em princípio, como uma inadequação total ou parcial: posso errar ao falar de algo ou porque não apreendo o que ele é ou porque me atenho ao que ele aparenta ser. (BRANDÃO, 2005:120).

Ainda em Platão, nota-se o caráter eminentemente moral que define a relação do *pseudos* com o propósito da enunciação ficcional. Institui-se, portanto, uma separação entre o *pseudos* consentido (mentir por vontade própria) e o in consentido (mentir mediante coação). Sendo assim, a ficção seria um *pseudos* desinteressado, que se divide em dois tipos: as ficções que servem a um objetivo moral, ou seja, destinam-se a ensinar valores morais sob uma forma amena, esteticamente agradável. O segundo tipo é formado pelas ficções inúteis, que servem apenas ao entretenimento. A ficção parece se tratar “[...] do ponto de vista moral, de um gênero incômodo” (BRANDÃO, 2005: 131).

‘Verdade’, quando usada com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Tanto pode referir-se à genuinidade, sinceridade ou autenticidade quanto verossimilhança. Nas palavras de Rosenfeld:

[...] isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou à coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou

mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade. (ROSENFELD, 1985: 18).

Uma afirmação ficcional é verdadeira dentro das possibilidades oferecidas por uma história, naquilo que aquela ficção lhe permite. De maneira semelhante, uma experiência no mundo “real” também é atravessada pela fantasia, tornando a experiência absolutamente pessoal. Desta maneira, mesmo o mais experimental dos eventos carrega em si algo que é da ordem do fantasmático.

5.2. A ficção da linguagem.

Segundo Costa Lima, o termo ficção foi negligenciado pelo pensamento ocidental. Apesar de o latim clássico ter reconhecido no termo “fictio” a dupla acepção até hoje encontrada nas línguas que dele derivam, a saber: invenção e criação e, por outro lado, mentira e fraude, a primeira foi escamoteada, na visão de Costa Lima, por dois fatores:

(a) o fato de, na passagem do grego para o latim, o duplo caminho que abria Aristóteles, a indagação da poética e o da retórica, diferenciados mesmo pela autonomia dos dois tratados que dedica aos temas, a Poética e a Retórica, reduz-se em Roma a uma única via, a da retórica [...] A subordinação da poética à retórica significava que a preocupação com a beleza se reduzia ao propósito pragmático de constituir-se um texto sedutor [...]. Em troca, a própria pergunta sobre a diferente função da poesia, para não dizer a indagação sobre o que ela é, desaparecem do horizonte romano [...].

(b) o papel do cristianismo. Para dizê-lo de maneira curta: como uma religião monoteísta, que atribuía a Deus todas as propriedades positivas, poderia aceitar o ficcional, em sua acepção de ‘invenção, criação’? Tomado neste sentido, ‘ficção’ significaria ou uma redundância com relação ao trabalho do divino ou, mais frequentemente, uma insubordinação contra a potência do divino. (COSTA LIMA, 2008: 167-168).

O primeiro a falar exclusivamente de ficção, já no século XIX, foi Jeremy Bentham. Filósofo e jurista inglês, Bentham resgatou a ficção do ostracismo a que havia sido submetida por séculos e tematizou a importância de se estudar a teoria ficcional. Suas ideias inovadoras sobre a dimensão ficcional da linguagem trouxeram novas possibilidades de operação do ficcional em outros campos que não a literatura, como por exemplo, o direito. “A palavra direito é nome de uma entidade fictícia; um daqueles

objetos cuja existência é fingida para fins do discurso - por uma ficção tão necessária que, sem ela, o discurso humano não poderia ser levado a cabo”³ (BENTHAM, 1932:118).

O real é inapreensível, por isso a ficção, que assume o caráter de realidade, é necessária. Nosso conhecimento, sempre parcial, nos impulsiona a recorrer à ficção como forma de apreensão – limitada – do real. De acordo com Costa Lima, Bentham advogava que, ao tematizar arbitrariamente a aporia da verdade, a reflexão filosófica perderia, de início, a possibilidade de diferenciar as ficções que apenas servem a interesses particulares do que ele chamará de *ficção necessária*. Para ele, essa diferenciação era imprescindível à medida que “se elas ocupam um espaço intermédio entre o falso e o verdadeiro, só podem ser definidas por sua distinção quanto ao falso e pela perspectivização, teoricamente demonstrável, do verdadeiro” (COSTA LIMA, 2006: 262-263).

Para Bentham, a linguagem deve conter ficções. As entidades fictícias existem por força do discurso, não sendo, portanto, imitação da realidade ou da verdade. “A linguagem, por conseguinte, deixa de ser entendida como uma simples mediadora para se tornar engendradora; não de ilusões, mas, antes delas, de... ficções” (COSTA LIMA, 2006: 264). “À linguagem, portanto, – apenas à linguagem –, é que as entidades fictícias devem a sua existência: sua impossível, mas indispensável existência”⁴ (BENTHAM, 1932: 15).

Bentham propõe uma categorização que, com exceção da substância, todas as demais – quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, situação, posse, ação, afecção (paixão ou sofrimento) – são entidades fictícias. A substância, por sua vez, seria aquela cuja existência independeria da linguagem, que em sua teorização se aproximaria da noção de Deus. Costa Lima a respeito do posicionamento de Bentham observa que: “[...] a substância seria um corpo (!) a que *não se acrescenta uma matéria*” (COSTA LIMA, 2006: 267, grifo do autor). Em linhas gerais, segundo esse raciocínio, real é aquilo que

³ “The word right is the name of a fictitious entity; one of those objects the existence of which is feigned for the purpose of discourse - by a fiction so necessary that without it human discourse could not be carried on” (BENTHAM, 1932:118, tradução nossa).

⁴ “To language, then-to language alone-it is, that fictitious entities owe their existence; their impossible, yet indispensable existence” (BENTHAM, 1932:15, tradução nossa).

se impõe por si, independente da linguagem (tanto para os homens como para os outros animais).

Wolfgang Iser, no livro *O Fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (ISER, 1991) relaciona, a propósito de Bentham, a valorização das ficções e o reconhecimento do sujeito propriamente dito. A realidade é concebida, cada vez mais, a partir do sujeito. A plena realidade era, para Bentham, o que se punha inquestionavelmente diante do homem; o que independia de sua operação mental: os corpos. Em Vaihinger, por sua vez, a realidade se empobrece para que se ressalte o *como se*:

[...] O imaginário (o abstrato, o ideal) justifica-se apesar de sua irrealidade. Sem esse imaginário, nem a ciência nem a vida são possíveis, na forma mais alta. A tragédia da vida está mesmo em que os conceitos mais valiosos, vistos sob o prisma da realidade (*realiter genommen*), carecem de valor [...] Os ideais não são hipóteses; o seriam caso fossem realizáveis ou se tivessem sido realizados em alguma parte do mundo; ao contrário, são ficções. (VAIHINGER *apud*: COSTA LIMA, 2006: 272)

Ao contrário de Bentham, Vaihinger, defendia que a realidade inclui os estados psíquicos, mas esses se reduzem às sensações, o mundo material subjetivo. “O absoluto é uma versão metafísica do infinito matemático. [...] A divisão do mundo em coisas em si = objetos e coisas em si = sujeitos é a ficção originária (*Urfiktion*), da qual todas as outras dependem” (VAIHINGER *apud*: COSTA LIMA, 2006: 274). Para Vaihinger, a ficção é definida pela negativa: não se trata de dogma (ficção falsa que se recusa a sair de cena), tampouco de hipótese (a qual se recorre como uma trilha que leva à realidade), antes, a ficção é o meio que pode servir a um ou ao outro (COSTA LIMA, 2006).

Apesar de não falarem da ficção poética, os estudos sobre a teoria ficcional de Bentham e Vaihinger contribuíram para a confecção da teoria da ficção poética que o final no século XX se produziu. A despeito do valor conferido ao estudo da ficção, após tantos anos de marginalização do ficcional, tais autores mantiveram a oposição entre realidade e ficção, agora sob outros aspectos, não mais sob o estigma moral no qual o ficcional carregava uma conotação negativa.

Iser, sob a influência do panficcionalismo que atravessou teorizações posteriores aos autores mencionados, questiona a oposição entre realidade e ficção. “Os textos ‘ficcionalizados’ serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isento de ficções?” (ISER, 1991:13). Iser substitui a dicotomia realidade X ficção pela tríade real – fictício – imaginário:

Se o texto ficcional se refere, portanto, à realidade sem se esgotar nessa referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então emerge um imaginário, que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido. (ISER, 1991: 14).

Desta maneira, incorpora-se ao ficcional literário parcelas da realidade, sem, contudo, defini-lo pelo grau em que isso ocorre. Sobre esse ponto, Costa Lima afirma que:

Ao caracterizá-lo por esse grau, confundimos a ficção com a fantasia e, a seguir, ou a desprezamos – atitude do realista – ou a valorizamos – atitude do anti-realista –, seja porque ressaltamos a subjetividade dita criadora, seja, ao contrário, porque julgamos que tal fantasia se apropria do núcleo duro da realidade. O realismo então se torna o ponto de referência em torno do qual giram as concepções ideológicas. [...] Em suma, a qualificação de um texto como realista enclausura intérprete e leitor em uma posição previamente demarcada. (COSTA LIMA, 2006: 282).

Iser, conforme as palavras de Costa Lima, propõe uma tríade, que apresenta o seguinte trajeto: “à medida que o ato de fingir repete uma parcela da realidade, sem que sua finalidade seja esgotar-se em sua apresentação, dela se apropria para *transgredir* o princípio de realidade” (COSTA LIMA, 2006: 283). Iser elucida: “Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites” (ISER, 1991: 14).

De acordo com Iser:

O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limites que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, 1991: 15-16).

Costa Lima, por sua vez, alerta para a impossibilidade aparente do primeiro item listado por Iser. A reformulação do mundo, em termos práticos, seria impossível para a ficção. Todavia, a mudança de paradigma a que se refere o autor diz de algo que é da ordem do pessoal, da fantasia; nas palavras de Costa Lima: “Ela [a ficção] exige de seu receptor a capacidade de romper com os automatismos que presidem as interações cotidianas e, simultaneamente, o fluxo difuso da fantasia” (COSTA LIMA, 2006: 284).

Iser, portanto, abre espaço para a intenção do texto, que aparece sob os significantes escolhidos para a confecção da obra. Há, sem dúvida, referência à intencionalidade do autor. Contudo, marca-se a presença do que se poderia chamar de inconsciente textual “textualmente configurado, sem o entender como um prolongamento do inconsciente autoral” (COSTA LIMA, 2006: 288). Em outras palavras:

[...] a transgressão da realidade não se dá apenas pela escolha de valores, usos e costumes presentes no mundo social em que é gerada a obra, mas também pela manipulação lexical e pelos esquemas que presidem a escolha de tipos de personagens e das ações que cumprem. Em suma, o texto é algo que se origina de um mundo *irrealizado*, não duplicado, que, entretanto, pela transgressão do caráter difuso do imaginário, assume a aparência de realidade. (COSTA LIMA, 2006: 288, grifo do autor).

Em relação à intenção do texto, Iser acrescenta:

Suprimir, complementar, valorizar são, entretanto, operações básicas da “produção de mundo” [...] Neste suprimir, complementar e valorizar se expressa também uma intenção que se mostra nestas operações, mesmo não formulada no texto ficcional. Como ato de fingir, a seleção possibilita então apreender a *intencionalidade* de um texto. Pois ela faz com que determinados sistemas de sentido da vida real se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, se transmutem no contexto de interpretações recíprocas. Ela, por fim, se manifesta no controle de tal interpretação, porquanto, o campo de referência único separa os elementos escolhidos do segundo plano que, por efeito da escolha, é excluído, e, desta maneira, concede à visibilidade do mundo reunido no campo de referência uma disposição perspectivística. Nesse processo, esboça-se o objeto intencional do

texto, que deve sua realização à irrealização das realidades que são incluídas no texto. (ISER, 1991: 18, grifo do autor).

6. Ficção, realidade psíquica, fantasia.

Caminhamos para o fim deste capítulo. Por isso, trataremos de, neste último tópico, alinhavar os três grandes temas em questão: ficção, realidade psíquica e fantasia. Então, sob a agulha da psicanálise e a linha da literatura, passemos à obra.

Narrar o fato, ainda que de modo exaustivamente objetivo, nos inclui e conosco, nossos enigmas. Quanto a esse ponto, tomamos de empréstimo as palavras de Winnicott para indicarmos o caminho que percorremos até aqui: “Objetividade é um termo relativo, porque aquilo que é objetivamente percebido é, por definição, até certo ponto, subjetivamente concebido” (WINNICOTT, 1971:96).

Notamos, portanto, que há algo que é do sujeito que atravessa a sua relação com o mundo dotando-o de algo que é essencialmente seu. A esse fenômeno, Freud deu o nome de “realidade psíquica”, que abarca o mundo externo de maneira falha, incompleta. Desta forma, a realidade é tão inapreensível quanto o inconsciente. Para Freud “*em sua natureza mais íntima, ele [o inconsciente] nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo, e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pela comunicação dos nossos órgãos sensoriais*” (FREUD, 1900-1901: 637, grifo do autor). A realidade psíquica em Freud refere-se aquilo que, no psiquismo do sujeito, apresenta uma coerência e também uma resistência quanto à realidade material. Fundamentalmente, a realidade psíquica se refere ao desejo inconsciente e às fantasias a ele relacionadas (LAPLANCHE, PONTALIS, 1982).

Ana Paula de Ávila Pinto, em sua tese intitulada *Freud écrit: fictions dans l'oeuvre et à l'oeuvre* (PINTO, 2008), refere-se à relação entre realidade psíquica e fantasia:

Segundo a conceituação freudiana, a fantasia designa o caminho imaginário do sujeito e a maneira pela qual ele representa por si mesmo sua história; ela está ligada à realidade psíquica, além da realidade material. A fantasia é também o elemento que permite ao sujeito elaborar uma certa tradução de suas experiências para inventar uma história, a sua história. Através da fantasia, seria possível entrelaçar as construções psíquicas, satisfazendo a necessidade de simbolização das experiências reais e / ou imaginárias em um conjunto simbólico coerente, buscando responder aos enigmas da existência: assim se contrói e se registra o romance de cada sujeito (PINTO, 2008: 87, tradução nossa).⁵

A noção de realidade psíquica nasce do abandono, ainda que claudicante, da Teoria da Sedução. Forjada por Freud nos primórdios do pensamento psicanalítico, a Teoria da Sedução apregoava que os sintomas neuróticos das histéricas eram oriundos de vivências traumáticas reais, ou seja, acreditava-se na ocorrência de uma cena sexual em que um adulto teria se valido de seu poder real ou imaginário para assujeitar uma criança em um ato de sedução. Um tempo depois da elaboração dessa teoria, Freud percebeu a improbabilidade da ocorrência generalizada de abusos sexuais. Passou então a valorizar a fantasia, em detrimento da crença do sujeito de que o fato teria ocorrido *verdadeiramente*. Na carta endereçada a Fliess em 21 de setembro de 1897, Freud confessa: “Não acredito mais em minha neurótica, o que não há de ser compreensível sem uma explicação” (FREUD, 1897:309).

Em 1932, em uma conferência intitulada “Feminilidade”, Freud traz novamente à baila a sedução por parte do adulto:

No período em que o principal interesse voltava-se para a descoberta de traumas infantis, quase todas as minhas pacientes contavam-me terem sido seduzidas pelo pai. Fui forçado a reconhecer, por fim, que tais relatos eram inverídicos, e assim cheguei a compreender que os sintomas histéricos derivam de fantasias, e não de ocorrências reais. Apenas mais tarde pude reconhecer nessa fantasia de ser seduzida pelo pai a expressão do típico Complexo de Édipo nas mulheres. E agora encontramos mais uma vez a fantasia de sedução na pré-história pré-edípica das meninas; contudo, o sedutor é regularmente a mãe. Aqui, a fantasia toca o chão da realidade, pois

⁵ Selon la conceptualisation freudienne, la fantaisie désignerait la voie imaginaire du sujet et la manière dont il représente pour soi-même son histoire ; elle serait liée à la réalité psychique, autre que la réalité matérielle. La fantaisie serait aussi l'élément qui permet au sujet d'élaborer une certaine traduction de ses expériences, de s'inventer une histoire, son histoire. À travers la fantaisie, on aurait la possibilité d'entrelacer les constructions psychiques, en satisfaisant la nécessité de symbolisation des expériences réelles et/ou imaginaires dans un ensemble symbolique cohérent, tout en cherchant à répondre aux énigmes de l'existence : ainsi se construit et s'inscrit le roman de chaque sujet (PINTO, 2008: 87).

foi realmente a mãe quem, por suas atividades concernentes à higiene corporal da criança, inevitavelmente estimulou e, talvez, até mesmo despertou, pela primeira vez, sensações prazerosas nos genitais da menina. (FREUD, 1933 [1932]: 120-121).

Apesar dessa retomada posterior, o abandono da Teoria da Sedução foi fundamental para a elaboração de uma concepção do aparelho psíquico baseado no primado do inconsciente e da conseqüente emergência do conceito de realidade psíquica.

Com frequência, a realidade psíquica em Freud resume-se à “realidade dos nossos pensamentos, do nosso mundo pessoal, realidade que equivale à do mundo material e cuja eficácia, no tocante aos fenômenos neuróticos, é determinante” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1990: 20-21). A realidade psíquica, como destaca Freud, “é uma forma especial de existência que não deve ser confundida com a realidade *material*” (FREUD, 1900-1901: 644, grifo do autor). Trata-se, portanto, de um mundo particular, regido pelo desejo e pelos enigmas arcaicos do sujeito que se põe a fantasiar.

A realidade psíquica tem sua gênese na fantasia, no desejo do sujeito. A criação de fantasias é uma resposta à imposição do princípio de realidade ao primado do princípio do prazer. Fantasiar significa rebelar-se, criar novas formas de ver e ler o mundo. A *epoché* – suspensão do julgamento de realidade – expressa na regra analítica de “dizer o que vier à cabeça” não suspende a realidade material em favor da realidade psíquica, ela “cria um campo novo, o do dizer, em que a diferença do real e do imaginário pode conservar o seu valor” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1990:23). A ênfase dada à associação livre (ou, em uma tradução mais recente, pensamentos espontâneos) proporciona ao analisante liberdade para expressar aquilo que lhe é mais pessoal, ainda que pareça, à primeira vista, sem sentido ou importância.

Na Conferência XXIII, “Os caminhos da formação dos sintomas” (1917 [1916-17]), Freud afirma que: “As fantasias possuem realidade *psíquica*, em contraste com a realidade *material*, e gradualmente aprendemos a entender que, *no mundo das neuroses, a realidade psíquica é a realidade decisiva*” (FREUD, 1917 [1916-17]: 370, grifo do autor). Ela é decisiva à medida que, partindo do desejo inconsciente e da fantasia a ele

ligada, a realidade psíquica apreende a realidade externa de maneira particular e inevitável, dando ao sujeito uma experiência única na relação com o outro.

