



# LAVA

Matéria líquida lançada pelos vulcões.  
Torrente, enxurrada, curso.



# POÉTICAS E POLÍTICAS DA VOZ

Textos de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014  
e indicados para publicação pelo Prof<sup>o</sup> Roberto Zular.

# O RESTO É SILÊNCIO: UMA MÁQUINA, OUTRO ALEPH E “SU ATAREADO RUMOR”

— PATRÍCIA LEME

*Estrangeiro: O que pode esperar de quem não vê?*

*Édipo: O que eu disser se tornará visível.*

*(Édipo em Colono)*

*Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou [...]. On*

*n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner.*

*(Marguerite Duras)*

## RESUMO

Este ensaio constitui-se como uma modulação entre o olhar e a voz em “El aleph” (1997), conto de Jorge Luis Borges, dois registros a serem sustentados a partir da cisão estrutural da narrativa: quando a via do olhar fracassa, instaura-se um silêncio que nos convoca à sua escuta. Em um momento subsequente, “A máquina do mundo” (2001), de Carlos Drummond de Andrade, será trazida para invocar o registro da voz na narrativa borgeana: nesse poema, o sujeito poético não cede a uma torrente de imagens, mas implica-se no puro acontecimento textual. O trajeto teórico, então, parte da falência da imagem para posteriormente abrir-se àquilo que se funda como enunciação. Trata-se de uma delimitação dos efeitos inaugurados por dois regimes de leitura: não se pretende dar aos textos uma interpretação conclusiva, mas questionar os modos pelos quais eles ativam o lugar do olhar e da voz.

**Palavras-chave:** Olhar, voz, silêncio, fracasso, enunciação.

## ABSTRACT

This essay is a modulation between the gaze and the voice in Jorge Luis Borges’ short story “El aleph” (1997), two registers to be sustained through the narrative’s structural scission: when the gaze way fails the institution of a silence summons us to listen. In a later moment, Carlos Drummond de Andrade’s “A máquina do mundo” is invited in order to invoke the register of the voice in the borgesian narrative: in this poem, the poetic subject doesn’t surrender to a torrent of images, but implicates himself in its pure textual event. Thus, the theoretical trajectory begins with the image’s failure to ultimately open itself to something to be established as enunciation. It consists in a delimitation of the effects inaugurated by two reading regimes: to question how the places of the gaze and of the voice are activated by the texts will be preferred, rather than produce a conclusive interpretation of both.

**Key-words:** Gaze, voice, silence, failure, enunciation.

## 1. DELIMITAÇÕES: NO PONTO CEGO, ALGO RESSOA.

Vem de Borges, “homem essencialmente literário” (BLANCHOT, 2005, p. 137), duas imagens que emolduram esta leitura: o *labirinto* e o *deserto*. Quem as intui é Maurice Blanchot, encontrando na escrita borgeana um lugar para evocar o infinito literário:

[...] suponhamos que, nesse espaço estreito, *de repente obscuro, de repente cegos*, nós nos perdêssemos. [...] Para o homem *medido e comedido*, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem *desértico e labiríntico*, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito [...] (IDEM, p. 136-137, grifos meus).

A abordagem de Blanchot antecipa uma experimentação negativa do mundo, lugar inicialmente previsto e descritível, mas cuja lógica por vezes deixa-se estremecer. Algo irrompe para abalá-lo e, abolindo as suas medidas, confere-lhe a função de infinito; nele, o homem que o atravessa vê-se de repente cego – o homem *desértico*, que erra por gerações sob o sol, ou *labiríntico*, esbarrando nas paredes com a esperança de encontrar um fim. Na eminência desse espanto, o mundo se reorganiza.<sup>1</sup>

Nesse novo mundo, uma biblioteca torna-se babélica, uma cidade se reduplica em meandros especulares, ou ainda, no seio de um deserto emerge uma construção à qual nem a imortalidade pôde prover o período de sua travessia.<sup>2</sup> Sem um termo à sua errância, a narrativa borgeana acaba por fundar-se como um labirinto cujo projeto nos é dado *a priori*: estabelecendo-se como “teoremas com hipóteses fantásticas” (cf. ROJO, 2011, p. 24), seus contos inscrevem desde seu movimento inicial as coordenadas a serem percorridas. Assim procederá Borges na construção desse espaço (por suas mãos, essencialmente literário), doando-lhe uma forma ímpar: levando-nos inicialmente a percorrer o seu fio, condição do labirinto clássico, seus contos pouco a pouco abolem as referências que o sustentavam; não há mais centro e, portanto, sequer extremidades, como pontua Lyslei Nascimento (2009, p. 152-153; 177-178). Agora, “[...] extensível até o infinito, esse labirinto ou enigma *não tem nem fora nem dentro* [...] não possui genealogia nem hierarquia» (NASCIMENTO, 2009, 153, grifo meu). O manejo borgeano para com essa forma é, portanto, capaz de fazer emergir, a partir de uma sólida construção, um lugar incomum: em dado momento, a narrativa oblitera a distinção entre *dentro* e *fora*, e tudo passa a partilhar um espaço que apaga a sua origem.<sup>3</sup>

[1] Em consonância com Alain Didier-Weill, na introdução de *Os três tempos da lei* (1997, p. 7-8).

[2] Aludo, consecutivamente, aos contos “La biblioteca de Babel”, “La muerte y la brújula” e “El inmortal”.

[3] Como traz Michel Foucault sobre a escrita borgeana, em seu prefácio a *As palavras e as coisas*: “O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar onde elas podem avizinhar-se.” (2002, p. XI).

É nesse esgarçamento do que se constituiria como possibilidade de representação que Luis Costa Lima enxerga aquilo que a narrativa borgeana *não dá a ver* senão por seus *efeitos* – uma “produção do irrespirável”, pesadelo formulado com “persistente lucidez” (1977, p. 330): “Em certo ponto da análise, vemos sua ficção dobrar-se sobre si mesma, *escapar da onisciente consciência que procurou dominá-la e, ao contrário, apresentar seu ponto cego*” (IDEM, p. 330, grifos meus). Onde o limite se estabelece, emerge um universo tocado pela cegueira, o qual requisitará de seu leitor novas formas de percorrê-lo; nele, um fio já obsoleto, mimético à visão, seria o mais óbvio dos suportes para atravessá-la. Mas, nesta leitura, outros sentidos se aguçam.

## 2. ESCREVE-SE O QUE SE VÊ: UM TODO CHAMADO “LA TIERRA”

Assim, hesitantes diante de um mundo que em breve se perverterá, ingressamos na leitura de “El aleph” (1997), paradigma do infinito literário (cf. BLANCHOT, 2005, p. 140). Até atingirmos seu acontecimento central, o contato com a esfera luminosa que ofereceria a *visão simultânea* de todos os pontos da Terra, somos guiados pelo cálculo meticuloso que fará restar, ao fim, um universo inapreensível. Já no primeiro parágrafo as coordenadas à sua travessia estão dispostas: a morte de Beatriz Viterbo; a promessa de Borges, o narrador em primeira pessoa, de manter intacta a sua memória;<sup>4</sup> as visitas artificialmente arquitetadas à sua casa na Rua Garay; os retratos que, espalhando-se por toda a narrativa, falham em *totalizar a imagem* dessa mulher. Os indícios seguem, e finalmente parecem se concluir com os livros ofertados à família, cujas páginas ainda coladas revelam ao narrador um desinteresse que se prolonga desde Beatriz até o que dela restará no mundo. Tal é a moldura na qual Carlos Argentino Daneri, primo-irmão daquela que ecoará por todo o texto, nos é apresentado, tão desinteressado nos livros quanto desinteressante como escritor: contrastando com sua indiferença às letras, Daneri é o autor de um poema intitulado “La Tierra”, cuja extravagância – Borges não se fatiga em ressaltá-la – se presta ao projeto megalomaniaco de descrever toda a extensão do planeta. Trata-se de um poema medíocre ao qual não faltará “la pitoresca digresión y el gallardo apóstrofe” (BORGES, 1997, p. 180); mas, criando um curto-circuito na narrativa, ele se lança para nós como algo além:

[4] Como enuncia o narrador, identificando-se por Borges: “No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato [de Beatriz] y le dije: / – Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (BORGES, 1997, p.187).

“He visto, como el griego, las urbes de los hombres,  
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;

No corrijo los hechos, no falseo los nombres,  
Pero el *voyage* que narro, es... *autor de me chambre*.”

– Estrofa a todas luces interesante – dictaminó –. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector de considerable opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero – ¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma? – consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia [chiste]. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura [...]. (IDEM, p. 180-181)

A abordagem que o narrador traz de “La Tierra” o apresenta, com um golpe de ironia, como uma *montagem rebaixada* da própria experiência que ele viverá muito em breve: trata-se de uma descrição *positivada* de um elemento que, no conto borgeano, se estabelece como limítrofe.<sup>5</sup> Tal tensão, contudo, passa ao largo de Daneri: a análise que o próprio poeta lhe confere evidencia no poema uma tranquila dependência em relação a algo que lhe é externo, criando uma dinâmica onde as posições de *sujeito da escrita* e de *objeto sobre o qual se escreve* estão estabilizadas. A reprodução da fala de Daneri vai do risível ao absurdo: tendo apresentado ao narrador uma estrofe bastante simplória, seu comentário verborrágico agrega-lhe camadas menardianas de leitura, as quais assumem uma verticalização ausente ao texto *per se*.<sup>6</sup> O teor de sua exegese sugere antes uma *explicação* do que um *exercício analítico*, ou, ainda, uma *voz dominadora* que se impõe sobre a matéria escrita, travando-lhe qualquer possibilidade interpretativa. Não à toa o narrador, saboreando o seu próprio enfado, concluirá que “*el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable*” (BORGES, 1997, p. 181): a “obra” de Daneri, como o personagem posteriormente revelará, é tributária mais à organização catalográfica das imagens as quais o Aleph lhe dá acesso do que ao trabalho de concentração potencializadora, característica da linguagem poética.<sup>7</sup>

Daneri tinha o acesso ao Aleph como essencial para a conclusão de seu poema (cf. IDEM, 1997, p. 186), gesto que escava uma via à abordagem ao ato de escrita em operação no conto: em certo sentido, ambos

[5] Agradeço ao Prof. Dr. Roberto Zular por um possível desdobramento: “La Tierra” manifesta-se como a Máquina do Mundo “rebaixada”.