Freud, na Carta 69, escrita a Fliess em 1897, refere-se à aproximação entre o factual e o fictício e mesmo da fragilidade da separação entre ambos: “[...] no inconsciente, não há indicação de realidade, de modo que não se consegue distinguir entre a verdade e a ficção que é catexizada por afeto” (FREUD, 1897:310), desta maneira, no inconsciente, verdade e ficção intercalam-se no estatuto de realidade.

Quanto ao contexto da análise, a aproximação entre ficção e realidade psíquica torna-se ainda mais evidente, pois, diante do contorno simbólico dado a um fato – que é a narrativa do analisando – esse relato aparece carregado de sua subjetividade, contaminando o texto, tornando-o adaptável ao leitor a que se destina. Como se sabe, a narrativa não tem por objetivo reproduzir o acontecimento, antes, diz do contorno particular dado pelo sujeito para a cena, atribuindo sentido e ordem aos afetos livres oriundos da vivência traumática. Quanto a esse ponto, Daisy Wajnberg em “A verdade tem estrutura de ficção” (2001) acrescenta:

O acento colocado na revelação do passado não recai tanto sobre o factual, o datável do acontecimento, mas na sua propriedade de narrativa. O discurso do sujeito em análise seria aquela narrativa pela qual virá a constituir a sua história que, paradoxalmente, já está escrita e, ao mesmo tempo, se reescreve somente ao contá-la. (WAJNBERG,2001:158).

Ainda em Freud, nota-se uma equivalência entre realidade psíquica e fantasia, mediadoras entre o sujeito e o mundo à sua volta. Uma definição esclarecedora a respeito do conceito de fantasia nos é dada por Nasio: “A fantasia é uma curta cena dramática extremamente rápida, quase um flash, que se repete, sempre a mesma, sem nunca ser nitidamente percebida pela consciência” (NASIO, 2005:12). Essa cena, essencialmente caricatural e sempre referida à castração do Outro, projeta a sombra do sujeito no mundo. Em outros termos, “a realidade psíquica é uma fantasia forjada no movimento de contornar e tratar o furo do real” (NASIO, 2005:77).

Sob a ação da fantasia somos iludidos, ou seja, vemos o mundo sob um prisma particular. Em suma, a realidade material é inapreensível; o que vemos é o que desejamos e fantasiamos “não vemos o que é, mas o que somos” (NASIO, 2005:17). Somos na fantasia o que perdemos. E na transferência, que é também fantasia, repetimos essa perda. Fantasia e desejo produzirão novos contornos à realidade.

A análise tem por objetivo abrir espaço para a produção idiossincrática de fantasias e ela o faz sob a forma de ato. O analisando não apenas relata sua história, ele a reproduz na transferência.

Uma análise é como uma montagem construída sessão após sessão em torno de um furo. Em outros termos, a análise é um fragmento de vida nova composto de múltiplos fragmentos da história da vida do paciente, reproduzidos no aqui e agora de uma sessão sob a forma de fantasias [...] A fantasia é a reprodução em ato, vivida e palpável, de um fragmento de história do paciente. Uma coisa é o analisando evocar sua história contando-a, outra coisa é revivê-la, sem o saber, com seu analista. Assim, a transferência é precisamente essa nova realidade feita de uma multiplicidade de evocações agidas, isto é, fantasias produzidas. Que é a transferência senão uma história passada tornada fantasia hoje? (NASIO, 2005:70).

Ana Maria Medeiros Costa situa no corpo a primeira vivência ficcional. Segundo a autora, o corpo ficcional é criado pela criança devido ao seu desconhecimento a respeito da relação sexual (teorias sexuais infantis) e pela mãe, na medida em que esta precisa situar o corpo do filho como se fosse o seu. “Toda ficção posterior, de alguma maneira, leva a marca dessa fundação” (COSTA, 1998:63).

O outro surge à medida que o eu é capaz de representar, e esta representação não se pode dar senão pela via da fantasia, da ficção. Enxergar o mundo sob o véu da fantasia é dar ao Eu e ao Isso o status de autoria dessa ficção que é o mundo e as relações. A propósito das primeiríssimas relações, Costa delinea o lugar da ficção na construção do sujeito. “Pai e mãe só podem ser ‘reais’ na medida em que são recortados pelo aparato de produzir ficções, pelo aparato de representar, pelo aparato de linguagem” (COSTA, 1998:72).

Começamos esse capítulo falando sobre a potência criadora da palavra, sobre o que ela pode nos fazer ver. Finalizamos, agora, com os dizeres de Jacques Rancière sobre o poder de retenção que essa mesma palavra carrega.

[...] a palavra tem como essência o fazer ver. Mas ela o faz segundo o regime de uma dupla retenção. Por um lado a função de manifestação visível retém o poder da palavra (...). Por outro lado, ela retém a potência do próprio visível. A palavra institui uma determinada visibilidade. Manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos. Mas, assim, retém sob o seu comando o visível que ela manifesta, impedindo-o de mostrar por si mesmo, de mostrar o que dispensa palavras, o horror dos olhos furados. (RANCIÈRE, 2001:22).

Assim, a linguagem torna o mundo apreensível ao homem, amenizando-o, retirando-lhe o caráter de puro real e possibilitando ao sujeito esforçar-se por tamponar sua falta elementar.

Capítulo II: ficção e fantasia em “O Sul” de Jorge Luis Borges

1. A fantasia de Borges.

“Reconhecer-se o mesmo e o outro no universo movente da realidade e da ficção lhe confere, portanto, o livre direito de, alegoricamente, brincar com as máscaras sem rosto de duas personagens, Borges & Borges”. (SOUZA *apud* BARTUCCI, 1996: 21).

No apagar das luzes do século XIX, nasce Jorge Luis Borges. Leitor voraz e amante de todo o tipo de literatura, especialmente de dicionários e enciclopédias, Jorge Luis Borges herdou do pai os livros e a escuridão. Tornou-se bibliotecário, escritor e cego, cumprindo o destino fantasioso reservado ao guardião de livros: ser um vigia na escuridão.

Borges começou a escrever quando tinha seis ou sete anos. Nessa época, tentava imitar os clássicos espanhóis, como Cervantes (BORGES, 1970). Aos nove, publicou uma tradução de *O príncipe feliz*, de Oscar Wilde no jornal *El País*. Como havia assinado “Jorge Borges”, muitos pensaram tratar-se de um texto de seu pai, Jorge Guillermo Borges. Uma tradição literária percorria a família paterna. Jorge Guillermo Borges publicou alguns livros (romance, tradução, sonetos), no entanto, quando a cegueira lhe sobreveio, o destino de ser escritor foi entregue ao filho. “Esperava-se que eu fosse escritor” (BORGES, 1970:18), confia Borges em seu *Ensaio autobiográfico* (1970).

Apesar da ancestralidade européia, fundadora do vasto império estabelecido pela Espanha no Novo Mundo, Borges preteriu-a a antepassados menos remotos: aqueles que romperam com a Espanha para criar a nação Argentina. É o caso de Isidoro Suárez, bisavô materno e ancestral mais romântico de Borges, que aos 24 anos comandou a carga de cavalaria que deu novo curso à batalha de Junín, a penúltima da libertação da América do Sul (WILLIAMSON, 2004). A partir desses é que Borges preferiu localizar sua linhagem. Ele, que nunca fora um homem de ação, tinha verdadeiro fascínio pela bravura gaúcha.

Quanto à sua obra, nota-se a repetição de alguns temas, repetição esta que aponta para algo que é essencialmente de Borges. Entre os temas, destacam-se: labirintos, tigres, armas brancas, literatura, escuridão e a Argentina, esta última comumente retratada pelos pampas, o Sul de Borges. Certa regionalidade marcou sua literatura por algum tempo, até que o próprio Borges descobriu nela o caráter universal.

A experiência da leitura, tão cara a Borges, é outro assunto frequente. A importância dada ao tema e a constante menção à biblioteca como metáfora do infinito indicam o potencial criador que o livro possui. A literatura possibilita novas realidades dentro do universo ficcional engendrado pelo texto. E como os arranjos lexicais são infinitos, as “realidades” advindas dele também o são.

A realidade e a ficção se confundem e confluem em Borges. Mesmo a história é admitida sob uma visão poética, com ares de ficcionalidade. A palavra é, em Borges, essencialmente ficcional, ainda que sirva à confecção de relatos factuais. Segundo Costa Lima:

Se, no século passado, o romance tinha de imitar a História para se legitimar, Borges contribuiu decisivamente para o modo inverso: o historiador, senão o filósofo não de se tornar ficcionistas. Este monismo do ficcional não é menos autoritário e controlador quanto qualquer outro. É certo que o ficcional não pode se considerar a si mesmo depositário da verdade, porque seria negar seu próprio estatuto. Ou seja, o limite para o germe controlador que encontramos em Borges, constituído pelo fato de que não pretenda ser senão um ficcionista. (COSTA LIMA, 1998: 301).

Neste capítulo trataremos à tona o conto “O Sul” (BORGES, 1944), de Jorge Luis Borges. Esse texto, carregado de significados e de referências autobiográficas, estabelecerá a base para o estudo sobre ficção e fantasia na interface entre a literatura e a psicanálise. O conto de Borges nos servirá como âncora, limitando-nos a um recorte que é preciso, mas também infinito. A partir da leitura de “O Sul”, apontaremos interpretações possíveis, desnudando alguns temas que se repetem e que possuem significado especial em Borges.

Iniciaremos nossa discussão com a apresentação e análise do conto. Em seguida, faremos uma explanação de alguns elementos borgianos icônicos que se repetem no conto: o Sul e a Argentina, os livros e a autoria. Depois, sob a influência do texto “Borges e eu” (BORGES, 1960), traremos à baila três Borges: eu (o particular), Borges (o público) e o Borges ficcional, que “junta em si o ‘eu público’ e a reflexão sobre as suas experiências” (BARTUCCI, 1996:52-53).

2. O Sul de Borges.

Inserido na coletânea intitulada *Ficções* (1944), “O Sul”, de Jorge Luis Borges é, nas palavras do autor, seu melhor conto⁶. A versatilidade das interpretações possíveis e a indicação do autor quanto a componentes autobiográficos no texto tornam esse conto uma intrigante história, carregada de fantasia e ficção.

Em “O Sul” ficção e realidade se confundem. A atmosfera ficcional do conto contrasta com o realismo produzido pela riqueza de referências a datas, lugares e pessoas. O elemento autobiográfico, apontado pelo próprio autor, aguça os sentidos daquele que se coloca diante do texto, tornando o ato de fruir mais duradouro e prazeroso. O conto, que parece transbordar de enigmas, foi publicado originalmente em *La Nación* em 08 de fevereiro de 1953 e depois incluído na segunda edição de *Ficciones* em 1956. Foi publicado pela primeira vez em português pela Editora *Globo* em 1970 com a tradução do escritor Carlos Nejar. Em 2012, com a tradução de Davi Arrigucci Júnior, o texto foi publicado pela Editora Companhia das Letras⁷.

Muitos estudiosos, amantes do legado de Borges, se inclinaram sobre “O Sul” na tentativa de escutar um pouco mais a voz do escritor argentino. Entre tantos e tão preciosos trabalhos de Borges, esse conto se destaca não apenas pela estética ou mesmo pela engenhosidade. “O Sul” é, sobretudo, a expressão da fantasia infantil de ser herói, apresentada sob disfarces gauchescos.

⁶ No prólogo de “Artifícios” (1944), segunda parte do livro *Ficções*, Borges afirma: “‘O Sul’, que é talvez o meu melhor conto, parece-me suficiente prevenir que é possível lê-lo como narração direta de fatos novelescos e também de outro modo” (BORGES, 1944:98).

⁷ Neste trabalho optamos por usar a tradução da Editora Companhia das Letras.

O texto carrega referências autobiográficas sob os moldes da ficção, evidenciando o estilo borgiano de lidar com a tênue separação entre a realidade e a ficção. Além disso, “O Sul” parece indicar a presença da fantasia do próprio autor, discussão que será apresentada no próximo capítulo.

Por ora, deixaremos o texto falar. Esse som, entretanto, não ecoa ensimesmado, é necessário que haja outro, o interlocutor. E como toda comunicação é falha, a mensagem não é apreendida em sua plenitude. Ainda que o interlocutor assuma um lugar de prontidão diante do texto, a falta evidenciada na linguagem e impregnada no que chamamos de humanidade, eclipsa parte do enunciado. Cientes dessa falta elementar e da insuficiência na apreensão, colocamo-nos diante do texto de Borges, a fim de escutar, conforme a técnica psicanalítica, a repetição

A seguir, uma síntese do conto⁸.

2.1. O Enredo.

“O Sul” conta a história de Juan Dahlmann, secretário de uma biblioteca municipal, cuja origem germânica fora preterida à argentina do avô materno, herói de guerra, Francisco Flores. Dahlmann adquire um exemplar de *As mil e uma noites* e, ansioso, inicia sua leitura ao subir as escadas em direção ao seu apartamento. No trajeto, sua fronte é ferida por um batente recém-pintado. Seguem-se dias de interminável agonia, até que, finalmente, é levado a um hospital para tratar de seu ferimento. A esperança de algum alívio esvai-se rapidamente quando da chegada ao hospital. As agruras se intensificam e os procedimentos médicos são comparados às sessões de tortura. Após algum tempo – que parece infinito –, Dahlmann é liberado para convalescer em sua residência. Ele escolhe rumar para o Sul, onde ficava a estância dos Flores, que ele havia conservado, junto com o sentimento de ser profundamente argentino.

⁸ O conto na íntegra encontra-se no Anexo I deste trabalho.

O trajeto para a estância inicia com o carro de praça, que o leva a uma estação de trem em Constitución. Com o tempo que lhe sobra até a chegada do trem, Dahlmann decide ir a um café, no intuito de acariciar um conhecido gato preto que se esgueirava entre os clientes, e também pelo café adoçado, que lhe fora negado durante a internação. De volta à estação, Dahlmann segue de trem em direção ao campo. No caminho é notificado pelo inspetor de que não ficaria na estação de costume, mas em uma anterior e desconhecida. Na estação prevista, Dahlmann desembarca e segue para um armazém em busca de transporte para seu destino. No estabelecimento, julga conhecer o dono, mas logo dissipa a ideia, associando a percepção à semelhança física do homem com um dos funcionários da clínica.

Dahlmann acomoda-se perto da janela e, enquanto degusta seu pedido é surpreendido com um migalha de pão que lhe havia sido atirada. Ele olha à volta, mas nada lhe parece suspeito, ignora o fato e se volta para a leitura muitas vezes interrompida de *As mil e uma noites*. Em seguida, mais uma migalha arremessada, mas agora o remetente não se escondeu e ria-se de Dahlmann. O dono do estabelecimento, tentando apaziguar os ânimos, chama o convalescente pelo nome e pede que não se importe com a atitude dos outros fregueses. Ele não se surpreende com o fato de aquele homem o conhecer, mas agora que não era mais anônimo, a zombaria lhe afeta, afeta seu nome. Juan Dalhmann enfrenta os arruaceiros e um deles, um *compadrito*, de feições de índio e maus modos, empunha uma faca e o convoca a duelar. Um velho gaúcho, até então imóvel em um canto do bar, arremessa uma faca a Dahlmann, retirando-lhe o pretexto para não lutar. De posse da arma, ele pensa em sua inaptidão com a faca e chega a sentir saudade da clínica onde agonizava. Um instante depois, o argentino se apercebe da nobreza da morte que haveria de padecer e pensa ser este exatamente o fim com que sonhava na clínica: duelo de facas. Ele “empunha com firmeza a faca, que talvez não saiba manejar, e sai para a planície” (BORGES, 1944: 168).

2.2. O que diz “O Sul” de Borges.

Não sem intenções, Borges começa o conto evocando as raízes familiares de seu herói. Juan Dahlmann escolhe como referência ideal o avô materno Francisco Flores. No

entanto, é de Johannes Dahlmann que herda o nome. Desde seu nascimento fora-lhe negado o legado dos Flores. Essa temática prefacia o conflito entre a fantasia de ser herói e a realidade de uma vida com feições mais pacatas. A linhagem argentina gloriosa era da mãe, que lhe negou a bravura.

Dahlmann, secretário de uma biblioteca municipal, acostumado com os livros e com as aventuras protegidas pela redoma da leitura, sentia-se profundamente argentino. A despeito de sua vida pacata, tomada pelas burocracias da cidade, Dahlmann era, sobretudo, um amante da bravura sulista. Ele mantinha um “crioulismo um tanto voluntário, mas nunca ostensivo” (BORGES, 1944:160), que se harmonizava com sua vida resignada, de paixões comedidas.

Em fevereiro de 1939 Dahlmann atreveu-se a exceder-se um pouco, degustando avidamente da astúcia e coragem de Xerazade. O destino lhe reservava como punição a realização de seu mais íntimo desejo: ser herói. O episódio que dá origem as desventuras de Dahlmann, a ferida no batente recém pintado, se espelha em um acidente ocorrido com Borges no ano de 1938. Esse aspecto autobiográfico do texto – que será explorado adiante, no capítulo III “Fantasia, ficção e realidade” – marca, entre outras coisas, a confusão entre a realidade e a ficção, entre o personagem do conto e o sujeito com sua existência concreta.

A ferida que o batente causou em Dahlmann lhe proporcionou oito dias de grande sofrimento. Depois disso o hospital. Mas antes do hospital o carro de praça, que carregava a esperança por dias melhores, esperança esmagada pela dureza do porvir.

Sentiu-se feliz e conversador; quando chegou, despiram-no; raspam-lhe a cabeça, prenderam-no com metais numa padiola, iluminaram-no até a cegueira e a vertigem, auscultaram-no e um homem mascarado lhe cravou uma agulha no braço. Acordou com náuseas, vendado, numa cela que tinha alguma coisa de poço e, nos dias e noites que se seguiram à operação, entendeu que até então apenas estivera num subúrbio do inferno. (BORGES, 1944: 161-162).

Dahlmann não estava apenas errado quanto ao carro de praça prenunciar o advento de melhores dias. Ele, na verdade, anunciaria seu fim. “À realidade agradam as simetrias e

os leves anacronismos; Dahlmann chega à clínica num carro de praça e agora um carro de praça o levava a Constitución” (BORGES, 1944:162). Além de levá-lo para padecer na clínica, o carro, em última instância, também o conduz ao fim em um armazém próximo à estância dos Flores, o seu Sul. A propósito do conto, Borges confia enigmático: “[...] parece-me suficiente prevenir que é possível lê-lo como narração direta de fatos novelescos e também de outro modo” (BORGES, 1944:98). Entre tantos outros modos possíveis, um, anunciado pelo próprio Borges é de que Dahlmann poderia ter delirado enquanto agonizava e construído uma história fantasiosa para ter um fim menos patético do que a morte por uma ferida causada pelo andar desatento em uma escadaria. O delírio, então, poderia ter começado com o segundo carro de praça, que o levava a Constitución, tornando o veículo ao mesmo tempo, algoz e salvador de Dahlmann.

Ao chegar à estação se deu conta de que ainda lhe restavam trinta minutos e foi ter com um gato que se deixava acariciar num café da rua Brasil.

Pedi uma xícara de café, adoçou-o lentamente, provou-o (esse prazer lhe tinha sido vedado na clínica) e pensou, enquanto alisava o pêlo negro, que aquele contato era ilusório e estavam como que separados por um vidro, por que o homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal, na atualidade, na eternidade do instante. (BORGES, 1944:163).

Borges, em um diálogo com Osvaldo Ferrari aponta a eternidade como uma ambição humana, que talvez seja possível desfrutar em alguns momentos. “Mas não sei se é possível, embora eu tenha me sentido duas vezes fora do tempo na minha vida, mas pode ter sido uma ilusão minha: duas vezes na minha longa vida me senti fora do tempo, ou seja, eterno” (BORGES; FERRARI, 1985:45). No conto, Dahlmann sente-se preso ao tempo, enquanto o gato negro estaria livre, desfrutando do presente, da eternidade do instante. Em se tratando de um delírio, Dahlmann também vivenciava a eternidade do instante, na qual o tempo não obedecia a uma regra matemática de sucessão, mas todos os acontecimentos poderiam ocorrer em uma fração ínfima de segundos.

O vidro que o separa do gato remete à ilusão da realidade palpável. O vidro deturpa a realidade, fazendo-a parecer próxima e passível de ser tocada. Por ser transparente, ele cria a ilusão de que nada separa o observador da coisa observada e, portanto, a realidade seria captada em sua plenitude. Contudo, de alguma maneira, ele deturpa o que é colocado adiante de si, transforma o que é visto e media a experiência do observador com a realidade. Assim também o faz a fantasia, transforma a realidade a partir do desejo que se liga aos conteúdos mais escamoteados do inconsciente.

Em outro trecho: “‘Amanhã acordarei na estância’, pensava, e era como se a uma só vez fosse dois homens: o que avançava pelo dia outonal e pela geografia da pátria, e o outro, encarcerado numa clínica e sujeito a metódicas servidões” (BORGES, 1944:164). Assim com não se trata apenas de um Borges – como veremos adiante –, Dahlmann também parece multiplicar-se. O vidro, a ilusão da realidade palpável, não separa Dahlmann apenas do gato, separa-o também do Dahlmann moribundo, preso à clínica. Trata-se, portanto, de um Dahlmann fragilizado, ferido mortalmente por um batente, um bibliotecário de paixões comedidas, cujas experiências aventureiras eram àquelas mediadas pela literatura; o outro Dahlmann (o do delírio), emerge transformado após uma experiência de quase morte: o Dahlmann do Sul. Esse era o Dahlmann que ele gostaria de ser, um homem que ruma para o Sul e que não hesita em arriscar a vida em um duelo de facas para honrar o nome de sua família.

O conto prossegue: “Em algum momento adormeceu e em seus sonhos estava o ímpeto do trem. Já o branco sol intolerável do meio dia era o sol amarelo que precede o anoitecer e não tardaria a ficar vermelho” (BORGES, 1944:164). Dahlmann adormecia e em seus sonhos ele permanecia rumando para o Sul. A paisagem que coloria a viagem lhe parecia casual, apesar de seu conhecimento parco sobre ela. Dahlmann estava acostumado com suas lembranças e com o conhecimento advindo dos livros, mas ainda assim, a paisagem não lhe causava espanto, talvez porque quem desfrutava daquele momento era o Dahlmann do Sul, o fantasiado, cada vez mais pertencente àquela paisagem. Esse Dahlmann não se conformava com as batalhas travadas sobre uma folha de papel. Ele sentia e vivia o Sul.

Para Freud, como apresentado em detalhes no capítulo I “Considerações sobre ficção e fantasia”, a fantasia tem como objetivo a correção da realidade. Trata-se de um desejo que, mascarando a realidade, traz à tona algo que é, antes de tudo, particular. A fantasia tem suas raízes nos conteúdos mais escamoteados do inconsciente e estende um véu sobre o olhar do sujeito, permitindo-lhe ver à sua maneira. “Tudo era vasto, mas ao mesmo tempo íntimo e secreto” (BORGES, 1944:164), assim Dahlmann via sua viagem para o Sul. Sua fantasia era infinita, transformava a aparência das coisas, mas só para si. Porém, de alguma maneira, a “realidade” insistia em ressurgir, seja pela suspeita de que “viajava para o passado e não somente para o Sul” (BORGES, 1944:164) ou ainda pelos elementos que o remetiam à clínica: “a janela de grade, a aldrava, o arco da porta, o corredor da entrada, o pátio íntimo” (BORGES, 1944:163), a semelhança do dono do armazém com um dos funcionários da clínica, as barras de ferro do armazém, entre outros.

Além disso, uma repetição parece apontar para a insistência da realidade em se afirmar: a recorrência da cor vermelha no texto. Seguem os trechos na ordem em que aparecem no conto: “um dos costumes de sua memória era a imagem dos eucaliptos balsâmicos e da comprida casa rosada que um dia foi carmesim” (BORGES, 1944:160); “No rosto da mulher que lhe abriu a porta, viu estampado o horror, e a mão que passou na testa ficou vermelha de sangue” (BORGES, 1944:161); “Já o branco do sol intolerável do meio dia era o sol amarelo que precede o anoitecer e não tardaria a ficar vermelho” (BORGES, 1944:164); “O armazém, algum dia, fora vermelho vivo, mas os anos tinham mitigado para seu bem essa cor violenta” (BORGES, 1944:165); “o dono trouxe-lhe sardinhas e depois carne assada; Dahlmann as empurrou com copos de vinho tinto” (BORGES, 1944:166).

O vermelho do sangue que escorria-lhe pela testa associava-se ao vermelho violento do Sul. A ameaça de morte e a alusão à bravura sulista aparecem nesse vermelho, o mesmo vermelho que o levou à clínica e à morte. O apagamento do vermelho na casa de sua memória e no armazém apontam para a sua experiência pessoal com o Sul, uma experiência comedida, mediada pelos livros, que tornavam o vermelho vivo e violento em rosa, menos ameaçador.

Numa mesa do armazém estavam alguns “rapazotes” alvoroçados. No chão, imóvel e “fora do tempo” estava o gaúcho. Um primeiro miolo de pão fora atirado em Dahlmann e ele tentou “tapar a realidade” com as aventuras de Xerazade. Sua tentativa foi em vão, outra bolinha foi arremessada. Dahlmann estava prestes a deixar o local, sabia das limitações impostas pelas recentes intervenções médicas, porém, foi reconhecido. O dono do armazém o chamara pelo nome, retirando dele o privilégio do anonimato. Agora Dahlmann precisava defender-se, defender sua linhagem. Não importava naquele momento o porquê de aquele homem saber seu nome, “o mecanismo dos fatos não lhe importava” (BORGES, 1944: 165). Essa era a chance de ser herói, de ser um Flores. Convalescente, Dahlmann enfrentou seus inimigos, os inimigos do Sul.

Enquanto estivera na clínica, Dahlmann deixou-se manusear, deixou que manipulassem seu corpo. Suportou as dores e humilhações e chorou apenas quando lhe disseram que estivera próximo à morte. No armazém, em vias de cumprir seu destino idealizado – viver no Sul – Dahlmann se deparou com a possibilidade de realização de um desejo ainda mais remoto e idealizado: ser um homem de ação.

Dahlmann estava desarmado, essa era a justificativa para esquivar-se do duelo. O gaúcho, porém, não lhe permitiu a fuga. Atirou-lhe a faca, como se dissesse: defenda-se, defenda o Sul. Dahlmann não pôde recusar. Ele sabia que não era capaz de vencer os *compadritos*, mas essa era a sua chance. Era o seu momento de ser Sul, de ser Flores e de, finalmente, tomar para si a bravura que era da mãe.

Saíram, e, se em Dahlmann não havia esperança, também não havia temor. Sentiu, ao atravessar o umbral, que morrer numa luta de faca, a céu aberto e atacando, teria sido uma libertação para ele, uma felicidade e uma festa, na primeira noite na clínica, quando lhe cravaram a agulha. Sentiu que, se ele, então, tivesse podido escolher ou sonhar sua morte, esta seria a morte que teria escolhido ou sonhado. (BORGES, 1944:168).

E assim Dahlmann liberta-se das agruras de uma vida calcada na serenidade e nas comedidas paixões. O Dahlmann fantasiado – ou fruto do delírio de um moribundo – tornou-se herói ao partir para o duelo de facas. Se lhe fosse reservado morrer naquele dia, aquela seria a morte que desejava, uma morte digna de um homem de ação: morte de faca.

Adiante exploraremos em detalhes alguns temas que se destacam no conto “O Sul” e que, por sua relevância particular na obra de Jorge Luis Borges, serão analisados separadamente.

2.3. O Sul e a Argentina.

O Sul é, sem dúvida, um tema caro a Borges. Não se trata apenas de uma referência geográfica – ainda que a geografia também seja importante para esse argentino –, o Sul é, sobretudo, uma referência cultural e metafórica, o espaço mítico dos gaúchos.

Em *Sobre os sonhos e outros diálogos* (1985), Borges fala sobre a força, até mesmo estética, do Sul:

Bom, há outro motivo que é muito importante: o fato de que o Sul é um monossílabo, e um monossílabo agudo [...]. É uma palavra só, breve e aguda: o Sul. Por outro lado, se você disser “*El Sud*” não, perde a força, e tem muita gente que fala “Sud” (BORGES; FERRARI, 1985: 65).

Quanto à localização espacial, o Sul de Borges corresponderia à região do pampa e dos arrabaldes de Buenos Aires, entretanto, enquanto concepção imaginária, o Sul ultrapassa, e muito, as fronteiras argentinas. O Sul da bravura gaúcha, retratado pela literatura argentina, o qual talvez já não existisse nos tempos de Martín Fierro, o Sul de Dahlmann – e também de Borges – parecia pertencer, muito mais, à dimensão da fantasia.

O Sul borgiano é de caráter universal, ainda que se apresente sob um significante particularmente argentino. O Sul, a estância, são ícones de um ideal perdido, romântico, engolido pelo cotidiano e suas contas. Engolido pela realidade, conforme nos diz o texto: “O trabalho e talvez a indolência o retinham na cidade. Verão após verão ele se contentava com a ideia abstrata da posse e com a certeza de que sua casa o estava esperando, num lugar preciso da planície” (BORGES, 1944: 160-161).

A referência geográfica do Sul e, portanto, sua relação com a Argentina, é oportuna para evidenciar a relação do homem com sua história, com os seus. O Sul remete à história idealizada das origens. Não se trata de uma localização delimitada pelo espaço argentino, antes, refere-se a uma concepção mítica do passado. A Argentina, portanto, é um pré-texto.

A pátria Argentina ocupa, na poética borgiana, um lugar entre a memória e o esquecimento, no tênue limite entre o visível e o invisível (SOUZA, 1999), entre a ficção e a realidade. Os pampas e o subúrbio argentino, tantas vezes mencionados nos textos de Borges, assumem, ao longo da obra, diferentes posições. Inicialmente, servem ao propósito de evidenciar a cor local, mas depois, representam fantasias de caráter universalistas. No célebre texto intitulado “O escritor argentino e a tradição” (BORGES, 1932), Borges anuncia:

Permitam-me aqui uma confidência, uma mínima confidência. Durante muitos anos, em livros agora felizmente esquecidos, tentei descrever o sabor, a essência dos bairros extremos de Buenos Aires; naturalmente utilizei muitas palavras locais, não prescindi de palavras como *cuchilleros*, *milonga*, *tapia* e outras, e assim escrevi aqueles esquecíveis e esquecidos livros; depois, há quase um ano, escrevi uma história que se chama “A morte e a bússula”, que é uma espécie de pesadelo, um pesadelo em que figuram elementos de Buenos Aires deformados pelo horror do pesadelo; penso ali no Paseo Colón e o chamo rue de Toulon; publicada essa história, meus amigos me disseram que finalmente tinha encontrado no que eu escrevia o sabor dos arredores de Buenos Aires. Precisamente porque eu não me propusera a encontrar esse sabor, que me abandonara ao sonho, pude conseguir, ao fim de tantos anos, o que antes busquei em vão. (BORGES, 1932:152-153, grifo do autor).

Borges aborda ainda o nacionalismo na literatura e desmistifica alguns temas associados à literatura argentina com vistas a defender a escrita que reconhece influências externas.

[...] a ideia de que uma literatura deva se definir pelos traços diferenciais do país que a produz é relativamente nova; também é nova e arbitrária a ideia de que os escritores devam buscar temas em seus países. Sem ir além, creio que Racine nem sequer teria entendido uma pessoa que lhe houvesse negado o direito ao título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Creio que Shakespeare se teria assombrado se tivessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever *Hamlet*, de tema escandinavo, ou *Macbeth*, de tema escocês. O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser estrangeiro. (BORGES, 1932: 151-152).

E finaliza o argumento, reiterando sua defesa de uma escrita universal:

Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitar ao argentino para sermos argentinos; pois ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara. (BORGES, 1932:158).

Sabrina Sedlmayer no livro *Pessoa e Borges: quanto a mim, eu* (2004) marca a mudança na escrita de Borges e destaca os efeitos do apagamento da cor local no texto do autor:

Borges conseguiu inventar Buenos Aires quando desistiu de cantá-la. Passados alguns anos, quando as ruas deixam de ser promessas de escrita capazes de proporcionar uma segura filiação a uma tradição literária nacional, quando ele passou a escrever sobre pátios sombrios, a transfigurar a luz da tarde, a alterar nomes de praças, deformando alusões locais e comentários folclóricos, e resolveu contar em prosa, porque agora as montanhas é que convergiam para o moderno Maomé, é que Buenos Aires foi densamente apresentada como topos capaz de refletir todo o Ocidente e também o pampa, os *criollos* e os europeus, Macedónio e Arlt, o local e o nacional. Somente quando o sonho foi transformado em pesadelo, o mito em ficção, ou melhor, quando a poesia foi vencida pela prosa é que Borges descreveu “o sabor, a essência dos bairros extremos de Buenos Aires”. (SEDLMAYER, 2004:38).

A universalização do espaço geográfico e sua utilização como metáfora para temas que extrapolam os limites de um país fez da Buenos Aires de Borges um lugar qualquer. Nas palavras de Sedlmayer:

Buenos Aires – Benares – continua sendo a imaginada urbe em toda a sua ficção, mas Borges, a certa altura, resolveu atentar para pontos mais importantes, como diz Musil: esqueceu a cidade, fez dela um lugar qualquer, inclusive um topos que poderia ser – dependendo da leitura – um *aleph*, um labirinto, um espelho. (SEDLMAYER, 2004:44).

Para Beatriz Sarlo, em *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia* (2008), Borges traçou um dos paradigmas da literatura argentina: ser confeccionada sobre a intercessão entre a cultura européia e a cultura de um país marginal. A autora defende que há uma pergunta que ronda o tom nacional da representação das coisas em Borges: “como é possível escrever literatura numa nação culturalmente periférica?” (SARLO, 2008:16).

Para ela, Borges é “o escritor das ‘margens’, um marginal no centro, um cosmopolita à margem” (SARLO, 2008:21). Sobre o autor, ela acrescenta:

Borges escreveu num encontro de caminhos. Sua obra não é límpida e não se instala por inteiro em nenhum lugar: nem no *criollismo* vanguardista dos primeiros livros, nem na erudição heteróclita dos contos, falsos contos, ensaios e falsos ensaios dos anos 1940 em diante. Ao contrário, sua obra é perturbada pela tensão entre a mistura e a nostalgia por uma literatura européia que um latino-americano não pode nunca viver integralmente como natureza original. (SARLO, 2008: 17).

Ainda neste ensaio, Sarlo fala sobre o caráter nacional, mas também universal da obra de Borges. Ler Borges como um escritor sem nacionalidade é, para Sarlo, ao mesmo tempo, um ato de justiça estética – pois nele se encontram temas que no ocidente consideramos universais – porém, esse reconhecimento é também uma perda, pois é irrevogável o laço que une Borges às tradições argentinas e ao século XIX argentino (SARLO, 2008).

Para Lisa Block de Behar no texto “A invenção teórica do discurso crítico latino-americano” (BEHAR, 1998), o que caracteriza a literatura de Borges é “sua aspiração latino-americana e universal, a busca de uma *escrita transgressora*” (BEHAR, 1998:16, grifo da autora). Uma literatura que revela os limites e os faz desaparecer, que está além dos gêneros literários, entrecruzando categorias; além das atribuições do autor, leitor e do crítico e além das fronteiras entre disciplinas ou mesmo da fronteira entre o sono e a vigília. “A escrita de Borges anula as diferenças entre nomes e números (em francês: *nombres*), fazendo *o outro do mesmo*, fazendo da alteridade uma identidade, ambas duvidosas” (BEHAR, 1998: 16, grifo da autora).

O Sul é, portanto, essa imagem argentina que aponta para além das fronteiras do país. O Sul no conto sobre o qual nos debruçamos, trata-se do que é mais caro ao personagem principal. Para Borges:

Cada pessoa é morta pelo que ama, ou seja, que só podem nos matar fisicamente, ou nos ferir, mas nada mais. Por outro lado, se a gente ama uma pessoa e ela falha, então a gente sente. Então, aí poderíamos supor que o

protagonista ama o Sul, que quase não conhece. (BORGES; FERRARI, 1985:64).

O Sul, as facas, a bravura, são os amores de Dahlmann e por isso, somente eles podem ser os seus algozes.

Dahlmann viajava para o passado remoto e glorioso dos Flores, em que a nobreza gaúcha se confundia com o desejo infantil de ser herói no cenário amarelado dos pampas. O Sul de Dahlmann não poderia ser encontrado no presente, trata-se de um lugar inatingível, fictício, fantasioso. O Sul de Dahlmann é uma *correção da realidade*, como, segundo Freud, também o é a fantasia.

O Sul fantasiado, ficcionalizado, é uma maneira de lidar com a realidade incômoda de uma vida tranquila, mesmo pacata, apartada de conflitos heróicos e de ideais nacionais, e nem por isso menos pessoais como os de Xerazade ou do Dahlmann do fim do conto. Dahlmann terminou sua viagem em busca do Sul, ele caminhou pela planície em busca de sua origem e bravura até encontrar a morte.

A busca pelo Sul, anseio principal de Dahlmann, é a expressão da fantasia. A evocação da imagem da estância dos Flores no Sul, associada à ancestralidade argentina, gloriosa e romântica, é um lugar idealizado. É neste Sul que Dahlmann busca a convalescência. A estância e a ancestralidade heróica parecem ser o outro Sul, onde não se é possível chegar: a raiz mais profundamente argentina, a terra prometida, carregada da cultura e da história gaúcha.