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

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

os textos têm no Aleph a condição de sua confecção, pois, como o fizera Carlos Argentino, também Borges se dedicará à tentativa de *escrever* aquilo que seus olhos *viram*. No conto, o *eu* que volta para narrar, colocando-se novamente diante da experiência inenarrável, será também o *escritor* que, fracassando, deixa algo por escrever. De repente, do tempo do enunciado irrompe, irresolúvel, o *presente enunciativo*: “Arribo, ahora, *al inefable centro de mi relato*; empieza, *aquí, mi desesperación de escritor [...]; ¿cómo transmitir a los otros el infinito aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?*” (BORGES, 1997, p. 188, grifos meus).<sup>8</sup> A partir dessa postulação, a narrativa se reconfigura: “El aleph” torna-se um texto igualmente submetido à impossibilidade que atingira Daneri. Borges, o narrador e escritor do *conto* em processo, também não poderá constituir uma configuração discursiva que dê conta de descrever a visão do Aleph, assim como Daneri não o pudera fazer em seu *poema*. Estabelece-se aqui uma primeira tensão: entre as possibilidades poéticas e narrativas frente ao impossível de sua escrita; a ela, como um desdobramento – ambas produzidas pela via do *olhar*.<sup>9</sup>

Sofrendo um empuxo rumo ao indizível, a narrativa é atravessada pelo arco de sua própria *escrita*, cujo processo queda sobredeterminado por um fracasso dado de antemão – o de “La Tierra”. Há, contudo, que se ressaltar uma diferença crucial no *modus operandi* de cada uma das empreitadas: Daneri acredita que, uma vez tendo o Aleph ao seu dispor e pelo tempo necessário, ele poderá escrevê-lo em sua totalidade – e, nota-se, sem que para isso ele precisasse *reinventar a forma* pela qual esse todo se inscreve. Em outras palavras, uma vez colocando-se como um homem “medido e comedido” diante de uma experiência infinita, seu poema acaba por *aplanar* aquilo que se impõe como um *puro excesso à visão* – sua escrita estará irremediavelmente *a serviço da imagem*. Daneri *não silencia* e, por não fazê-lo, jamais poderá *ouvir* o ruído de seu retumbante fracasso; sua *fala*, excessiva e logomáquica, recobre aquilo que em seu poema deveria *ressoar*.

Curiosamente, o narrador ainda lhe cede espaço na narrativa, abrindo-lhe, com a marca do discurso direto, a possibilidade de falar por si, gesto que não deve passar despercebido. Pois, ao fazê-lo, Borges destaca um importante eixo em operação em seu conto: o enorme projeto de Daneri, seu comentário profuso, sua crença irreal na qualidade de seu feito dão indícios de que, uma vez que se abraça as *armadilhas imaginárias* que habitam a linguagem, não há *ponto de basta* à crença em sua capacidade de tudo dizer – ainda que essa fé cega coroe, calando qualquer discordância que lhe possa comprometer, um escritor mediano.<sup>10</sup> Nesse sentido, a *voz dominadora* do poeta aproxima-se à própria forma de “La Tierra”: o poema

[8] Convergindo com a leitura de Angeles Bernal: “Una voz discrepante, la de ‘Borges’, es la encargada de presentar al personaje femenino [Beatriz]; [...] Así, la mirada dual es resultado de la conciencia escindida del narrador, la cual fluctúa entre la seriedad y la parodia, entre la actualidad crítica y la aquiescencia hacia los sentimientos y acciones propias y ajenas [...]” (2008, p.48, grifos meus).

[9] Como sugere Adriana Cavarero: “A filosofia grega entende o pensamento, e, portanto, todo o regime da verdade que olhe compete, em termos de visão. O *noema*, a *idéa* são substancialmente imagens mentais. Elas decorrem, para dizer com Hannah Arendt, da capacidade que o pensamento tem de apresentar (ou seja, re-presentar) à mente as imagens des-sensibilizadas e generalizadas dos objetos físicos percebidos pelo olho corpóreo” (2011, p.55).

[10] Empristo o termo “ponto de basta” de Jacques Lacan, noção através da qual ele situa o ponto onde se dá o atravessamento da linguagem no percurso do sujeito rumo à sua imagem (cf. 1998, p. 820; 822-824). Ressalto que algumas teorizações lacanianas norteiam este ensaio, ainda que em latência.

é produto de uma escrita que objetivava simplesmente domesticar um objeto *passivamente oferecido à visão*; sob esse aspecto, sua capacidade de dar à escrita a potência requisitada por esse elemento torna-se bastante questionável. A partir desse momento, a tensão entre o poema de Daneri e o próprio conto que o abriga duplicará o registro da narrativa em questão – “El aleph” agora se equilibra na iminência de seu próprio fracasso.

“La Tierra” é um texto falho segundo a implacável análise do narrador, mas, ironicamente, o desdém que ele lhe dedica, alongando-se por páginas em seu comentário, muito em breve recairá sobre si próprio: tendo Daneri lhe apresentado o Aleph, o narrar será desorientado pela *visão* que esse elemento lhe propiciara. Mas Borges, ao contrário do que fizera Daneri, não pôde render-se às glórias do espetáculo ao qual presenciara. O que era visível se desfaz quando, das sombras de seu passado, a experiência retorna – na sua iminência, o narrar vacila, deixando irromper um *crescendo* de imagens que jamais formarão um todo: “*Lo que vieron mis ojos fue simultáneo*”, destaca o narrador, “*lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es*” (BORGES, 1997, p. 188, grifos meus). Tal é o *corte* que fará de seu labirinto textual uma estrutura infinita, na qual ressoa o Aleph, figuração do impossível:

[...] *Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...] vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el aleph, desde todos los puntos, vi en el aleph la tierra, y en la tierra otra vez el aleph y en el aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo* (IDEM, p. 189-190, grifos meus).