E assim, Borges, deixa-nos no infinito de seus labirintos, formados por palavras, arquétipos, metáforas; sempre ao Sul. A fantasia de Dahlmann de ser herói tem suas raízes na mais profunda experiência humana, de querer-se sempre desejável, de querer-se Sul, histórico, amável e, nesse caso, também argentino.

2.4. A biblioteca de Borges

Em “O Sul”, outro ponto surge como essencial, o ponto da literatura, tema recorrente nos escritos borgianos.

Dahlmann adquirira, naquela tarde, um exemplar avulso d’*As mil e uma noites* de Weil; ávido por examinar esse achado, não esperou que o elevador descesse e subiu com pressa as escadas; alguma coisa no escuro roçou a sua testa, um morcego, um pássaro? No rosto da mulher que lhe abriu a porta, viu estampado o horror, e a mão que passou na testa ficou vermelha de sangue. (BORGES, 1944:161).

Há em Borges uma estreita analogia entre o mundo e os livros, culminando com a correspondência entre o universo e a biblioteca. Essa aproximação se pauta na abolição da fronteira entre a realidade e a ficção, entre o sono e a vigília. Para Souza, “O narrador borgiano jamais se livra do espectro do espaço ficcional, uma vez que a realidade exterior encontra-se de tal maneira contaminada pela representação que se confunde com as letras adormecidas nos volumes” (SOUZA, 1999: 36).

Ao analisar a identificação do livro com o mundo em Borges, Blanchot assinala:

Mas se este mundo é um livro, todo livro é um mundo, e desta inocente tautologia, derivam consequências temíveis. Para começar, não há limites de referência. O mundo e o livro trocam eternamente e infinitamente suas imagens refletidas. Este poder indefinido de espelhamento, esta multiplicação cintilante e ilimitada – que é o labirinto da luz e que, de resto, não é nada – será então tudo o que encontrarmos, vertiginosamente, no fundo de nosso desejo de compreender. Para terminar, se o livro é a possibilidade do mundo, devemos concluir daí que é também à obra que cabe no mundo não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de mascarar e, de enganar, do qual toda obra é o produto tanto mais evidente quanto melhor for dissimulado esse poder nela. (BANCHOT *apud* MONEGAL, 1980: 21-22).

Não excepcionalmente, a literatura tangencia a obra borgiana. *As mil e uma noites*, em particular, aparece em vários momentos, consagrando a riqueza e a vastidão da biblioteca de Borges. A narrativa árabe, entre outras obras e autores, se destaca nas memórias de infância de Borges. A escolha do livro que prefaciaria o destino de Dahlmann, não poderia ser outra. Sobre *As mil e uma noites*, Borges afirma em *Borges oral & Sete noites* (1980):

Temos vontade de perder-nos em *As mil e uma noites*; sabemos que entrando nesse livro podemos esquecer nosso pobre destino humano; podemos entrar num mundo, e esse mundo se compõe de umas quantas figuras arquetípicas e também de indivíduos.

No título *As mil e uma noites* há uma coisa muito importante: a sugestão de um livro infinito. Virtualmente, ele o é. Os árabes dizem que ninguém pode ler *As mil e uma noites* até o fim. Não por razões de tédio: temos a sensação de que o livro é infinito. (BORGES, 1980: 132-133).

Na narrativa árabe, a heroína Xerazade é poupada da morte pelo fascínio causado pela literatura. Xerazade, sob pretexto de ninar a irmã mais nova, narra uma história diante de seu marido e pretendo futuro carrasco. Ele, enredado pela trama literária, livra da morte sua esposa, até que, por fim, por ela se apaixona. A literatura a mantém viva. Dahlmann, ao contrário, é atacado a cada página que lê. A ferida causada pelo batente, a mudança na estação de trem e, por fim, o confronto no armazém. A leitura ansiosa, ávida d' *As mil e uma noites* deixava marcas no corpo de Dahlmann. Para Eneida Maria de Souza (1993):

Nas *Mil e uma noites*, contar implica viver, e a ausência de histórias provoca a morte. A ficção torna-se mola da existência: Xerazade escapa da morte, ao retomar, todas as noites, o fio das histórias anteriores, interrompendo-as com o nascer do dia. Se nesse universo ficcional, contar é sinônimo de viver, em Borges a escrita se inscreve sob o signo ambíguo de morte e vida. O horror à página branca como o fascínio em completar, sempre as histórias dessas mil noites são a imagem da vida que se dilui em ficções, onde personagens e autores lêem livros e saltam das páginas encantadas dos volumes. (SOUZA, 1993:107).

A literatura constitui o epicentro de “O Sul”. É pela ansiedade de ser absorvido pela leitura que o enredo é possível. A narrativa árabe, representação do infinito, encanta Dahlmann de tal maneira que ele não resiste e entrega-se. Devora e é devorado pela literatura; a cada página, um sulco.

O livro é tema frequente na obra de Borges. A biblioteca, por consequência, também é. Seja pela ligação com as lembranças de sua infância, quando se perdia entre os livros do pai, ou ainda por sua relação com o infinito, a biblioteca, como veremos a seguir no trecho de “A biblioteca de Babel” (BORGES, 1944), é um dos tópicos centrais das ficções borgianas, ocupando ao longo da obra, diferentes posições.

O universo (que outros chamam a Biblioteca) é composto de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. (BORGES, 1944: 69).

A biblioteca é, ao mesmo tempo, um espaço regular e também labiríntico. Inicialmente, a disposição espacial da biblioteca de Babel foi uma infinita combinação de círculos; mas os espaços vazios deixados na integração dos círculos desapontavam Borges que, por isso escolheu o hexágono: simples, semelhante a um círculo e passível de preencher todas as lacunas (SARLO, 2008). Segundo Sarlo:

Estruturalmente, a biblioteca é um *panopticum* cuja disposição espacial de cubículos e corredores permite ver e ser visto de todos os pisos. O desenho do *panopticum* evoca o da prisão cujos guardas podem controlar qualquer cela a partir do centro que as organiza. [...] O universo, descritos nos termos de uma biblioteca, também prescinde da noção de privado – todas as atividades são, por definição, públicas [...]. A única atividade possível é a busca de um signo escrito.

[...] tudo está na biblioteca, mas não há como encontrar nada. [...] A lógica da biblioteca se escamoteia: a biblioteca é o universo e sua lógica permanece inacessível aos homens, que só podem concebê-la na figura de um infinito além de sua experiência possível. (SARLO, 2008:127-128).

A biblioteca enquanto correlata ao universo marca a importância dada à literatura na obra borgiana. A biblioteca de Babel carrega em si todas as histórias do mundo, o passado e futuro. O livro materializa o cruzamento entre a ficção e realidade, sendo, ao mesmo tempo, real e imaginário.

2.5. Sobre autor e leitor.

O estatuto da autoria é um tema importante em Borges. No clássico texto “Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 1944), Borges contesta a propriedade do texto. O conto citado é icônico neste sentido, mas não é único. Ao longo de sua obra, Borges trata desse assunto e não hesita em assumir sua condição de recriador. Na verdade, a imagem que tenta transmitir ao leitor é a de que ele próprio é apenas um leitor anterior, isento do privilégio da invenção (MONEGAL, 1980). Para Monegal:

Implicitamente, Borges postula que reler, traduzir, *são* parte da invenção literária. E talvez que reler e traduzir *são* a invenção literária. Daí a necessidade implícita de uma poética da leitura. (MONEGAL, 1980: 91).

Para Roland Barthes, em *O rumor da língua* (1984:57) “A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve”. Assim Barthes anuncia a morte do autor e dá vida ao texto, o qual emerge, sob esta ótica, emancipado de seu criador. O léxico, separado daquele que o escolheu para dizer, torna-se senhor de sua própria enunciação, ele é tudo em si mesmo, não há referência em um sujeito, seja ele concreto ou imaginário.

Quando se anuncia a morte do autor, declara-se também a emergência do leitor. O leitor, que em Barthes é um sujeito isento de marcas da cultura – “sem história, sem biografia, sem psicologia” (BARTHES, 1984:64) –, é aquele para quem converge o texto. Ele é aquele que tornará o texto vivo, livre da intenção e do contexto histórico-cultural daquele que o criou. É no leitor que o texto realiza sua função, é nele que o léxico torna-se enunciado. Se não houvesse o leitor, o texto seria apenas um amontoado de signos sem significado.

De maneira semelhante, Borges oferece o lugar de honra ao leitor. Seja por ser aquele a quem o texto se destina ou ainda, o que é mais presente, pela defesa de que o escritor é antes de tudo um leitor, uma espécie de compilador, destinado a reescrever suas leituras. Para Borges o leitor possui prestígio tão elevado quanto o autor.

Sedlmayer afirma a posição borgiana quanto à importância do leitor e destaca que Borges “em vida, discorreu sobre o papel do leitor de forma didática, explicativa, em vários textos, mistos de crítica ensaística e obra ficcional. É bastante conhecida a operação borgeana que mostra que todos os leitores, ao lerem Cervantes, se tornam autores de Quixote” (SEDLMAYER, 2004: 17).

Borges assume o lugar do leitor e abdica dos louros da invenção/ criação literária. Ao longo de sua obra, fez inúmeras alusões ao que Monegal nomeou “poética da leitura”

(MONEGAL, 1980) – em que a atenção se fixa à leitura em detrimento da obra literária. O texto “Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 1944) é a expressão máxima desse movimento. Para Monegal:

É provável que Borges não tenha agregado uma só ideia nova, uma só intuição perdurável, ao vasto *corpus* compilado por ocidentais e orientais desde as meditações dos pré-socráticos ou das passivas alucinações de Buda. Mas suas especulações, ainda que modestas, são fundamentais para compreender o sentido último de sua obra, e, em particular, de sua original poética da leitura. (MONEGAL, 1980:84)..

A partir da importância dada ao leitor e da confusão entre o papel dele e o do autor é possível perceber a impessoalidade dos sujeitos em Borges. Eles são todos e ninguém. A esse fenômeno, Monegal chamou “nulidade da personalidade” (MONEGAL, 1980:81), sobre o qual destaca o trecho retirado de *Fervor de Buenos Aires* (1923):

Se as páginas desse livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a descortesia de tê-lo usurpado, previamente. Nossas poucas diferenças; é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu o redator deles. (BORGES *apud* MONEGAL, 1980:81).

Tal nulidade da personalidade apóia-se na mesma sustentação que conflui leitor e autor: a primazia da ficção em Borges. Borges não se compromete com a realidade factual, antes, se aventura a recheiar de referências a lugares e datas um relato ficcional, além disso, ficcionaliza a figura do autor e do leitor, tornando o texto um enigma, como podemos observar em “A forma da espada” (BORGES, 1944):

O que um homem faz é como se todos os homens o fizessem. Por isso não é injusto que uma desobediência no jardim contamine a todos; por isso não é injusto que a crucificação de um único judeu baste para salvar todo o gênero humano. Talvez Schopenhauer tenha razão: eu sou os outros, qualquer homem é todos os homens, Shakespeare é, de algum modo, o miserável John Vicent Moon. (BORGES, 1944:113).

Em vários momentos da poética borgiana nota-se uma irrealidade do mundo aparente e, portanto, uma irrealidade do eu individual, afetando assim, a posição do leitor e do autor. Para Borges, pouco se poderia chamar realidade: “A realidade é como essa nossa imagem que surge em todos os espelhos, simulacro que existe por nós, que conosco

vem, gesticula e se vai, mas em cuja busca basta ir para sempre topar com ele” (BORGES *apud* MONEGAL, 1980: 82).

Se a realidade é restrita e a ficção atinge dimensões infinitas, tampouco a figura do leitor e do autor se mantém incólumes. Há uma relação de grande proximidade entre o autor e o leitor em Borges. “Borges destrói, por um lado, a ideia de identidade fixa de um texto; de outro, a ideia de autor; e finalmente, a de escrita original” (SARLO, 2008:66). Para Borges “os bons leitores são cisnes ainda mais negros e singulares que os bons autores” (BORGES *apud* MONEGAL, 1980:91), em consequência, segundo Sarlo, em *História universal da infâmia*, Borges formula a teoria estética borgiana, a saber: “a teoria da escrita como reescrita de leituras e não como escrita de invenções” (SARLO, 2008:94).

A leitura constitui um diálogo com o texto e, quando na obra de Borges percebemos a comparação entre o livro e o universo, verificamos, conforme Monegal, que “cada um de nós (sejam autores ou leitores) somos simplesmente letras ou signos desse livro; somos parte de um todo, e nos perdemos nesse todo, somos alguém e ninguém” (MONEGAL, 1980:97). O apagamento do autor diante da prosa que se tece no mundo reitera a ideia de que os livros são reproduções infinitas de outros livros, pulverizando a noção de um texto original e mesmo de um sujeito que o escreve.

Em Borges, a aprendizagem da literatura se faz a partir da tradução e da versão. Esse princípio baseia-se em outros mais, quais sejam: a originalidade não é um valor estético; a expressão da subjetividade, em que a originalidade é sustentada no indivíduo e não no texto, também não constitui um valor estético em si mesmo e; a representação do real não assegura o valor estético do texto (SARLO, 2008).

A consequência desses “princípios” é bastante clara: os livros são a condição da literatura (ou, traduzindo-se em termos sociais: a posse de uma biblioteca é o requisito de um acesso irrestrito à matéria passada da ficção futura). Borges tem uma biblioteca que, além dessa, cumpre uma outra função estética: permite interromper o fluxo naturalizante da “cor local”, pontilhar o cenário socialmente inevitável de Buenos Aires com o exotismo de todas as literaturas. (SARLO, 2008:94).

3. Borges e eu.

Giovana Bartucci, já o dissemos, refere-se a três Borges. Em suas palavras:

Enquanto o “eu” representa o particular, “Borges” representa a publicidade, as entrevistas, a política e as opiniões. Publicar pertence a “Borges”, enquanto os sentimentos, os sonhos e escrever pertencem ao “eu”. Um terceiro Borges, o Borges ficcional, é aquele que junta em si o “eu público” e a reflexão sobre as suas experiências: “Pouco a pouco lhe vou cedendo tudo, se bem que me conste seu perverso costume de falsear e magnificar”. (BARTUCCI, 1996:52-53).

Sob esta indicação, cuja gênese se encontra em “Borges e eu” (BORGES, 1960), exploraremos um pouco do fantástico universo ficcional de Borges, em que a realidade se confunde com a fantasia, os fatos são falseados e o desencontro dos acontecimentos históricos faz emergir o terceiro Borges.

Em “Borges e eu” (BORGES, 1960), Borges faz uma separação entre “eu” e “outro”, sendo o último chamado Borges. A este sucedem as coisas, os prêmios, a publicidade; ao primeiro, todavia, agradam os pequenos prazeres, “relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson” (BORGES, 1960:54). Tais gostos são partilhados pelo “outro”, contudo, ele o faz “de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator” (BORGES, 1960:54). O primeiro Borges, o particular, vive para que o Borges público possa existir e tramar, com algum esmero, sua literatura.

O Borges particular sente-se devorado pelo outro e, para que de algum modo sobreviva, ele cria um novo Borges, que carrega a publicidade do outro, mas mantém as secretas e pacatas paixões do particular. O terceiro Borges, assumidamente ficcional, disfarça a fantasia que recobre os outros dois. Borges é, então, eu, outro e além.

Sobre a separação entre eu, mim e ele, Sedlmayer diz a respeito de Fernando Pessoa e Borges:

E no largo espaço entre o eu e o mim, mostraram que a subjectividade e a autoria não são conceitos totalizantes. O eu deve ser aberto e disforme, como fenómeno óptico intitulado difracção. Segundo Barthes, o fenómeno ocorre quando uma onda caminhante é limitada, derivando propagações outras que se lançam para regiões além do objecto. Por isso o crítico francês utiliza a expressão “quanto a mim, eu” para apostar numa fragmentação sem núcleo. Tanto em Pessoa quanto em Borges o eu não é só mim. Muitas vezes é substituído pelo ele. Talvez por isso, esses autores nos cercam, nos espreitam e nos indagam acerca da nossa constituição subjetiva. (SEDLMAYER. 2004:23).

Na esteira desse raciocínio, podemos dizer que Borges trama ficções que abarcam dimensões além das compreendidas pelos livros. Ficcionalizando, inclusive, os fatos reais, contaminando a ficção com o real e também o contrário.

A realidade, em Borges, não passa de uma construção ficcional, uma espécie de simulacro. Como consequência disso, o tempo e também as personagens inserem-se em uma lógica particular. Para Monegal: “O tempo fica assim abolido não porque ele se sinta eterno ou porque sua arte seja capaz de preservá-lo para sempre da eternidade da obra, mas porque ele, Borges, não é ninguém. Ou melhor: é ninguém” (MONEGAL, 1980: 87).

Para Monegal, essa lógica borgiana culmina com a ideia de que:

Para ele [Borges] é evidente de que todos os homens são o mesmo homem e que ninguém é alguém. No seu projeto de negar o Tempo, o discípulo de Berkeley, não chega ao solipsismo, mas a uma afirmação exatamente oposta. Enquanto o mestre só admite a existência de um eu, sustentado na Realidade pelo postulado da existência de Deus (afinal de contas, Berkeley era bispo), Borges chega precisamente à abolição da personalidade. (MONEGAL, 1980: 88).

No conto “A forma da espada” (BORGES, 1944), bem como em outros textos, Borges se refere a uma identidade pessoal para depois negá-la. Nesse conto, vítima e algoz intercalam-se diante de Borges. Em “Everything and nothing” (BORGES, 1960), ainda com a temática do eterno retorno, no qual todos os homens são o mesmo, Borges acrescenta:

A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, soube-se diante de Deus e lhe disse: “Eu, que tantos homens fui em vão, quero ser um e eu”. A voz de Deus lhe respondeu, num torvelinho: “Eu tampouco o sou; sonhei o mundo como sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estás tu, que como eu és muitos e ninguém”. (BORGES, 1960: 49).

O tempo, a realidade, a personagem, autor e leitor, todos inseridos na lógica borgiana de realidade enquanto ficção. Todos participantes desse sinuoso labirinto infinito no qual o tempo é o presente, a realidade é como um espelho e, por fim, eu e o outro são alguém e ninguém.

Capítulo III: Fantasia, ficção e realidade

1. Os alcances da fantasia.

Nos capítulos anteriores tratamos do estatuto da fantasia e de sua aproximação com o conceito de ficção, tendo como âncora o conto “O Sul” (BORGES, 1944), de Jorge Luis Borges. Com base nesse trajeto, discutiremos neste último capítulo o atravessamento da obra pelo inconsciente de seu autor com vistas a pensar sobre a influência da fantasia do autor na construção do seu texto, especialmente em se tratando de um relato que envolve a ficcionalização de fragmentos autobiográficos.

Para iniciar essa discussão, de maneira sucinta, retomaremos os principais pontos a grande descoberta freudiana sob a qual se ergueu a psicanálise – o inconsciente – e traremos à baila a associação, quase sempre presente, entre inconsciente e fantasia. Depois disso, sob a indicação do próprio Borges, analisaremos “O Sul” de “outro modo”, a saber, a partir da ideia inaugurada em “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908[1907]) em que Freud defendia o atravessamento da fantasia do escritor em sua criação. Desse modo, a partir desse conto, discutiremos a influência do inconsciente e, em última instância, a influência da fantasia do autor sobre sua criação literária.

2. A casa e seus senhores.

No capítulo VII de *A interpretação dos sonhos* (1900-1901), Freud traz à luz o conceito de inconsciente e, pela primeira vez, revela sua peculiaridade e função. Um pouco depois, em “O Inconsciente” (FREUD, 1915), Freud retoma essas ideias, ampliando-as.

A descoberta do inconsciente institui aquela que seria a terceira ferida narcísica da humanidade e reserva o lugar de honra para a grande façanha freudiana: dar contorno à ideia de inconsciente e defini-lo enquanto conceito. Com a máxima “o ego não é o senhor da sua própria casa” (FREUD, 1917:153), Freud faz ruir o senhorio da razão e

aponta forças “ocultas” que agem à revelia do sujeito. E assim, sob os pilares ruídos do ego, constitui a psicanálise. O senhorio do inconsciente passa a ser reconhecido; as certezas tornam-se relativizadas e a palavra entra para o reino da dúvida, no qual tudo pode querer dizer outra coisa. De modo sucinto, abordaremos aqui o conceito de inconsciente para em seguida associá-lo à fantasia.

No livro *Freud e o inconsciente* (1987), Luiz Alfredo Garcia-Roza aborda, entre outros importantes temas, a descoberta e a evolução do conceito de inconsciente na psicanálise. Garcia-Roza afirma que, antes de Freud, o termo “inconsciente” não designava um sistema psíquico, tratava-se tão somente de uma maneira de adjetivar aquilo que não era consciente, conhecido (GARCIA-ROZA, 1987). Além disso, o autor ressalta a ideia de inconsciente enquanto uma instância diferenciada da consciência, e não sua versão mais “profunda”. Desta maneira, Garcia-Roza refere-se a uma impropriedade da expressão “psicologia profunda” para designar a psicanálise. Segundo o autor:

A psicanálise não é uma psicologia das profundezas, na medida em que o “profunda” aponte para uma espécie de subsolo da mente até então desconhecida e que ela se proponha a explorar. O inconsciente não é aquilo que se encontra “abaixo” da consciência, nem o psicanalista é o mineiro da mente que, inversamente ao alpinista platônico da psicologia clássica, vai descer as profundezas infernais do inconsciente para encontrar, no mínimo, o *malin génie* cartesiano. Freud não nos fala de uma consciência que não se mostra, mas de outra coisa inteiramente distinta. Fala-nos de um sistema psíquico – o Ics – que se contrapõe a outro sistema psíquico – o Pcs/Cs – que é em parte inconsciente (adjetivamente) mas que não é o inconsciente. Essa distinção tópica que é colocada no capítulo VII de *A interpretação dos sonhos* é a marca essencial do inconsciente freudiano e ao mesmo tempo o que a torna irreduzível a qualquer “psicologia profunda”. (GARCIA-ROZA, 1987:170, grifo do autor).

Além dessa questão tópica, o autor chama a atenção para o caráter determinado do inconsciente, que, erroneamente, por alguns é considerado caótico e arbitrário. Garcia-Roza afirma, apoiado em Freud, que nada há de arbitrário nos acontecimentos psíquicos, há sim, é preciso lembrar, uma determinação plural. “A sintaxe do Inconsciente não é a mesma do sistema Pré-consciente–Consciente, mas isso não significa que ele não possua sintaxe nenhuma” (GARCIA-ROZA, 1987:171). Desta maneira, ao se solicitar que o analisante coloque-se a associar livremente, não se objetiva o distanciamento da determinação, antes, espera-se que outra lógica se instale: a do inconsciente.

A evidência da existência do inconsciente pode ser verificada, como aponta Freud no início do artigo “O Inconsciente” (FREUD, 1915), nas lacunas das manifestações conscientes. Tais lacunas fazem emergir aquilo que Lacan, a partir de Freud, chamou de “formações do inconsciente”, a saber: o sonho, o lapso, o ato falho, o chiste e o sintoma. Quanto a esse ponto, Garcia-Roza afirma:

Os fenômenos lacunares são, portanto, indicadores de uma outra ordem, irreduzível à ordem consciente e que se insinua nas lacunas e nos silêncios desta última. Essa outra ordem é a do inconsciente, estrutura segunda, e que não é apenas topograficamente distinta da consciência mas é formalmente diferente desta. O inconsciente não é o mais profundo, nem o mais instintivo, nem o mais tumultuado, nem o menos lógico, mas uma outra estrutura, diferente da consciência, mas igualmente inteligível. (GARCIA-ROZA, 1987:173).

Outro ponto importante a se ressaltar acerca do inconsciente refere-se à plasticidade alcançada pelo termo. Se antes de Freud, o inconsciente estava restrito àquilo que escapava à consciência, em sua nova configuração a partir da teoria psicanalítica, o inconsciente passa a ter significados mais amplos. Nas palavras de Freud:

(...) o atributo de ser inconsciente é apenas um dos aspectos do elemento psíquico, de modo algum bastando para caracterizá-lo. Há atos psíquicos de valor muito variável que, no entanto, concordam em possuir a característica de ser inconsciente. O inconsciente abrange, por um lado, atos que são meramente latentes, temporariamente inconscientes, mas que em nenhum outro aspecto diferem dos atos conscientes, e, por outro lado, abrange processos tais como os reprimidos, que, caso se tornassem inconscientes, estariam propensos a sobressair num contraste mais grosseiro com o restante dos processos inconscientes. (FREUD, 1915:177).

Sendo assim, o inconsciente pode ser, no sentido descritivo, um adjetivo, que designa aqueles conteúdos que não estão acessíveis à consciência. No sentido tópico, todavia, o inconsciente refere-se a um substantivo, um sistema. Nesse sentido, uma representação pode ser adjetivamente inconsciente (ics) sem que faça parte do sistema inconsciente (Ics). Para Garcia-Roza:

Assim, uma representação pertencente ao sistema inconsciente pode escapar à censura e ingressar no sistema Pcs/Cs. Isso, porém, não significa que ela se torne consciente, mas sim que ela pode se tornar consciente. Ela é portanto inconsciente – porque ainda não se tornou consciente – mas não pertence mais ao sistema inconsciente. (GARCIA-ROZA, 1987:179).

Freud concebe o inconsciente como um “lugar psíquico” e, apesar da alusão topográfica, o inconsciente não se reconhece enquanto um lugar dentro da extensão cerebral, antes, trata-se de “uma forma e não um lugar ou uma coisa. Melhor dizendo: ele é uma lei de articulação e não a coisa ou o lugar onde essa articulação se dá” (GARCIA-ROZA, 1987: 174).

A concepção de inconsciente tem, na teoria freudiana, dois importantes momentos, nomeados por sua relevância capital na teoria psicanalítica, primeira e segunda tópica. Na primeira (1900-1920), Freud divide o aparelho psíquico em Inconsciente, Pré-Consciente e Consciente; cada um com uma função, processo e uma energia de investimento e, além disso, cada qual especifica-se por conteúdos representativos. Entre um sistema e outro, Freud situa censuras que controlam a passagem de conteúdos. No que se refere à concepção dinâmica, Freud afirma que os sistemas encontram-se em conflito entre si.

A partir de 1920, sob o título de segunda tópica, Freud elabora uma nova concepção da personalidade. Segundo o *Vocabulário da psicanálise* (LAPLANCHE; PONTALIS, 1982):

Na sua forma esquemática, esta segunda teoria faz intervir três “instâncias”, o *id*, pólo pulsional da personalidade, o *ego*, instância que se situa como representante dos interesses da totalidade da pessoa e que como tal é investido de libido narcísica, e, por fim, o *superego*, instância que julga e critica, constituída por interiorização das exigências e das interdições parentais. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1982: 508).

Apesar das mudanças decorridas dessa nova formulação, Freud não renunciou a conciliar as duas tópicas, fazendo coexistir a divisão ego, id e superego com a divisão inconsciente, pré-consciente e consciente. De maneira geral, as características atribuídas ao sistema Inconsciente na primeira tópica são atribuídas ao id na segunda. Contudo, na segunda tópica, o inconsciente perde seu caráter substantivo, transformando-se numa maneira de qualificar as três instâncias: o id, o ego e o superego.

2.1. Inconsciente e fantasia.

Conforme apresentado no capítulo I “Considerações sobre ficção e fantasia”, a fantasia tem estreitas ligações com o inconsciente. Há, na obra freudiana, diversos tipos de fantasias, aquelas classificadas como sonhos diurnos (fantasias conscientes); as fantasias inconscientes – algumas dentre elas podem se tornar conscientes – e ainda as fantasias originárias, que transcendendo à vivência individual, parecem revelar experiências humanas típicas. No capítulo VII de *A interpretação dos sonhos* (1900-1901), Freud fala das fantasias inconscientes, inclusive, como ponto de partida para a formação do sonho. Segundo Freud:

No curso de seu trajeto regressivo, o processo onírico adquire o atributo da representabilidade (...). Completou agora a segunda parte de sua trajetória em ziguezague. A primeira parte foi progressiva, indo das cenas ou fantasias inconscientes para o pré-consciente; a segunda retrocedeu da fronteira da censura até as percepções. (FREUD, 1900-1901:602-603).

No artigo “O inconsciente” (FREUD, 1915), Freud retoma a ligação da fantasia com o inconsciente e elabora uma das mais completas concepções de fantasia:

Entre os derivados dos impulsos instintuais do *Ics.*, do tipo que descrevemos, existem alguns que reúnem em si características de uma espécie oposta. Por um lado, são altamente organizados, livres de autocontradição, tendo usado todas as aquisições do sistema *Cs.*, dificilmente distinguindo-se, a nosso ver, das formações daquele sistema. Por outro, são inconscientes e incapazes de se tornarem conscientes. Assim, *qualitativamente* pertencem ao sistema *Pcs.*, mas *factualmente*, ao *Ics.* É sua origem que decide seu destino. Podemos compará-los a indivíduos de raça mestiça que, num apanhado geral, se assemelham a brancos, mas que traem sua ascendência de cor por uma ou outra característica marcante, sendo, por causa disso, excluídos da sociedade, deixando de gozar dos privilégios dos brancos. Essa é a natureza das fantasias de pessoas normais, bem como de neuróticas, fantasias que reconhecemos como sendo etapas preliminares da formação tanto dos sonhos como dos sintomas e que, apesar de seu alto grau de organização, permanecem reprimidas, não podendo, portanto, tornar-se conscientes. (FREUD, 1915: 195-1996, grifo do autor).

Nota-se, portanto, uma dificuldade de distinguir a fantasia quanto a sua natureza (inconsciente e consciente), tendo em vista a estreita relação estabelecida entre elas. Além disso, Freud considera uma constância quanto ao conteúdo da fantasia, independentemente da estrutura psíquica na qual ela se manifesta (neurose, psicose ou

perversão). Em uma nota no artigo “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (FREUD, 1905), Freud faz a seguinte observação:

As fantasias claramente conscientes dos perversos (que em circunstâncias favoráveis, podem transformar-se em atos), os temores delirantes dos paranóicos (projetados em um sentido hostil), e as fantasias inconscientes dos histéricos (descobertas por trás de seus sintomas através da psicanálise) coincidem até os mínimos detalhes em seu conteúdo. (FREUD, 1905:157).

Nota-se que, em Freud, a natureza da fantasia não é bem definida, flutuando entre o inconsciente e a consciência. Nasio, no livro *A fantasia: o prazer de ler Lacan* (2005), não percorre caminhos muito distintos, e situa, em geral, a origem das fantasias no inconsciente. Além disso, o autor destaca a parceria estabelecida entre a fantasia e o sonho. Em suas palavras:

Meu inconsciente reserva fantasias invisíveis em suas mais escuras profundezas. Embora aspirem à luz, não buscam alcançá-la; sabem que isso é impossível e que eu, ser vivo e ativo, tenho mais o que fazer do que me preocupar com elas. Mas suponham que num dado momento eu me desinteresse pela situação presente. Suponham, em outros termos, que eu caio no sono. Então, essas fantasias imóveis, percebendo que eu venho erguer o alçapão que as mantém no subsolo da consciência, põem-se em movimento. O resultado disso é o sonho. Sonhar é deixar minhas fantasias dançarem com toda a liberdade. (NASIO, 2005:13).

Além disso, o autor ainda destaca a gênese do sintoma, estreitamente relacionada às fantasias inconscientes.

Os sintomas são a manifestação dolorosa das cenas fantásticas que reinam no inconsciente desde a infância. Essas cenas encontram no sintoma, no sonho ou nos atos cruciais da vida afetiva seus diferentes meios de expressão. (NASIO, 2005:14).

Por último, para evidenciar a relação das fantasias com o inconsciente, retomamos mais um fragmento de Nasio. No trecho que segue, o autor marca a abrangência da fantasia e sua influência sobre o sujeito:

A cena fantasiada não é assim tão nítida quanto a de um filme, mas um esboço, uma representação de conjunto, um esquema dinâmico mais vivido que concebido. É portanto uma cena sentida, e não vista. Como se o sujeito

fosse “cego” para a sua fantasia. A fantasia está ali, influencia em seu comportamento, mas o sujeito não a vê, embora possa experimentar a sensação que corresponde ao seu gesto na ação cênica.

Insisto, o sujeito é governado por sua fantasia, mas não vê a cena nem distingue claramente seus protagonistas; sente as tensões em jogo, as intensidades ou antes o equilíbrio das forças dominadoras e hostis, protetoras e ternas. A fantasia é uma cena virtual, uma representação abstrata e condensada de nossas tendências inconscientes. (NASIO, 2005:15).

Diante do exposto, concluímos que se não é possível afirmar que toda fantasia tem sua origem no inconsciente, pode-se, sem dúvida, dizer que boa parte dos conteúdos fantasiados desfrutam dessa natureza. De toda forma, tanto as fantasias conscientes – os devaneios diurnos – quanto àquelas inconscientes, são marcadas pelos desmandos desse senhor caprichoso. Sob esta influência, a fantasia dispõe o véu sobre o olhar do sujeito, fornecendo subsídios para o delineamento da realidade psíquica, a qual se constitui, “fundamentalmente do desejo inconsciente e das fantasias conexas” (LAPLANCHE, PONTALIS, 1982:426).

A fantasia, portanto, mantém suas raízes no inconsciente e tem como função *princeps* a correção da realidade insatisfatória (FREUD, 1908 [1907]). Calcados nesse raciocínio, bem como na teoria freudiana apresentada em “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908 [1907]), discutiremos a hipótese de que a obra literária carrega algo da fantasia de seu autor e que pode, inclusive, servir à realização dela.

Se toda escrita revela algo daquele que a produziu, ainda mais, é o que propomos, quando essa escrita traz elementos autobiográficos sob os moldes da ficção. Esse é o caso do conto “O Sul”.

3. De outro modo.

“O Sul”, que é talvez o meu melhor conto, parece-me suficiente prevenir que é possível lê-lo como narração direta de fatos novelescos e também *de outro modo*” (BORGES, 1944:98, grifo nosso).

As palavras de Borges a respeito das possíveis interpretações de “O Sul” apresentadas no prólogo de “Artifícios” (segunda parte de Ficcões) são repetidas, de modo mais detalhado, em *Sobre os sonhos e outros diálogos* (BORGES; FERRARI, 1985), como segue:

Então escrevi esse conto, “O Sul”, que pode ser lido, que eu saiba, de três diferentes formas. Essas três diferentes formas seriam: podemos ler esse conto como um fato real; bom, todos os fatos são reais, mas, enfim, pode ser lido tal como está contado, essa seria uma leitura possível. Depois, podemos supor que a segunda parte do conto é uma alucinação, ou é um sonho da personagem quando está sofrendo a ação da anestesia. E depois também podemos supor, e eu acho que a segunda interpretação me agrada mais, que o conto inteiro é uma espécie de fábula. (BORGES, In: BORGES; FERRARI, 1985:63).

Nesses dois momentos (1944 e 1985), Borges apresentou possibilidades de leituras de “O Sul”, contudo, não limitou os alcances do conto às interpretações por ele fornecidas. Ao dizer que haveria *outro modo*, Borges deixa a pista para futuras investigações. Diante do texto, tomemos a lupa e, para aquilo que não é possível ver, deixemos a *Bruxa* nos guiar.

No capítulo anterior, a respeito do conto “O Sul”, traçamos considerações baseadas na interpretação dos eventos que seguem a passagem pelo hospital como uma alucinação do personagem, um delírio que envolvia sua fantasia, seu desejo de ser herói. Neste momento, passaremos a uma leitura outra, aquela que, a partir dos indícios do texto, especialmente de sua repetição, conjectura possibilidades do atravessamento do texto por aquilo que, à revelia do desejo do autor, pode advir: a fantasia.

Em *Sobre os sonhos e outro diálogos* (BORGES; FERRARI, 1985), Borges fala sobre a repetição de alguns temas em sua obra e marca o caráter pessoal que essa repetição revela. Ao que parece, Borges reconhece que há algo que age à sua revelia, que o influencia e, portanto, influencia sua obra. A seguir o diálogo com Osvaldo Ferrari

(conforme o texto original, em itálico estão as falas de Ferrari, as demais são de Borges):

O senhor disse que cada escritor, especialmente cada poeta, fatalmente possui um universo pessoal. De alguma maneira, está condicionado por esse universo pessoal, que lhe é dado e ao qual deve ser fiel.

Não sei se deve ser fiel, mas de fato o é. Deve ser uma indigência, mas a gente vive, bom, a gente escreve em um mundo bastante limitado, não é? Embora fosse melhor que não fosse assim, mas esse fato acontece.

Agora, no seu caso, lembro, entre outras coisas, tigres, armas brancas, espelhos, labirintos.

É verdade. Sou facilmente monótono, não é? Bom, teria que explicar essas razões? Em primeiro lugar, eu não escolhi esses temas, eles me escolheram.

Sim.

Mas acho que isso pode ser aplicado a todos os temas. Acredito que seja um erro procurar um tema; é mais um erro de jornalista do que de escritor. Um escritor deve deixar que os temas o procurem, deve começar recusando-os, e depois, resignado, pode escrevê-los para passar a outros, não é?

Por isso seriam fatalmente seus.