A forma que o narrador dá ao Aleph destoa de imediato do projeto de Daneri: as imagens, ainda que nítidas e precisas, pontualmente localizadas, a cada passo se acumulam diante da linearidade da escrita, e,

sobrecarregando o suporte narrativo, levam-no a um ponto de falência. A pressão que esse jorro produz esmaga o *sujeito da visão*, que em dado momento não mais tolera o encadeamento de imagens que ele próprio instituíra na linguagem: ao trazer a face do leitor ao âmbito textual, ao com ela confundir a sua própria e o avesso de suas vísceras, seu relato descontrola-se; abolindo *dentro* e *fora*, Borges desorienta o seu narrar “medido e comedido” (BLANCHOT, 2005, p. 137) ao sofrer um empuxo rumo ao inenarrável – não abdicando de sua “persistente lucidez” (LIMA, 1977, p. 330), a vertigem será a única saída possível. A partir desse momento, tudo o que fora visto recluso a um único significante, o qual, amplo em sua significação, só poderá marcar um fracasso: a forma, de repente, retrai-se a um nome, o *inconcebível universo*.

[11] Para Ana Maria Barrenechea, a enumeração borgeana é muitas vezes um recurso retórico que remonta ao intuito de registrar a experiência maravilhosa sem mediações; serve, inclusive, para *falsear a si mesmo* enquanto um recurso retórico, criando o efeito de uma *transposição direta* da experiência (cf. BARRENECHEA, 1957, p. 85). Sob essa perspectiva, “El aleph” criaria uma tensão entre o fracasso de sua escrita e aquilo que, pelos seus efeitos, nela sucede.

Essa *enumeração* torrencial, aqui, assinala o limite da escrita;<sup>11</sup> ao fazê-lo, emerge um desespero presente: para suceder em sua empreitada, para conseguir trazer o Aleph à vida pela linguagem, seu relato deveria resgatar o aspecto radicalmente contemporâneo de sua experiência. Assim, o que fora *visto*, o narrador o sabe, deverá ser sustentado unicamente pela *enunciação narrativa*. Mas se em um primeiro termo a crença em uma forma totalizante já nos dera mostras de sua insuficiência, a narrativa agora oscila entre fracassar com Daneri e abdicar de sua própria escrita. A manutenção desse frágil equilíbrio estabelecerá um curto-circuito, onde se cruzam Borges e Daneri, diante do qual o narrador *se cala*:

*En la brusca penumbra, acerté a levantarme y a balbucear:*

*– Formidable. Sí, formidable.*

*La indiferencia de mi voz me extrañó [...]. Me negué, con suave energía, a discutir el aleph [...]* (BORGES, 1997, p. 190, grifos meus).

A resposta de Borges à verborragia de Daneri é o *silêncio*, supostamente insuportável ao poeta. A tensão entre eles, no entanto, permanece sem resolução: atingido pelo incômodo espelhamento entre Borges e Daneri, “El aleph” compõe-se, pela via da imagem e de seu fracasso, como uma duplicação sistematicamente alterada desse *poema*. Essa seria, quicá, uma interpretação plausível, caso não houvesse uma segunda ordem, ou um segundo movimento implicado pelo ato do narrador – esse que lhe possibilita emergir como *escritor* de um *conto*, tornando-o irredutível à *imagem e semelhança* de “La Tierra”.

É precisamente esse *retorno pela escrita* que lhe permite criar, como um fio a um labirinto infinito, um circuito que não fecha, fazendo

reverberar seu silêncio a cada leitura. Talvez seja a essa dinâmica à qual Ricardo Piglia alude ao abordar, em consonância com esta proposta, o ponto onde se une o duplo percurso das narrativas borgeanas: “Esse *ponto cego* conduz ao *desvelamento da enunciação*” (PIGLIA, p. 111). Há algo que se abre com o fracasso premente de sua escrita, fundando no seu próprio movimento um marco zero. Assim, questionando com Borges a via da imagem, nosso ouvido agora se aguçar para tentar discernir o que ressoa onde outrora enxergamos um fracasso. Diante de uma hipótese à *escuta* de “El aleph”, aquiesceremos: ao amontoado de imagens fecharemos os olhos, para atentarmos-nos ao silêncio que produz, como efeito, o conto em sua forma definitiva. E, sem pronunciar-se, ainda solicita: “Retorne!”.

### **3. TRANSIÇÃO: DA CEGUEIRA LABIRÍNTICA À VOZ QUE CLAMA NO DESERTO**

No pós-escrito que arremata o conto, o narrador cede a palavra a Richard Burton. A citação, verdadeira ou não, reacende a constituição biaxial que dará à narrativa borgeana um caráter impossível. Traz o historiador:

*Pero los [alephs] anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... [...] (BORGES, 1997, p. 192, grifos meus).*

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

Em um desdobramento da tensão primeira – entre “La Tierra” e “El aleph” – essa é a forma pela qual o problema se amplia, reinscrevendo-se.

[12] De acordo com o estudo do Rabi Eliazar: “[...] o universo foi criado com uma só letra que Deus tirou de seu nome.” (apud Sosnowski, 1991, p. 67). E, nas palavras do próprio Sosnowski: “O processo de *tzimtzum* de Deus às letras é considerado um processo de redução aos Nomes, e em seguida ao Nome da Divindade [...]: a Torá explica o Nome de Deus, o Tetragrama; simultaneamente, a Torá provém do Nome e dos diversos nomes apelativos que, por sua vez, emanam deste Nome que a tudo inclui” (cf. Sosnowski, 1991, p. 35-36).

[13] Traz a Palavra: “Diante dos trovões, das chamas, da voz da trombeta e do monte que fumegava, o povo tremia e conservava-se à distância. E disseram a Moisés: ‘Fala tu mesmo, e te ouviremos; mas não nos fale Deus, para que não morramos’” (Ex 20, 18-19).

[14] Conforme Sosnowski: “A primeira letra do alfabeto hebraico não pode ser articulada mas é a raiz, o começo, de toda articulação: inclui as outras letras do alfabeto; toda possível comunicação humana e toda expressão sobre o universo: é toda expressão. Em sua forma inarticulável, contém toda relação com o universo e, em última instância, o universo em si” (1991,p.67).

[15] Oriente-me, nesta seção, pela noção lacaniana de *litoral*, território de incomunicabilidade entre dois campos; a *letra*, em sua acepção psicanalítica, serve como suporte à escrita desse impossível (cf. LACAN, 2009, p.116-117).

A estrutura do conto cria e sustenta duas formas de lê-lo: “El aleph” se torna o próprio objeto sobre o qual se escreve e poderá, portanto, ser tomado como um Aleph abordado pela *visão*, sobre o qual recairá um fracasso, e aquele passível de *escuta*, embora diante da sua existência inaudita só se possa silenciar, como o fez o narrador. O silêncio ecoa o núcleo desabitado que, sabe-se pela escrita borgeana, não fora tocado pela linguagem; como postula Nicolas Rosas, em uma formulação que não deixa de evocar esse conto: “*Y en ese punto descentrado, en ese centro incandescente pero vacío, el mundo calla, enmudece*” (ROSA, 1995, p. 175, grifo meu). É nesse *emudecimento*, quando já se disse tudo o que era possível, que proponho então um segundo regime de leitura. Se nos aproximarmos novamente de “El aleph”, talvez possamos, nós, ouvir “*su atareado rumor*”: ele começa no lugar onde Borges deixara apenas ruínas – dúvidas e esquecimento. Abdicando da via do olhar, abre-se um novo mundo, e seu silêncio inaugural resta escrito em uma *letra*.

Na obra intitulada *Borges e a Cabala* (1991), Saúl Sosnowski alude à potência criadora do *aleph*, primeira letra do alfabeto hebraico.<sup>12</sup> Ali, o estudioso postula que do Deus do qual não se pronuncia o nome nem se vê a face (Ex 33, 18-23), tampouco se poderia suportar a *voz*. É precisamente nessa enunciação, a qual não pode se fazer acontecer, que a tradição cabalística situa a letra que dá título ao conto:

A Cabala tem plena consciência do poder dessa letra. De fato, sua força é tão poderosa que quando Deus começou a dar os dez mandamentos, o *aleph* de “Anokhi”, “Eu”, era demasiado opressivo para o povo, e foi Moisés que teve que ditar os preceitos da linguagem divina em uma estruturação humana. (SOSNOWSKI, 1991, p. 67)<sup>13</sup>.

Constante em seu valor singular, escrita do *um* primordial a partir do qual todas as outras letras se encadeiam (cf. IDEM, *ibid*, p. 33-36, 67-68), o *aleph* se produz na boca de Deus, dando-se a ouvir. Mas a letra primeira leva ainda uma característica peculiar: ela é *muda*. Aspiração, sopro, presságio do tudo, ato puro do qual não se guarda testemunho, o *aleph* porta na sua inscrição o impossível de se enunciar, e, simultaneamente, a fundação de toda enunciação – e o mundo que se cria nesse acontecimento.<sup>14</sup> Ao seu anúncio, o mundo revira-se para acolher a sua existência intransitiva, desfaz-se e soergue-se, desmunda-se e nasce novamente – o fluxo de sua recriação é constante. É isso que o *aleph* escreve.<sup>15</sup>

Dado em seu título, tal é o centro do labirinto borgeano – núcleo negativo que ativará mundos distintos a partir de como é colocado em operação. Pois se o olhar lhe fora a aposta cega que, ao falhar, trouxera

a ruína ao universo ficcional, a voz poderá fazer ressoar, no gesto de escrita que compõe o conto, sua potência enunciativa: ela emerge como o *sonar de um mundo desconhecido*, captando, em eco, o ponto que a emitira.<sup>16</sup> Tal é o *atravessamento* que nos permitirá uma volta a mais: do homem medido e comedido da imagem, passamos ao cego que se guia pela escrita, *fio* que implica um *dédalo*. Ao homem *desértico*, por outro lado, a visão nos parece menos importante: sob a luz, o que ele veria seria o território devastado pelo não acontecimento, em sua atemporalidade incorruptível. A voz, que no labirinto bate pelas paredes, no deserto ressoa – e quanto mais se prolonga, mais estrondoso o seu som; e quanto mais estrondoso o som, maior o efeito de seu nada. Assim, para acessar a sugestiva mudez da letra *aleph*, feita ecoar ao fim do conto, faz-se necessário um *acolhimento* do que jamais se ouvirá: pura, ela apaga paredes, tornando ao pó aquilo que outrora lhe impedia de reverberar. É precisamente aí que a *voz*, um segundo regime de leitura, incide – aceitar o seu risco é fazer-se à deriva de um nada, abrir-se ao descampado da escuta.

Para fazer ouvir isso que, em Borges, aparece apenas mencionado – o “*atareado rumor*” diante do qual o narrar silencia – proponho uma relação. Trarei à cena de leitura outra existência, acontecimento sem voz, ou sopro, ou eco, ou simples percussão, mas que é, de alguma forma, recebido como uma *enunciação*. É naquilo que, mesmo não articulado, pudera se fazer ouvir, que situarei o poético nesta configuração: pois, se abandonar a via do olhar (à qual se agarrara Daneri), a poesia abole escalas, as plantas, os mapas e as direções, fundando-se como o próprio ato enunciativo que lhe dá forma – ainda que dela só se ouça a aspiração, habitante da letra que a anima. Assim Carlos Drummond de Andrade deixará abrir-se “A máquina do mundo” no seio de seu *Claro enigma* (2001): no “pasto inédito” onde o tudo propaga (cf. 2001, p. 128).