Sim, porque eles voltam. Agora, curiosamente, eu sei que se eu escrever a palavra *tigre*, é uma palavra que escrevi centenas de vezes, mas ao mesmo tempo, eu sei que se escrever *leopardo*, estou trapaceando, que o leitor vai reparar que é um tigre levemente disfarçado, um tigre manchado, e não listrado. A gente se resigna a essas coisas. (BORGES; FERRARI, 1985:106-107).

No epílogo de *O fazedor* (1960), sobre a repetição, Borges acrescenta:

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto. (BORGES, 1960:168).

Borges não desconhece, tampouco subestima, o alcance de algo que está além de sua racionalidade. Como o próprio autor disse, suas linhas o revelam. Sendo assim, nesse capítulo, escolheremos um *outro modo* de ler o conto “O Sul” de Borges. Modo esse que considera que, a partir da ficcionalização de elementos autobiográficos, o autor, mobilizado por suas próprias fantasias, dá forma ao texto. Sob esta perspectiva, a ficcionalização dos elementos autobiográficos dá vazão à fantasia do autor, tornando o texto ainda mais autobiográfico, mesmo nos trechos em que, à primeira vista, situam-se no campo da ficção. Ainda sob este viés, Juan Dahlmann poderia ser considerado o *alter ego* de Borges, espelhando suas fantasias conscientes e inconscientes com vistas à realização do desejo.

4. Elementos autobiográficos ficcionalizados.

“[...] ávido por examinar esse achado, não esperou que o elevador descesse e subiu com pressa as escadas; alguma coisa no escuro roçou sua testa, um morcego, um pássaro?”. (BORGES, 1944:161).

Com frequência, Borges mescla, em seus textos, referências reais a elementos exclusivamente ficcionais. Muito comum também é a maneira com que Borges circula pelo texto enquanto personagem, disfarçado ou não. Na primeira parte desta seção, retomaremos referências autobiográficas de Borges, especialmente àquelas conectadas ao conto “O Sul”. Depois disso, no tópico “Entre a pena e a espada”, falaremos do conflito que se estabelece entre o homem de ação e o homem da escrita, que tem seu ápice em “Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 1944), obra que inaugura uma nova fase de Borges, após sua experiência de quase morte.

Williamson no livro *Borges, uma vida* (2004), aponta elementos autobiográficos que atravessam a obra de Borges, muitas vezes sob a indicação do próprio escritor argentino. Os elementos caros a Borges, notadamente repetidos em sua obra, como o tigre, o espelho e o Sul, estão entre os apontamentos de Williamson, que os associa a vivências *reais* do autor.

De acordo com Williamson, em “O Sul” Borges entregava-se à realização da fantasia de lutar contra Perón na defesa da “civilização” contra os desmandos do ditador latino americano. Nessa analogia, o gaúcho representaria a resistência do povo ao poder do Estado. Além disso, o autor aponta a posição do pai na história de Borges: “O motivo da adaga jogada pelo velho *gaucho* a Dahlmann lembra o episódio em que o Dr. Borges deu ao jovem Georgie uma faca e o instou a mostrar aos provocadores da escola que ele era um homem” (WILLIAMSON, 2004:379).

Williamson aponta ainda a expressão do conflito entre Borges e sua mãe no conto. Ele relata que durante a confecção de “O Sul”, Borges namorava Margot, por quem estava profundamente apaixonado. Para Williamson, o romance deu forças a Borges para mergulhar no tema da barbárie argentina, tema esse que sua mãe detestava.

Eu diria que se tratava de um sinal de que seu romance com Margot o deixara disposto a rebelar-se contra a espada da honra, e o fato de Dahlmann empunhar a adaga contra os provocadores do armazém é um reflexo, creio, da autoconfiança que Borges tirava de sua relação com ela. (WILLIAMSON, 2004:379-380).

Com argumentos diferentes daqueles apresentados por Williamson, Eneida Maria de Souza destaca o caráter eminentemente ficcional do relato da vida de Borges e aponta a impossibilidade de uma biografia do autor.

Se as versões não coincidem com a original, tal fato decorre de ser desnecessária a reconstituição da cena primária, pois que a poética borgiana se inscreve sob o signo da invenção e da traição às fontes. Os gestos do autor, bem como as suas palavras, são cada vez mais transformados em lenda, justificando-se pelo seu caráter ficcional, pela força de invenção que a literatura exerce perante a realidade. (SOUZA, 1999:63).

A realidade se confunde com a ficção e, em “O Sul” essa confusão torna-se evidente, especialmente quando relacionada ao *Ensaio autobiográfico* (1970), de Borges. Muitos são os pontos coincidentes entre os dois textos, o de maior destaque, sem dúvida: a ferida na testa. Além disso, podemos apontar outros dois elementos importantes: a escolha de *As mil e uma noites* e a bravura da mãe.

A escolha da narrativa árabe retoma lembranças da infância de Borges, em que o livro era lido às escondidas devido ao seu conteúdo obsceno (BORGES, 1970). *As mil e uma noites*, como discutido no capítulo anterior, remete a uma história sem fim, que garante a vida daquela que a narra. De alguma maneira, este livro está ligado a Borges, seja pela menção constante do texto ou ainda pelo significado que carrega. Borges dedicou sua vida aos livros, não por acaso tornou-se bibliotecário. Sua relação com o livro era de vida, porém, carregava algo de mortífero, que o afastava do outro, como argumentou em *Sobre os sonhos e outros diálogos* (1985):

[...] tento sentir, por exemplo, que minha cegueira não é somente uma desventura, embora seguramente o seja, mas que também me permite, bom, me dá mais tempo para a solidão, para o pensamento, para a invenção de fábulas, para a fabricação de poesias. [...]. É verdade, agora estou cego, mas quiçá estar cego não seja uma tristeza. Embora me baste pensar nos meus livros, tão próximos e tão longe de mim para, bom, para querer ver. E chego a pensar que se eu recuperasse a vista, eu não sairia desta casa, e ficaria lendo todos os livros que eu tenho aqui, e que mal conheço, embora os conheça pela memória, que modifica as coisas. (BORGES; FERRARI, 1985: 99-101).

O livro, que mantém a vida de Xerazade, traz alegrias e privações a Dahlmann e a Borges. Entregar-se à narrativa e por ela deixar-se siderar representa, ao mesmo tempo, viver e morrer. A leitura encanta os personagens e os descola do papel para o plano da imaginação, envolvendo o leitor e fazendo-o participar, viver, aquela aventura. Por outro lado, a leitura também estampa a falta, à medida que exhibe um mundo no qual as fantasias são satisfeitas e, ao deparar-se com a última página, o leitor volta para o lugar de onde nunca saiu, sua própria vida. Dahlmann era ferido ao tentar “tapar a realidade” (BORGES, 1944:167) com a leitura de *As mil e uma noites*, ele tentava, mas não conseguia fantasiar outra vida com a leitura, seu destino insistia em se revelar.

A bravura da origem materna é outro ponto importante que aparece em “O Sul” e também no *Ensaio autobiográfico* (1970). Leonor Acevedo Haedo de Borges é retratada nos textos borgianos como uma mulher dedicada e, por algum tempo, “uma verdadeira secretária” (BORGES, 1970:14), atenta às necessidades do filho. Borges morou com sua mãe durante boa parte de sua vida, tendo deixado Leonor para casar-se com Elsa Astete, um casamento conveniente, atestado, e mesmo arranjado, pela mãe de Borges (WILLIAMSON, 2004).

No *Ensaio autobiográfico* (1970), ao referir-se a linhagem materna, Borges enumera uma série de figuras históricas, antepassados de Leonor. Quanto a Juan Dahlmann, a origem de sua mãe também remonta a tradição argentina, cuja bravura era objeto de sua admiração. A origem do pai, tanto no conto quanto no ensaio, é preterida. Há pouco romantismo e bravura nelas.

Por último, o elemento que escancara o caráter autobiográfico e “O Sul”: a ferida na fronte. No conto, Borges narra um episódio que espelha um acidente que lhe ocorreu no natal de 1938 – o ano em que seu pai faleceu.

Borges, em *Ensaio autobiográfico*, narra o evento dramático:

No dia de Natal de 1938 (no mesmo ano em que meu pai morreu), sofri um grave acidente. Subia correndo uma escada e, de repente, senti alguma coisa raspar minha cabeça. Havia batido na aresta de um batente recém pintado. Apesar de ter sido atendido de imediato, a ferida infeccionou e passei uma semana sem dormir, com alucinações e febre muito alta. Uma noite, perdi a fala e tiveram que me levar para o hospital para uma operação de emergência. Estava com septicemia e durante um mês me debati entre a vida e a morte. Muito mais tarde escreveria sobre isso no meu conto “O Sul”. (BORGES, 1970:61).

Em o “O Sul”, o episódio é narrado da seguinte maneira:

Dahlmann adquirira, naquela tarde, um exemplar avulso d’As mil e uma noites de Weil; ávido por examinar esse achado, não esperou que o elevador descesse e subiu com pressa as escadas; alguma coisa no escuro roçou a sua testa, um morcego, um pássaro? No rosto da mulher que lhe abriu a porta, viu estampado o horror, e a mão que passou na testa ficou vermelha de sangue. (BORGES, 1944:161).

Emir Rodríguez Monegal em *Borges: uma poética da leitura* (1980), aponta as diferenças entre o texto narrado em “O Sul” e aquele disposto no *Ensaio autobiográfico* e, a partir do relato de Leonor Acevedo Haedo de Borges, destaca que há mais “verdade” histórica no conto do que no relato autobiográfico. A seguir o relato da mãe de Borges (a tradução do texto, originalmente publicado em francês, encontra-se na tradução brasileira do livro *Borges: uma poética da leitura*).

Houve um acidente horrível, depois do qual ele começou a escrever contos fantásticos, o que nunca lhe acontecera antes; creio que algo mudou em seu cérebro. Em todo caso, ele ficou durante certo tempo entre a vida e a morte. Era a véspera de Natal, Georgie fora buscar uma convidada que viria jantar. E Georgie não chegava! Eu estava apreensiva, até o momento que me telefonaram do Pronto Socorro Policial. Meu marido e eu fomos em seguida. Aconteceu que, estando o elevador quebrado, ele subira a escada muito depressa e não vira a janela aberta cujo vidro penetrou na sua cabeça. Vêem-se-lhe ainda as cicatrizes.

Depois de seu regresso à casa, ele se pôs a escrever um conto fantástico, o primeiro. Estávamos em 1938, ele tinha, portanto, 39 anos. Ora, o livro do qual eu lhe tinha lido uma página na clínica eram as *Crônicas marcianas*, de Bradbury (que ele prefaciou mais tarde). Depois disso, ele só escreveu contos fantásticos que me provocavam um pouco de medo, porque não os compreendo bem. Um dia eu lhe disse: “Por que você não escreve de novo as mesmas coisas que antes?” Ele me respondeu: “Deixa pra lá, deixa”. E ele tinha razão. (MONEGAL, 1980:110-111).

Há no testemunho da mãe um equívoco, corrigido por ela em uma comunicação pessoal com Monegal. Não foi o marido que a acompanhara ao Pronto Socorro Policial, pois, a essa época, ele já havia falecido. Na verdade, trava-se de seu sobrinho, Guillermo de Torre. Para além desse equívoco, o relato de Leonor nos atenta para a omissão do caráter sexual da versão de Borges. No texto “histórico”, a mulher que atraíra o interesse do jovem Borges foi retirada. Já no ficcional, ela aparece, porém, de maneira velada, impessoal.

No conto, a amiga está reduzida a um rosto anônimo de mulher, que se horroriza ao ver o rosto do protagonista, coberto de sangue, e a emoção antecipada da visita transfere-se (muito adequadamente, diria Freud) para o entusiasmo por ter encontrado um exemplar incompleto de uma versão alemã das *Mil e uma Noites*. Mais significativa ainda parece-me a omissão de qualquer referência ao contexto sentimental do acidente no esboço autobiográfico. (MONEGAL, 1980:110).

Não configura grande novidade o apagamento, na obra borgiana, do caráter sexual. O mesmo acontece no relato de sua vida, tanto no que se refere ao seu *Ensaio autobiográfico* (1970), quanto nas biografias escritas à revelia de sua aprovação. Nesses textos, Borges é retratado como um homem de paixões comedidas, atrelado, talvez simbioticamente, à figura da mãe. Diante disso, chamamos a atenção para a supressão da mulher em seu *Ensaio autobiográfico* (1970) e de sua aparição, ainda que de modo anônimo, no conto “O Sul”. Essa mulher, representação do sexual, não aparece em Borges no relato da “realidade”; ele a limita à dimensão ficcional. Retomando a ideia de

Bartucci quanto aos três Borges, podemos dizer que o “Borges particular” (BARTUCCI, 1996) suprime o sexual, que aparece, de modo comedido, no Borges ficcional – aquele que implícita ou explicitamente é retratado nos textos do autor argentino.

É possível dizer que a multiplicação da figura borgiana deve-se à posição do autor em relação ao estatuto da autoria, pois, é a partir da ficcionalização de si mesmo no texto é que se produz a divisão entre autor, ator e personagem. Segundo Souza:

O perfil de Borges vai aos poucos sendo delineado, ao se inscrever de maneira mais nítida como perfil do escritor enquanto escritor, esse outro anônimo e neutro que convive ambigualmente com o eu de Borges. No conto “Borges y yo”, a presença da imagem do duplo é perfeitamente assumida, na medida em que, entre a pessoa e o autor consagrado, cria-se um abismo e uma proximidade. Autor, ator e personagem se diluem na cena da representação literária, estabelecendo-se um diálogo que se fundamenta em um jogo de reflexos e distorções. O autor, passando para o âmbito da terceira pessoa, do neutro e do imparcial, dissemina a imagem do eu, contraditoriamente inserida na imagem que ele próprio inventou. A escrita torna-se, por conseguinte, mais importante e poderosa do que a realidade da autoria. (SOUZA, 1993:103).

Sendo assim, o outro, o eu e Borges misturam-se para dar origem ao texto borgiano. Com as comparações realizadas entre elementos do *Ensaio autobiográfico* (1970) e do conto “O Sul” foi possível verificar o descompromisso borgiano com a “realidade”, tomada como a sequência dos fatos ocorridos. Borges se permite inventar, seja ficcionalizando os dados de sua autobiografia ou ainda, sob os moldes de um texto ficcional, construir um relato autobiográfico. Nada impede que Juan Dahlmann seja Borges e que Borges seja qualquer outro.

4.1. Entre a pena e a espada.

O acidente que inspirou o conto “O Sul” culminou com uma internação hospitalar, durante a qual Borges, assim como Juan Dahlmann, ficou entre a vida e a morte. Essa experiência de quase morte marcou a origem de grandes transformações na obra de Borges.

Passada a agonia dos primeiros riscos, Borges, ainda hospitalizado, temia deparar-se com a literatura. Diante da gravidade do ocorrido e do desconhecimento quanto às possíveis consequências daquela ferida na frente, Borges temia a perda daquilo que lhe era mais caro: a faculdade de compreender.

Quando comecei a me recuperar, temia ter perdido a razão. Minha mãe queria ler-me um livro que eu acabara de encomendar, *Out of the Silent Planet*, de C.S. Lewis, mas durante duas ou três noites fui postergando a leitura. Por fim prevaleceu sua vontade e, tendo ouvido uma ou duas páginas, comecei a chorar. Minha mãe me perguntou o que significavam as lágrimas. “Estou chorando porque entendo”, disse eu.

Pouco depois, atemorizou-me a ideia de jamais voltar a escrever. Anteriormente eu havia escrito uma boa quantidade de poemas e dúzias de artigos breves. Pensei que, se nesse momento tentasse escrever uma resenha e fracassasse, eu estaria intelectualmente acabado. Mas, se experimentasse algo que nunca fizera antes e fracassasse, isso não seria tão ruim e talvez até me prepararia para a revelação final. Decidi então escrever um conto e o resultado foi “Pierre Menard, autor de Quixote”. (BORGES, 1970:61).

As lágrimas de Borges anunciavam a mudança em sua literatura. O medo do fracasso levou Borges a uma aventura totalmente nova, uma escrita mais arrojada, em que a realidade, cada vez mais, seria preterida pela ficção. Monegal, quanto a esse episódio, assinala:

O leitor é a primeira personalidade que regressa da catástrofe da quase-morte. A segunda é o escritor. No testemunho da mãe [descrito anteriormente], melhor que no seu esboço autobiográfico, adverte-se até que ponto esse acidente modificou radicalmente o escritor. (MONEGAL, 1980:110).

E assim, Borges renasce sob uma nova arquitetura ficcional. “Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 1944) marca a emergência do leitor e escancara a fluidez com que se intercalam realidade e ficção.

Além disso, Monegal aponta os efeitos simbólicos da experiência de quase morte sobre a relação estabelecida entre Borges e seu pai, já falecido. Por consideramos esse tema extenso demais para o momento, não nos ateremos à relação de Borges com o pai. A reprodução a seguir das palavras de Monegal quanto a esses eventos, tem como objetivo a apreciação mais detalhada sobre os efeitos dessa experiência sobre a escrita de Borges.

Simbolicamente, o acidente dramatiza simultaneamente o sentimento de culpa que sente Borges pela morte de seu pai e a necessidade, muito profunda, mas quase inexplicável para ele, de sentir-se livre do magistério sutil de seu pai. Em certo sentido, o acidente representa uma ação simbólica: morte e ressurreição. Depois do acidente (a prova, o ordálio), Borges reaparece transformado num escritor diferente, engendrado apenas por si próprio. Antes do acidente era um poeta, um crítico de livros; depois do acidente será o inventor de árduos e fascinantes labirintos verbais; o criador de uma forma de linguagem, o conto que é também um ensaio. O novo Borges (o novo escritor) vai muito além do que planejara seu pai. O fato de que o acidente ocorra também em circunstâncias românticas (ia buscar uma moça, não esqueçamos) apenas acrescenta o elemento erótico necessário ao parricídio simbólico que o próprio ato (a morte e a ressurreição do Herói) já implica. Para assumir a nova identidade, Borges não abandona a antiga. Ao contrário, enfatiza-a publicamente ao pretender que seus contos fantásticos sejam meras resenhas de livros “reais”, ensaios sobre escritores “desconhecidos”, descrições de planetas “inéditos”. O novo Borges quer ser confundido com o velho, o *outro*, o *mesmo*, como indica o título de um de seus últimos volumes de versos. (MONEGAL, 1980: 121-122, grifo do autor).

“Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 1944) traz, além de uma nova versão da escrita de Borges, uma temática que também aparecerá no conto “O Sul”: o contraste entre a pena e a espada, ou seja, o conflito que se estabelece entre ser um homem de ação e um homem de letras.