#### 4. QUE QUERES DE MIM?: “ABRE TEU PEITO PARA AGASALHÁ-LO”

A Máquina do Mundo *manifesta-se* – um verbo apropriado à sua descrição, qualquer que venha a ser ele, deveria ser notado em sua forma pronominal, devolvendo o agente como o resultado de sua própria ação. Esse seria, talvez, um comentário aceitável a se fazer acerca da experiência que, pelas mãos de Drummond, ganha lugar na linguagem. Ela não surge, pois tal verbo implicaria um passar a existir em determinado registro; a Máquina, no entanto, ali *nunca não existira*. Ela não irrompe, pois nela não há ruptura ou violência. Ela tampouco

[16] Nas palavras de Jean-Luc Nancy: “Enquanto o sujeito da visada está já sempre dado, posicionado em si no seu *ponto de vista*, o sujeito da escuta está sempre por vir, espaçado, atravessado e apelado por si mesmo [...]” (2014, p.41).

se precipita, invade, brota, desponta ou vem à luz – seu acontecimento não é *de repente*, menos ainda *sem surpresa*: simplesmente é. E assim ela atravessará o encadeamento sintático que abre o poema, pelo qual a própria configuração do sujeito poético e de seu espaço nos faz adentrar esse misterioso modo de ser:

E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos  
que era pausado e seco; e aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.

(ANDRADE, 2001, p. 127)

A sequência que as aditivas criam, sob a forma hipotética de um andar (sequer disso se tem certeza), uma atmosfera incomum: não como o lugar no qual transcorre o momento repentino, mas como um *momento* que *cria o lugar* onde a Máquina sempre fora uma presença. Mesclados o pretérito imperfeito do modo indicativo, tempo apropriado a um relato, com o pretérito imperfeito do subjuntivo, fragilizando-o com seu caráter hipotético, destitui-se o instante exato de seu acontecimento: ele palmilhou?, palmilhava?, palmilharia?, palmilhará? – retorna-nos um “se houvesse um *o que* ou um *quando* a ser palmilhado”, sem oração principal. Todas as ações estão suspensas na Máquina: seu acontecimento determina o tempo e o espaço em que o sujeito se encontra, e toda a sua existência queda submetida a algo que fora, já em um primeiro momento, e de forma vã, rejeitado.

Ainda assim, para recusá-la é necessário, primeiramente, aceitar a sua manifestação, gesto que imprimirá a primeira de uma série de clivagens constitutivas do poema:<sup>17</sup> já em um primeiro momento, o sujeito poético a rejeita, ele “de a romper *já se esquivava* “; mas, ainda assim, a Máquina se dá, deixando em suspenso a sua aceitação ou o seu afasta-

[17] À luz da elaboração de Sigmund Freud, em seu texto crucial “A denegação”. Nesse texto, Freud define que se algo é julgado como mal pelo sujeito, e portanto expulso *de si*, ele simultaneamente estará aceitando a sua existência, a sua representação na *realidade*. Tais são os procedimentos que fundam a distinção entre *dentro* e *fora*, *eu* e *mundo*. (1925[1992], p. 254)

mento. Cabe aqui uma primeira questão: como se evita de algo que ainda não se mostrara, que *não fora até então rompido* por aquele que disse se *esquivará*? Não deveria a Máquina permanecer em estado de latência até que fosse animada pelo sujeito poético? Essa primeira negação denuncia que o lugar do sujeito e de seu suposto “objeto” não estão definidos; a operação que a traz ao mundo quebra o vetor ordinário da percepção. A Máquina lhe vem não como um *empuxo* rumo a algo que se apresenta, ela é antes um *timbre* do qual, pouco a pouco, se começa a sentir a vibração: os sapatos, de som “pausado e seco” passam a se imiscuir no “sino rouco”, e a interrupção segue subsumindo-se em uma contiguidade: o que era contraste apaga-se em algo maior, anterior, mais forte, sem cor, sem forma, sem ontologia possível. Isso convida a um tempo outro, anterior à distinção entre *dentro* e *fora*, no qual os sentidos, “em coorte” (ANDRADE, 2001, p. 128), *não podem se fechar*.

Abrindo-se “majestosa e circunspecta” (2001, p. 127), a forma de sua manifestação resta igualmente imiscuída: ela não emite qualquer “som que fosse impuro”, ou “um clarão maior que o tolerável” (2001, p. 127) – ambas as características, pertinentes a uma máquina, não lhe contemplam; ela não se mostra nem às “pupilas gastas na inspeção contínua e dolorosa do deserto” (2001, p. 127), nem se oferece aos ouvidos. Assim, a própria forma de sua escrita abole a possibilidade de *imaginarmos* a sua forma: isso a que *o sujeito poético nomeara* “Máquina do mundo” não é uma máquina, uma coisa, um objeto meramente oferecido aos sentidos prontos pra lhe apreender – ela é antes, e simultaneamente passa a ser, um ser de linguagem, mas mantido pela linguagem ainda em estado bruto.<sup>18</sup> Talvez seja essa a substância da qual ela é feita, alocando-se, como água na água, no registro poético; pois mesmo impossibilitando a sua escrita total, a Máquina não lhe oferece resistência.<sup>19</sup> Tão simples, calmo, isso se inscreve:

assim me disse, embora voz alguma  
ou sopro ou eco ou simples percussão  
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,  
em colóquio se estava dirigindo:  
“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,  
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,  
e a cada instante mais se retraindo,

[18] A referência à Máquina do Mundo de Camões corrobora esta leitura: a Máquina de Drummond constitui-se como uma existência essencialmente literária.