Em “Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 1944), Menard, apesar da influência do pensamento do século XX, reproduziu, letra por letra, o capítulo que “trata do curioso discurso que fez Dom Quixote sobre as armas e as letras” (BORGES, 42: 1944). Pierre Menard, herdeiro do pensamento do século XX, deixou-se conduzir pela filosofia militarista do século XVII para dar forma ao seu Quixote. Ele o reproduziu tal e qual o de Cervantes, mas infinitamente superior quando pensado nas significações outras que o texto adquire a partir do contexto em que foi gerado. Segue um trecho do texto de Borges:

Cervantes era um velho militar: seu julgamento se explica. Mas que o Dom Quixote de Pierre Menard – homem contemporâneo de *La trahison des clercs* e de Bertrand Russell – reincida nessas nebulosas sofisticarias! Madame Bachelier viu nelas uma admirável e típica subordinação do autor à psicologia do herói; outros (de maneira menos perspicaz) uma transição do *Quixote*; a baronesa de Bacourt, a influência de Nietzsche. A essa terceira interpretação (que reputo irrefutável) não sei se me atreverei a acrescentar uma quarta, que condiz muito bem com a quase divina modéstia de Pierre Menard: seu hábito resignado ou irônico de propagar ideias que eram o restrito reverso das que preferia. (BORGES, 1944: 42).

“Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 1944) materializa as transformações que ocorriam com o jovem Borges. Além da mudança em sua escrita, esse texto exhibe, com toda nitidez, o conflito que tantas outras vezes pode ser visto na obra de Borges, como em seu *Ensaio autobiográfico* (1970):

Sempre fui muito míope e usei óculos, e era um tanto frágil. Como a maioria de meus ancestrais haviam sido soldados – mesmo o irmão de meu pai fora um oficial naval – e eu sabia que nunca o seria, desde muito jovem me sentia envergonhado de ser um homem de livros e não de ação. (BORGES, 1970: 15-16).

Em *Sobre os sonhos e outros diálogos* (1985), Borges acrescenta: “eu me lembro do que li mais que do que vivi” (BORGES; FERRARI, 1985: 39). Pierre Menard está tão longe das armas quanto longe delas estão Juan Dahlmann e Jorge Luis Borges, homens de letras que flertavam, furtivamente, com as armas. O fascínio de Borges pelas armas brancas ficou tão conhecido que nas viagens que empreendia, recebia, com frequência, punhais como presentes (BORGES; FERRARI, 1985).

O duelo de facas, empreendido por Dahlmann ao final do conto retoma a marca gaúcha: a coragem. Borges, a respeito do livro *Hombres Pelearon*, afirmou: “tentava contar uma história puramente argentina no estilo argentino, história que desde essa época venho repetindo com pequenas variações. Trata-se da narrativa de um duelo desinteressado ou sem motivo: da coragem pela própria coragem” (BORGES, 1970:47). No *Ensaio autobiográfico* (1970), em contraste com a coragem dos protagonistas do duelo, Borges aponta, com algum ressentimento resignado, a fragilidade do seu corpo e mesmo o posicionamento assumido diante da vida: “[...] de ambos os lados da família tenho antepassados militares; isso talvez explique minha nostalgia desse destino épico que as divindades me negaram, sem dúvida sabiamente”. (BORGES, 1970: 15).

Borges, assim como Dahlmann, vivenciava sua bravura sulista por intermédio da literatura. No *Ensaio autobiográfico* (1970), afirmou: “Sempre cheguei às coisas depois de encontrá-las nos livros” (BORGES, 1970:20). Ao seu amigo Osvaldo Ferrari, acrescentou: “Há uma frase que diz... sim *‘reality stranger than fiction’*: a realidade é mais estranha que a ficção. E Chesterton o comenta de maneira aguda e justa, acredito;

ele diz: ‘porque a ficção somos nós que fazemos; por outro lado, a realidade é muito mais estranha porque é feita por outro, o Outro: Deus’” (BORGES; FERRARI, 1985:35).

O bibliotecário que sonha ser herói de guerra: esse é o conflito de que padece Juan Dahlmann. Quanto a Borges, podemos dizer que não está eclipsado em seu texto o desejo de ser *um homem de ação*, um herói, nem que para isso seja necessário mergulhar profundamente na ficção, como Dahlmann fez com *As Mil e uma noites*.

Dahlmann entregou-se à morte de faca na esperança de que o sangue o redimisse da vida avessa aos ideais de bravura. De maneira similar, quando da iminência de sua morte, Borges decide voltar à Genebra de sua juventude. O fato, narrado em sua biografia, destaca dois grandes motivos para essa decisão: o pai e a pátria.

Ele fora levado à Suíça pela primeira vez por seu pai, que deixara a Argentina para realizar um sonho de amor com sua esposa Leonor, realização que julgava impossível em sua terra natal. Foi em Genebra que Georgie se apaixonou pela primeira vez, mas também foi lá que sua confiança no amor também foi minada por seu pai [...]. Porém, ao retornar para morrer em Genebra, desejava apontar para uma resolução daquele conflito histórico ao efetuar uma reconciliação simbólica com seu pai na cidade em que se haviam afastado um do outro. (WILLIAMSON, 2004:561).

Ademais, sua morte longe da Argentina repercutiria enquanto ato político. Borges esperava alcançar a remissão da pátria pelo derramamento de seu sangue. Ele almejava provocar um despertar da Argentina, adormecida pelo feitiço de Perón.

Veja, me tornei uma espécie de mito e, sempre que surgir a questão de eu estar enterrado aqui, as pessoas talvez se lembrem do livro que escrevi, *Os conjurados*, e pensarão sobre isso: as pessoas virão e se perguntarão: por quê? Essa será minha pequena contribuição para mudar o mundo. (BORGES *apud* WILLIAMSON, 2004:561).

E assim, a morte de Borges toma a dimensão de ato literário, como, de certo modo, também foi a sua vida. Abdicar da Argentina foi uma ação heróica, resquício da descendência gaucha. E como inscrição na pedra que vela o corpo, um desejo de Sul: “...and ne forhtedon ná”, “... e não tenha medo” (WILLIAMSON, 2004:573).

5. A fantasia na ficção.

“Num outro dia, o cirurgião disse-lhe que ele estava se recuperando e, dentro em breve, poderia ir convalescer na estância. Incrivelmente, o dia prometido chegou”. (BORGES, 1944: 162).

Em “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908 [1907]), assim como no artigo publicado anteriormente “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (FREUD, 1907[1906]), Freud examina as fantasias e traz uma importante reflexão sobre o papel da literatura no conhecimento daquilo que está para além da razão do homem. Nesses textos, Freud examina mais a fundo o papel da fantasia, especialmente naquilo que se liga à criação artística. O artigo “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908 [1907]) carrega uma importante associação entre o brincar infantil, a fantasia e a obra literária. O continuum traçado por esses elementos assinala o caráter fundamental da simbolização na experiência humana.

Nas primeiras linhas de “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908 [1907]), Freud confessa a curiosidade que toma o leigo ante a criatividade de alguns privilegiados escritores e avança dizendo de algo que é compartilhado por pessoas comuns e artistas.

Se ao menos pudéssemos descobrir em nós mesmos ou em nossos semelhantes uma atividade afim à criação literária! Uma investigação dessa atividade nos daria esperança de obter as primeiras explicações do trabalho criador do escritor [...].

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 agrada? [...] *A antítese do brincar não é o que é sério, mas o que é real.* (FREUD, 1908 [1907]: 135, grifo nosso).

Desta maneira, Freud liga a fantasia ao brincar infantil, diferenciando-os por um ponto: na brincadeira há uma ligação entre os elementos imaginados ao mundo real, enquanto que na fantasia essa conexão é dispensada. Ao crescer e tornar-se adulto, a brincadeira é

abandonada e logo substituída pela fantasia. A fórmula criada para a brincadeira passa a valer também para a fantasia, em que o seu contrário não é da ordem da seriedade, e sim da realidade.

Ainda nesse artigo, Freud afirma que as fantasias não são inalteráveis, antes, adaptam-se às demandas do sujeito de acordo com o contexto vivenciado.

É como se ela flutuasse em três tempos – os três momentos abrangidos pela nossa ideação. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra os traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une. (FREUD, 1908[1907]: 138).

Um pouco mais a frente Freud completa: “o desejo utiliza uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro” (FREUD, 1908 [1907]: 139). Desta maneira, percebemos a abrangência da fantasia em sua obstinada tarefa de realizar o desejo.

A tese principal do artigo incide sobre a ideia de que a criação artística está relacionada à fantasia do autor. Sendo assim, a obra estaria atravessada pela fantasia de seu criador. Nas palavras de Freud:

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga.

[...] não se esqueça que a ênfase colocada nas lembranças infantis da vida do escritor – ênfase talvez desconcertante – deriva-se basicamente da suposição de que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil. (FREUD, 1908 [1907]: 141).

A obra literária seria, como a fantasia, um prolongamento da brincadeira, do jogo infantil. A obra do escritor criativo, entretanto, não se resume a mera reprodução da fantasia de seu criador. Ao finalizar o artigo, Freud aponta o motivo pelo qual nos deleitamos com obra verdadeiramente criativa. Ele marca a importância da técnica do artista para despistar os elementos egoístas que deram origem a história.

A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. (FREUD, 1908 [1907]: 142).

Em resumo: para Freud não há criação literária que não passe pela fantasia de seu criador e, o que faz dessa fantasia algo aprazível aos que com ela se deparam refere-se à técnica empreendida pelo artista que suaviza seus devaneios e os oferece sob moldes adaptados esteticamente.

Sob essa perspectiva, “O Sul” indicaria algo que é próprio de Borges. Além da fantasia que atravessa a obra, esse conto retoma fatos ocorridos com o próprio autor. Desta forma, Juan Dahlmann aproxima-se de Jorge Luis Borges. Ora pela via consciente do autor, que coloca na personagem características e fatos que dizem respeito a sua própria história, ora por outra via, que escapa a Borges – talvez não totalmente – e que realiza na ficção uma fantasia infantil de empunhar a arma e provar sua bravura.

Borges, como assinalado anteriormente, não desconhece a repetição em sua obra, repetição essa que talvez indique o retorno de algo que ainda não foi de todo simbolizado e que, pela via da ficção, deseja tornar-se “real”. Em “O Sul”, um bibliotecário apaixonado por *As mil e uma noites* é convocado a ser gaúcho, a honrar a origem materna.

Se, por um lado, Borges não foi *um homem de ação*, ele foi, sem dúvida, um homem de palavra. Palavras que se tornam ato quando do movimento da leitura, tomadas de vida diante do encantamento produzido pela presença do leitor.

Se Borges, como Dahlmann, não sabe manejar facas, as palavras, por sua vez, deslizam obedientes sob sua pena e formam labirintos, tigres, Sul, os quais destacam-se do papel e flutuam livremente, ainda que ancorados na fantasia de Borges.

Conclusão

1. Fim da história.

“Acreditamos também que nada descobrimos em sua obra que ali não exista” (FREUD, 1907[1906]: 83). Essa frase, tributária da reação do autor de *Gradiva* à intromissão da psicanálise em sua obra, indica a convicção de Freud do que fazia ao relacionar psicanálise e literatura.

A obra literária, e a arte de maneira geral, é assunto frequente nos escritos freudianos sobre a psicanálise. Sua influência nunca eclipsada incutiu sua insígnia na forma como a nova ciência viria a tratar a palavra: com ares de realidade.

Muitos foram os textos em que Freud valeu-se da literatura para dar forma a sua teoria da *psique*, ora para completá-la, ora para justificá-la. As teorizações sobre fantasia foram especialmente influenciadas pela obra literária, como podemos ver em “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908 [1907]) e “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (FREUD, 1907 [1906]).

Como se observa, a literatura é tema constante nos estudos psicanalíticos, afinal, escritor e psicanalista têm em comum o apreço pelo discurso e também pela ficção. O presente trabalho carrega as marcas desse desejo compartilhado.

Esta dissertação, que partiu da questão: de que forma as teorizações da psicanálise sobre a fantasia podem nos ajudar a ler o conto “O Sul” (BORGES, 1944) de outro modo? Teve como resultado uma leitura de Borges e Freud que reuniu ficção, fantasia e literatura entre a teoria da literatura e a psicanálise.

Começemos pela ficção e fantasia.

O termo fantasia ganhou novos significados com o advento da psicanálise. Passou de produto a produtor do sujeito. O que antes restringia-se a um “devaneio a luz do dia” ganhou significados outros e passou a referir-se também a algo que atravessa a existência do sujeito, idiossincrasando seu lugar no mundo. A fantasia, que em sua formulação mais simples refere-se a uma “realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1908[1907]:137), permeia tudo que é visto e sentido, moldando assim a realidade.

Em psicanálise, o discurso passa a ser considerado pleno de fantasia quando se vê superada, ainda que parcialmente, a Teoria da Sedução. Passa-se então a considerar a “realidade psíquica” do sujeito, sua forma de ver e experienciar o mundo. A realidade psíquica aproximou ficção de realidade e a narrativa do sujeito, carregada de fantasia, aparece em análise “*quase* como obras de ficção” (FREUD, 1899: 298, grifo nosso). O discurso atravessado pela fantasia aproxima-se da ficção por contornar a realidade com uma história que não se compromete com o fato concreto, trata-se de uma criação.

Além disso, fantasia e ficção aproximam-se pela verdade. O acordo tácito estabelecido entre leitor e autor reza que a narrativa ficcional é verdadeira dentro dos limites que o texto lhe oferece, sendo assim, o “fictio” (que quer dizer invenção, criação e também mentira ou fraude) é verdade quando se refere ao universo criado pela literatura. De igual maneira a fantasia torna-se verdade quando compreendida no universo do sujeito que a carrega. Fantasia e ficção são invenções verdadeiras quando analisadas em seu contexto particular.

Os conceitos que, por sua relevância e proximidade com a fantasia, foram apresentados nesta dissertação são: realidade psíquica, romance familiar e lembrança encobridora. Em termos gerais, a realidade psíquica é o que se revela como resultado do atravessamento do sujeito pela fantasia, o produto oriundo da relação entre o que é visto e sentido pelo sujeito, uma realidade que não equivale à realidade material. O romance familiar, por sua vez, refere-se a uma construção fantasmática que intenta reconstruir os pais idealizados. Ele “é a expressão de um lamento pelos dias felizes que se foram”

(FREUD, 1909[1908]). Por último a lembrança encobridora, que consiste em uma tentativa de mascarar um evento com outro, num contorno bordado pela fantasia.

Desse modo, a fantasia aproxima-se da ficção pelo caráter engendrador, criador de realidades. A realidade psíquica, o romance familiar e a lembrança encobridora, como vimos, desfrutam dessa potência da fantasia e propiciam ao sujeito uma vivência que é, em todos os sentidos, pessoal.

Quanto a Borges e Freud, alguns pontos se destacam pelas semelhanças com que aparecem em seus textos, são eles: a fragilidade da separação entre realidade e fantasia (ou realidade e ficção) e a ideia de algo que escapa à consciência do sujeito – em outras palavras, o inconsciente.

Nos escritos borgianos, especialmente no conto “O Sul”, é possível notar a tênue separação entre realidade e ficção. As constantes referências a datas, lugares e pessoas trazem ao texto uma atmosfera que imita a realidade, dando à narrativa a forma de um relato histórico. Por outro lado, a presença de acontecimentos inusitados e, em alguns textos, fantásticos, revela a ficção do texto de Borges. O autor argentino vale-se da fluidez com que se intercalam realidade e ficção para construir enigmas e paradoxos.

Borges também não desconhece o poder do inconsciente, ainda que o conceito não apareça de modo estruturado em seu texto. A ideia de que há algo que está para além da razão e que emerge, à revelia do sujeito, é frequente nos textos do autor. Em “O Sul”, essa premissa fica clara quando consideramos os eventos ocorridos após a hospitalização de Juan Dahlmann como fruto de um delírio, onde o desejo inconsciente por um tipo específico de morte emerge.

Freud, por sua vez, foi um cientista que escreveu como poeta. Ele jamais abriu mão de requerer para a psicanálise o estatuto de ciência, contudo, o fez, muitas vezes, pela via da literatura. Desta forma, Freud foi um cientista poeta, que tramou sua teoria sob os moldes da literatura, com boas histórias e uma escrita impecável. Nesse sentido, Freud

foi também borgiano, traçando labirintos entre fantasia e realidade, entre ciência e literatura.

E se o Sul enquanto espaço mítico evidencia a fantasia de Borges, a psicanálise em sua prevalência de determinados temas pode também evidenciar algo que é de Freud.

2. Últimas palavras.

Se alguns temas são difíceis de serem tratados pela pouca ocorrência na literatura, outros – como é o caso deste – são dificultados pelo excesso de material disponível. Fantasia, ficção, Borges e Freud são, cada um deles, inesgotáveis. O recorte, que possibilita o trabalho, é o mesmo que retira dele importantes associações.

Privilegiamos alguns autores e livros; uns pelo prestígio desfrutado em teoria da literatura e/ou em psicanálise, outros, por um apreço pessoal, pela preferência nunca eclipsada por sua escrita. Não ignoramos, é o que nos interessa dizer, que existam outras teorias relevantes sobre os temas tratados e que, pelo curto período do mestrado e por tantas outras limitações, não foram abordadas nesta dissertação. Não trabalhamos com uma tesoura nas mãos⁹, lançando ao fogo as palavras que por ora não nos convém. Se recortamos – o que é impossível não fazer – deixamos de lado (ao lado) os despojos. Quem sabe, em outros tempos, esse material marginal toma o centro e dá lugar a novas pesquisas.

Esperamos, por fim, que a leitura que fizemos tenha contribuído para se pensar um pouco mais nos alcances da fantasia e em sua proximidade com a ficção, seja pela estrutura de história, ou ainda, pela capacidade de criar uma realidade que em nada se compromete com a realidade material.

⁹ No livro *O trabalho da citação* (COMPAGNON, 1979), o autor cita o relato de um guarda florestal a uma pesquisa de uma revista literária “[...] então leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me, e eu corto tudo o que me desagrada. Faço assim leituras que não me ofendem jamais.” (COMPAGNON, 1979:30).

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland (1984) *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda, 2012, 3 edição.

BARTUCCI, Giovanna (1996) *Borges: a realidade da construção: literatura e psicanálise*, Rio de Janeiro: Imago.

BEHAR, Lisa Block de “A invenção teórica do discurso crítico latino-americano”
In: *Limiares Críticos: ensaios sobre literatura comparada* (1998). MARQUES, Reinaldo e BITTENCOURT, Gilda Neves (organizadores). Belo Horizonte: Autêntica.

BENTHAM, Jeremy (1932) *Theory of Fictions*. In: *Bentham's Theory of Fictions*. New York: Harcourt.

BORGES, Jorge Luis (1932) *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____ (1944) *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____ (1952) *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____ (1960) *O fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____ (1970) *Ensaio Autobiográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____ (1980) *Borges oral & Sete noites* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo (1985) *Sobre os sonhos e outros diálogos*. São Paulo: Hedra, 2009.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins (2005) *Antiga musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.

CARVALHO, Ana Cecília (1995) Borges freudiano, Freud borgeano: o pai, a cegueira e o recalque. *Revista de Psicanálise Percurso*, São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, ano VIII, nº 15, 2º semestre de 1995, p. 17-25.

_____ (2001) Prefácio. In: *Literatura e Psicanálise: Seis contos na era de Freud*. Petrópolis: KBR Editora Digital Ltda, 2012.

_____ (2002) O método e a criação literária: uma visão psicanalítica. *Psychê*. Ano: VI, n.09, p. 67-74.

_____ (2007) Problemas da pesquisa psicanalítica do texto literário. *Trieb*. Vol: VI, n.02, p.449-461.

CERTEAU, Michel de (1987) *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

COMPAGNON, Antoine (1996) *O Trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA, Ana Maria Medeiros da (1998) *A ficção do si mesmo: Interpretação e ato em psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

COSTA LIMA, Luiz (1998) Aproximação de Jorge Luis Borges. In: *O fingidor e o censor no Ancien-régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (2006) *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____ (2008) História. Ficção. Literatura. Uma breve apresentação. *Eutomia*: Revista online de literatura e linguística. Ano: 01, n.01, p. 167-176, julho 2008.

CORSO, Diana Lichtenstein e CORSO, Mário (2006). *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed.

ECO, Umberto (1992) *Interpretação e Superinterpretação*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ (1994) *Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FREUD, Sigmund (1897) Carta 69. *Edição Standard Brasileira*, vol. I, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1897) Carta 71. *Edição Standard Brasileira*, vol. I, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1899) Lembranças Encobridoras. *Edição Standard Brasileira*, vol. III, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1900-1901) A Interpretação dos Sonhos. *Edição Standard Brasileira*, vol. V, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *Edição Standard Brasileira*, vol. VII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1907[1906]) Delírios e Sonhos na *Gradiva* de Jensen. *Edição Standard Brasileira*, vol. IX, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1908[1907]) Escritores criativos e devaneios. *Edição Standard Brasileira*, vol. IX, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1908) Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade. *Edição Standard Brasileira*, vol. IX, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1909[1908]) Romances Familiares. *Edição Standard Brasileira*, vol. IX, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1910) Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I). *Edição Standard Brasileira*, vol. XI, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1913[1912-13]) Totem e tabu. *Edição Standard Brasileira*, vol. XIII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1914a) Recordar, Repetir e Elaborar. *Edição Standard Brasileira*, vol. XII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1914b) O Moisés de Michelangelo. *Edição Standard Brasileira*, vol. XIII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1915) O Inconsciente. *Edição Standard Brasileira*, vol. XIV, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1916[1915]) Sobre a transitoriedade. *Edição Standard Brasileira*, vol. XIV, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1917) Uma dificuldade no caminho da psicanálise. *Edição Standard Brasileira*, vol. XVII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1917 [1916-17]) Conferência XXIII, Os Caminhos da Formação dos Sintomas. *Edição Standard Brasileira*, vol. XVI, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1933 [1932]) Feminilidade, In: Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise. *Edição Standard Brasileira*, vol. XXII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

_____ (1937) Análise Terminável e Interminável. *Edição Standard Brasileira*, vol. XXIII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo (1987) *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

GREEN, André (1971) *O Desligamento: Psicanálise, Antropologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ISER, Wolfgang (1991) *O Fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1996.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand (1982) *Vocabulário da Psicanálise*. 4ª edição. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

_____ (1990) *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor.

LE GUIN (1988) O Livro da Fantasia, In: BORGES, Jorge; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KON, Noemi Moritz (2003) *A viagem: da literatura à psicanálise*. São Paulo, Companhia das Letras.

MONEGAL, Emir Rodriguez (1980) *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva.

NASIO, Juan-David (2005) *A fantasia: o prazer de ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

PINTO, Ana Paula de Ávila (2008) *Freud écrit: fictions dans l'oeuvre et à l'oeuvre*. 324f. Tese (Doctorat Littérature Comparée). École Doctorale Pratiques et Théories du Sens, Université Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis.

PONTALIS, Jean-Bertrand; MANGO, Edmundo Gómez (2012) *Freud com os escritores*. São Paulo: Três Estrelas.

RANCIÈRE, Jacques (2001) *O Inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROBERT, Marthe (1988) *Romance das origens, origem do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENFELD, Anatol (1985) Literatura e Personagem In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva.

SARLO, Beatriz (2008) *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminúrias.

SEDLMAYER, Sabrina (2004) *Pessoa e Borges: quanto a mim, eu*. Lisboa: Vendaval.

SILVIANO BRANDÃO, Ruth (2006) *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

SOUZA, Eneida Maria de (1999) *O século de Borges*. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____ (1993) *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ

TODOROV, Tzvetan (1975) *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

WAJNBERG, Daisy. (2001); A verdade tem estrutura de ficção. In: *Ideias de Lacan*. São Paulo; Editora Iluminúrias.

WILLIAMSON, Edwin (2004). *Borges, uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WINNICOTT, Donald Woods. (1971); *O brincar & a realidade*. Rio de Janeiro; Imago Editora, 1975.

Anexo

O Sul

O homem que desembarcou em Buenos Aires em 1871 se chamava Johannes Dahlmann e era pastor da igreja evangélica; em 1939, um de seus netos, Juan Dahlmann, era secretário de uma biblioteca municipal na rua Córdoba e sentia-se profundamente argentino. Seu avô materno tinha sido aquele Francisco Flores, do 2 de infantaria de linha, que morreu na fronteira de Buenos Aires, ferido de lança pelos índios de Catriel; na discórdia de suas duas linhagens, Juan Dahlmann (talvez por impulso do sangue germânico) escolheu a desse antepassado romântico, ou de morte romântica. O estojo com o daguerreótipo de um homem inexpressivo e barbudo, uma velha espada, a felicidade e a coragem de certas músicas, o hábito de estrofes do *Martín Fierro*, os anos, a indiferença o e a solidão fomentaram esse crioulismo um tanto voluntário, mas nunca ostensivo. À custa de algumas privações, Dahlmann havia conseguido salvar a sede de uma estância no Sul, que foi dos Flores; um dos costumes de sua memória era a imagem dos eucaliptos balsâmicos e da comprida casa rosada que um dia foi carmesim. O trabalho e talvez a indolência o retinham na cidade. Verão após verão ele se contentava com a idéia abstrata da posse e com a certeza de que sua casa o estava esperando, num lugar preciso da planície. Nos últimos dias de fevereiro de 1939, algo lhe aconteceu.

Cego às culpas, o destino pode ser impiedoso com as mínimas distrações. Dahlmann adquirira, naquela tarde, um exemplar avulso d'*As Mil e Uma Noites* de Weil; ávido por examinar esse achado, não esperou que o elevador descesse e subiu com pressa as escadas; alguma coisa no escuro roçou sua testa, um morcego, um pássaro? No rosto da mulher que lhe abriu a porta, viu estampado o horror, e a mão que passou na testa ficou vermelha de sangue. A aresta de um batente recém-pintado que alguém esqueceu de fechar lhe causara o ferimento. Dahlmann conseguiu dormir, mas de madrugada estava acordado e desde aquele momento o sabor de todas as coisas foi atroz. A febre o consumiu e as ilustrações d'*As Mil e Uma Noites* serviram para decorar pesadelos. Amigos e parentes iam visitá-lo e com sorriso exagerado repetiam-lhe que o achavam muito bem. Dahlmann ouvia-os com uma espécie de minguado estupor e se maravilhava

de que não soubessem que estava no inferno. Passaram oito dias, como oito séculos. Uma tarde, o médico habitual apresentou-se com um novo médico e o transportaram para uma clínica da rua Equador, porque era indispensável fazer uma radiografia. Dahlmann, no carro de praça que os levou, pensou que num quarto que não fosse o seu poderia, por fim, dormir. Sentiu-se feliz e conversador; quando chegou, despiram-no; raspam-lhe a cabeça, prenderam-no com metais numa padiola, iluminaram-no até a cegueira e a vertigem, auscultaram-no e um homem mascarado lhe cravou uma agulha no braço. Acordou com náuseas, vendado, numa cela que tinha alguma coisa de poço e, nos dias e noites que se seguiram à operação, entendeu que até então apenas estivera num subúrbio do inferno. O gelo não deixava em sua boca o menor rastro de frescor. Naqueles dias, Dahlmann se odiou minuciosamente; odiou sua identidade, suas necessidades corporais, sua humilhação, a barba que lhe eriçava o rosto. Suportou com estoicismo os curativos, que eram muito dolorosos, mas, quando o cirurgião lhe disse que estivera a ponto de morrer de uma septicemia, Dahlmann começou a chorar, condoído de seu destino. As misérias físicas e a incessante previsão de más noites não lhe deixavam pensar em algo tão abstrato quanto a morte. No outro dia, o cirurgião disse-lhe que estava se recuperando e, dentro em breve, poderia ir convalescer na estância. Incrivelmente, o dia prometido chegou.

À realidade agradam as simetrias e os leves anacronismos; Dahlmann chegara à clínica num carro de praça e agora um carro de praça o levava à Constitución. O primeiro frescor do outono, depois do verão opressivo, era como um símbolo natural de seu destino resgatado da morte e da febre. A cidade, às sete da manhã, não perdera aquele ar de casa velha que lhe infunde a noite; as ruas eram como amplos corredores, as praças como pátios. Dahlmann a reconhecia com felicidade e com um princípio de vertigem; alguns segundos antes que seus olhos as registrassem, recordava-se das esquinas, dos quiosques, das modestas singularidades de Buenos Aires. Na luz amarela do novo dia, todas as coisas voltavam para ele.

Ninguém ignora que o Sul começa do outro lado da Rivadavia. Dahlmann costumava repetir que isso não é uma convenção e que, se alguém atravessa essa rua, entra num mundo mais antigo e mais firme. Do carro procurava, em meio as edificações novas, a janela de grades, a aldrava, o arco da porta, o corredor de entrada, o pátio íntimo.

No hall da estação se deu conta de que faltavam trinta minutos. Lembrou-se de repente de que num café da rua Brasil (a poucos metros da casa de Yrigoyen) havia um enorme gato que se deixava acariciar pelos clientes, como uma divindade desdenhosa. Entrou. Lá estava o gato, adormecido. Pediu uma xícara de café, adoçou-o lentamente, provou-o (esse prazer lhe tinha sido vedado na clínica) e pensou, enquanto alisava a pêlo negro, que aquele contato era ilusório e estavam como que separados por um vidro, porque o homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal, na atualidade, na eternidade do instante.

Ao longo da penúltima plataforma o trem esperava. Dahlmann percorreu os vagões e deu com um quase vazio. Acomodou na rede a valise; quando o trem partiu, abriu-a e tirou, depois de alguma hesitação, o primeiro tomo d' *As Mil e Uma Noites*. Viajar com aquele livro, tão vinculado à história de sua infelicidade, era uma afirmação de que aquela infelicidade tinha sido anulada e um desafio alegre e secreto às frustradas forças do mal.

Dos dois lados do trem, a cidade se desgarrava em subúrbios; esta visão e em seguida a dos jardins e chácaras demoraram o começo da leitura. A verdade é que Dahlmann leu pouco; a montanha de pedra imantada e o gênio que jurara matar seu benfeitor eram, quem pode negá-lo, maravilhosos, não muito mais, porém, que a manhã e o fato de ser. A felicidade o distraía de Xerazade e de seus milagres supérfluos; Dahlmann fechava o livro e simplesmente se entregava à vida.

O almoço (com o caldo servido em cumbucas de metal reluzente, como nos já remotos veraneios de sua infância) foi outro grato e tranqüilo prazer.

"Amanhã acordarei na estância", pensava, e era como se a uma só vez fosse dois homens: o que avançava pelo dia outonal e pela geografia da pátria, e o outro, encarcerado numa clínica e sujeito a metódicas servidões. Viu casas de tijolos sem reboque, angulosas e compridas, olhando infinitamente os trens passarem; viu cavaleiros em caminhos de terra; viu ravinas e lagoas e rebanhos; viu longas nuvens luminosas que pareciam de mármore, e todas essas coisas eram casuais, como sonhos da

planície. Também julgou reconhecer árvores e sementeiras que não teria podido nomear, porque seu conhecimento direto do campo era bastante inferior ao seu conhecimento nostálgico e literário.

Em algum momento adormeceu e em seus sonhos estava o ímpeto do trem. Já o branco sol intolerável do meio dia era o sol amarelo que precede o anoitecer e não tardaria a ficar vermelho. Também o vagão estava diferente; não era aquele de Constitución, ao deixar a plataforma: a planície e as horas tinham-no atravessado e transfigurado. Fora, a móvel sombra do vagão alongava-se na direção do horizonte. Não perturbavam a terra elementar nem povoados, nem outros sinais humanos. Tudo era vasto, mas ao mesmo tempo íntimo e, de alguma maneira, secreto. No campo desmesurado, às vezes não havia outra coisa a não ser um touro. A solidão era perfeita e talvez hostil, e Dahlmann chegou a suspeitar que viajava para o passado e não somente para o Sul. Dessa conjectura fantástica foi distraído pelo inspetor, que, ao ver sua passagem, advertiu-o de que o trem não o deixaria na estação de sempre, mas em outra, um pouco anterior e quase desconhecida de Dahlmann. (O homem acrescentou uma explicação que Dahlmann não procurou entender, nem sequer ouvir, porque o mecanismo dos fatos não lhe importava.)

O trem com muito custo se deteve, quase no meio do campo. Do outro lado dos trilhos ficava a estação, que era pouco mais que a plataforma com uma cobertura. Não tinham veículo algum, mas o chefe sugeriu que ele talvez pudesse conseguir um num negócio que lhe indicou a umas dez, doze, quadras. Dahlmann aceitou a caminhada como uma pequena aventura. Já havia desaparecido o sol, mas um derradeiro esplendor exaltava a viva e silenciosa planície, antes que a noite a apagasse. Menos para não se cansar que para fazer durar as coisas, Dahlmann caminhava devagar, aspirando com grave felicidade o odor do trevo.

O armazém, algum dia, fora vermelho vivo, mas os anos tinham mitigado para seu bem essa cor violenta. Alguma coisa de sua pobre arquitetura lembrou-lhe uma gravura em aço, talvez de uma velha edição de *Paulo e Virgínia*. Amarrados ao palanque, havia alguns cavalos. Dahlmann, dentro, julgou reconhecer o dono; logo compreendeu que a

semelhança dele com um dos empregados da clínica o enganara. O homem, após ouvir o caso, disse que mandaria atrelar a charrete para ele; a fim de somar outro fato àquele dia e para passar o tempo, Dahlmann resolveu comer no armazém. Numa mesa comiam e bebiam ruidosamente alguns rapazes, nos quais Dahlmann, a princípio, não se fixou. No chão, apoiado no balcão do bar, estava agachado, imóvel como uma coisa, um homem muito velho. Os numerosos anos tinham-no reduzido e polido como as águas fazem com uma pedra ou as gerações humanas com uma sentença. Era escuro, pequeno e seco demais, e estava como que fora do tempo, numa eternidade. Dahlmann registrou com satisfação a faixa da testa, o poncho de baeta, o longo chiripá e a bota de potro, e disse a si mesmo, rememorando discussões inúteis com gente dos distritos do Norte ou com enterrerianos, que gaúchos desses já não havia senão no Sul. Dahlmann acomodou-se perto da janela. A escuridão foi ficando ao lado do campo, mas o cheiro e os rumores de lá ainda chegavam até ele em meio às barras de ferro. O dono trouxe-lhe sardinhas e depois carne assada; Dahlmann as empurrou com copos de vinho tinto. Sem o que fazer, provava o áspero sabor e deixava o olhar, já um pouco sonolento, vagar pelo local. O lampião de querosene pendia de uma das vigas; os fregueses da outra mesa eram três: dois parecidos com peões de fazenda; o outro, com rudes feições de índio, bebia com o chapelão na cabeça. Dahlmann, de repente, sentiu um leve roçar no rosto. Junto do copo ordinário de vidro turvo, sobre uma das listras da toalha, havia uma bolinha de miolo de pão. Era isso, mas alguém a tinha atirado.

Os da outra mesa pareciam alheios a ele. Dahlmann, perplexo, decidiu que nada tinha ocorrido e abriu o volume d'*As Mil e Uma Noites*, como que para tapar a realidade. Em poucos minutos outra bolinha o atingiu, e desta vez os peões riram. Dahlmann disse a si mesmo que não estava assustado, mas que seria um disparate se ele, um convalescente, se deixasse arrastar por desconhecidos a uma briga confusa. Resolveu sair; já estava de pé quando o dono se aproximou dele e o exortou com voz alarmada:

– Senhor Dahlmann, não se importe com esses moços, estão meio alegres.

Dahlmann não se surpreendeu de que o outro, agora, o conhecesse, mas sentiu que aquelas palavras conciliadoras agravavam, de fato, a situação. Antes, a provocação dos

peões era para um rosto accidental, quase para ninguém; agora ia contra ele e contra seu nome e os fregueses sabiam. Dahlmann pôs de lado o dono e encarou os peões, perguntando o que andavam procurando. O *compadrito* de cara de índio parou, cambaleando. A um passo de Juan Dahlmann, xingou-o aos gritos, como se estivesse muito longe. Brincava, exagerando sua bebedeira, e aquele exagero era uma ferocidade e uma zombaria. Em meio a palavrões e obscenidades, atirou para o ar uma faca comprida, seguiu-a com os olhos, aparou-a, e chamou Dahlmann para brigar. O dono objetou com voz trêmula que Dahlmann estava desarmado. A essa altura, algo imprevisível ocorreu.

Do seu canto, o velho gaúcho estático, em quem Dahlmann viu um símbolo do Sul (do Sul que era o seu), atirou-lhe uma adaga, de lâmina nua, que veio cair a seus pés. Era como se o Sul tivesse resolvido que Dahlmann devia aceitar o duelo. Dahlmann inclinou-se para recolher a adaga e sentiu duas coisas. A primeira, que esse ato quase instintivo o comprometia a lutar. A segunda, que a arma, em sua mão inábil, não serviria para defendê-lo, mas para justificar que o matassem. Certa vez tinha brincado com um punhal, como todos os homens, mas o seu saber não passava de uma noção de que os golpes devem ser dados de baixo para cima e com o fio para dentro. "Não teriam permitido, na clínica, que coisas assim me acontecessem", pensou.

– Vamos saindo – disse o outro.

Saíram, e, se em Dahlmann não havia esperança, também não havia temor. Sentiu, ao atravessar o umbral, que morrer numa luta de faca, a céu aberto e atacando, teria sido uma libertação para ele, uma felicidade e uma festa, na primeira noite da clínica, quando lhe cravaram a agulha. Sentiu que, se ele, então, tivesse podido escolher ou sonhar sua morte, esta seria a morte que teria escolhido ou sonhado.

Dahlmann empunha com firmeza a faca, que talvez não saiba manejar, e sai para a planície.