[19] Como assinala Betina Bischof: “Tudo, do ritmo à organização do período, da sintaxe à mescla entre significado e significante, das imagens à estruturação das estrofes, do vocábulo rebuscado à organização do sentido epifânico, parece constituir um momento raso, em que o poeta teve o máximo domínio sobre a sua matéria e onde no entanto predomina, como em outros poemas [...], a negatividade e o entrave” (2005, p.124).

olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,  
esse nexos primeiro e singular,  
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente  
em que te consumiste... vê, contempla,  
abre teu peito para agasalhá-lo.”

(ANDRADE, 2001, p. 128-129)

A forma poética da Máquina resume, de imediato, um duplo movimento em sua escrita: ela, já *carente de ontologia*, agora *diz*, não bastasse essa ação, o sujeito poético reproduz o seu colóquio, abrindo *aspas* e emulando um discurso direto. A tranquilidade com que essa enunciação se dá não deixa de causar espanto, evidenciando a descontinuidade entre a *coisa* e a sua *escrita*; esse hiato, no entanto, não se intensifica pelo contraste (como ocorre na escrita do Aleph pelo narrador borgeano), nem o ignora (como o faz o ingênuo Daneri), mas soma-se a uma série de cisões que, passo a passo, imprimirão um andamento ao poema – nele, a Máquina generosamente acomoda-se em um lugar ao qual ela excede e precede;<sup>20</sup> qualquer solavanco será apenas uma marca da impossibilidade de sua totalização.

A dimensão do efeito criado pela Máquina esbarra, assim, nos limites de sua configuração escrita: eles se evidenciam pelos cortes da versificação, pelo ritmo “pausado e seco” (2001, p. 127) de seus 96 decassílabos organizados em tercetos, pela impossibilidade de traduzir *em imagens* a experiência que não fora vista, tocada, *sequer ouvida*, mas que de alguma forma *pulsa*. Nessa tensão, a aparente simplicidade da enunciação poética dá corpo a algo que transborda o enunciado: a delimitação do verso é sistematicamente anulada pela contiguidade sintática, criando o efeito de um *limite que sucumbe* a um ritmo maior. Esse movimento verticaliza-se, compassando-se ao funcionamento de abertura e reclusão, de expansão ao insondável da Máquina e retração à sua experimentação pelo sujeito poético. Harmonizando-se a essa dinâmica, o suporte de seu colóquio torna-se cada vez impreciso: “*voz alguma* ou *sopro* ou *eco* ou *simples percussão*”. Confunde-se, também, o registro pelo qual o sujeito sabe-se inscrito no mecanismo da Máquina: *isso* que “procuraste em ti ou fora de teu ser restrito e nunca se mostrou [...] *olha, repara, ausculta*”. Constituindo uma espécie de gradação, aqui, supostamente, criar-se-ia uma tensão entre

[20] Em consonância com Erik Porge, já abrindo esta análise a um regime de leitura guiado pela voz: “[No que tange ao estádio do espelho, conforme elaborado por Lacan,] a voz e a pulsão invocante o excedem e o precedem” (PORGE, 2014, p.21).

*olhar* e *voz*, os dois regimes em coexistência em “El aleph”;<sup>21</sup> mas, em “A Máquina do Mundo”, esse descompasso é subsumido em um espaço mais amplo: em uma escrita que abole qualquer possibilidade de lastro com o objeto sobre o qual se escreve, sugerir que algo *olha* não mais indica que o que opera é o registro do olhar; do mesmo modo, postular que não há *voz alguma* não aplaca o registro da voz – ele é convocado não através de uma ativação semântica, mas de um funcionamento global do poema. Mudança constante, alteração minimal de sentido, esvaziamento da tentativa de dizer.

Com Drummond, é a enunciação poética que poderá sustentar a realização da Máquina na escrita. Ali, o *inefável*, e não mais o *inenarrável*, ganha forma: um elemento que não é um *ponto localizado*, observado por um sujeito perfeitamente alocado, como o Aleph da Rua Garay,<sup>22</sup> mas vem revelar a uma “mente exausta de mentar” a “estranha geometria de tudo” (2001, p. 127; 129). As caracterizações dessa experiência, tão amplas quanto claras, são potencializadas pelo encadeamento sintático que, abolindo a interrupção do verso, revelam uma continuidade assombrosa que o universo mantém consigo mesmo: “o que nas oficinas se elabora”, “o que pensado foi e logo atinge distância superior ao pensamento”, “tudo que define o ser terrestre ou se prolonga até nos animais e chega às plantas para se embeber no sono rancoroso dos minérios” (2001, p. 129) – as descrições da experiência seguem cada vez mais abstratas, prolongando-se em uma sintaxe que amplifica o seu efeito, sem que delas possamos fazer qualquer *imagem*.

É justamente esse prolongamento que nos leva a perder de vista o elemento sintático ao qual as ações se ligam; por exemplo: quem “olha, repara, ausculta” é a Máquina, maior que e anterior ao sujeito poético. Mas, se usarmos a interrupção da estrofe para insubordiná-la, essa frase pode ser tomada também como uma injunção: “olha, repara, ausculta”, agora somada ao que fora pedido no fim do colóquio, “vê, contempla, *abre teu peito* para agasalhá-lo”. Quem opera essa montagem não é o sujeito da visada, outrora no domínio de um narrar que fracassara: aqui, o eu que enuncia é antes uma parte de um orgânico mecanismo que partilha do acontecimento da Máquina sem que o soubesse até a sua revelação – o enunciador imiscui-se no enunciado. É, então, a partir dessa e de todas as outras indistinções aqui pontuadas que proponho: “A máquina do mundo” emite-se mais como um *som* do que como uma *imagem*; ou melhor, a sua leitura enriquece-se quando permitimos que nela opere essa *dimensão contínua*, deixando que cada parte de sua engrenagem a reproduza em eco. Pois, conforme aborda Jean-Luc Nancy (2014), o som instaura uma espacialidade outra, na qual o dentro e o fora ainda estão por se definir enquanto categorias apartadas; justamente por isso, coloca-se em questão o primarismo dessa separação.<sup>23</sup> Assim procede o poema: confundindo

[21] O verbete “auscultar”, de acordo com o Dicionário Houaiss: “ato de *escutar os ruídos internos* do organismo, para controlar o funcionamento de um órgão ou perceber uma anomalia.” (grifo meu).

[22] Diz Daneri a Borges: “– [...] *Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera [...] Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio [...]*” (BORGES, 1997, p.187).

[23] Como traz Nancy: “Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto em meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direcção a mim: ela abre-me em mim tanto quanto ao fora, e é portal dupla, quadrupla ou sêxtupla abertura que um ‘si’ pode ter lugar [...]: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio” (2014, p.30).

a sintaxe, os registros, as posições da cena enunciativa, a existência puramente textual da Máquina parece nos fazer também uma injunção – “volte-se não para fora, mas dentro, para o que em você de mim ressoa”.

O poema não deixa de assinalar a *intangibilidade* da coisa pela escrita; mas, mesmo constricto à linguagem, o poético a ultrapassa. Nada ali *fracassa*, pois o texto não busca apreender coisa alguma. “Majestosa e circumspecta”, a Máquina não faz além de trazer à cena de seu acontecimento as impensáveis engrenagens de sua constituição: ela dá forma a algo que não existia antes do gesto poético tocar a linguagem, mas que, de um modo misterioso, o antecede. Assim, perfazendo o próprio movimento que ele descreve, o texto se fecha como a Máquina, suturando o lugar que simultaneamente abre. Diante dela, e dela desembaraçando-se, o sujeito poético recolhe-se a si:

[...]

como se um dom tardio já não fora  
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,  
desdenhando colher a coisa oferta  
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara  
sobre a estrada de Minas, pedregosa,  
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,  
enquanto eu, avaliando o que perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas.

(ANDRADE, 2001, p. 131)

Talvez pela força faltante, talvez por saber-se incapaz de retê-la, esse homem a quem a Máquina se mostra acaba por recusá-la; mas o que ela oferece já está dado – tudo parece se cumprir na derradeira forma de sua escrita. A cena final do poema cria um circuito, reconduzindo-nos novamente ao seu início: o homem que segue “vagaroso, de mãos pensas” responde, em eco, ao que palmilhava “uma estrada de Minas, pedregosa”.

Aqui, como acontece ao narrador borgeano, sua voz aquieta-se diante do maravilhoso, mas o *silêncio* que se estabelece não pode ser tomado como equivalente: em “A máquina do mundo”, o que se funda é a possibilidade de *ensurdecer-se* a uma pura continuidade, a qual paradoxalmente

jamais esmorecerá; já “El aleph” nos coloca em uma condição de *escuta*.<sup>24</sup> No poema, esse cessar (quando havia tanto ainda a se dizer), não encerra o seu funcionamento, mas oferece o *basta* necessário para que isso, de alguma forma, continue a ressoar. Esse fim marca-se pelo tempo verbal, “*seguia vagaroso, de mãos pensas*”, assertivo ao alocar a experiência no passado. As *mãos pensas*, signo de uma ausência radical de inscrição, mas igualmente uma recondução ao estado inicial, fazem nascer o efeito de um outro tempo – o tempo inaugural ao qual o sujeito, ensurdecendo-se, fará eco. A Máquina fecha-se. O resto é silêncio.

## 5. “RETORNE!”: O RESTO É SILÊNCIO

Na dinâmica que se abre em “A máquina do mundo”, sua escrita não *fa* um relato, mas através de seu impensável acontecimento *abole* o tempo no qual ele se desenrolaria. Em seu deserto, o som percorre o nada inaugural, em um tempo anterior, ainda indistinto – esse ao qual, em hipótese, Borges nos abre ao trazer abaixo a construção de seu labirinto textual. Mas antes de os desenlarmos, faz-se necessário uma aproximação: em ambos os textos, há um elemento que potencializa, se não possibilita, uma espécie de *ressonância* – trata-se da efetuação de um *corte*, uma conclusão ao processo de escrita de um elemento infinito.<sup>25</sup>

Em “A máquina do mundo”, esse corte cria a possibilidade de *ensurdecer-se* à continuidade que o poema estabelece: o sujeito poético, ao ser reconduzido à “estrada de Minas, pedregosa” que o inaugura, suspende-se na interrupção que pretendia criar, deixando-a em aberto – sim e não em sincronicidade. Em Borges, funda-se também um circuito, produzido em duas vertentes que se encontram em um ponto impossível: ele acessa o Aleph pela via do *olhar*, afasta as suas imagens, volta à experiência para *escrevê-la* e novamente fracassa; desse fracasso, surge o segundo circuito, instituindo uma outra temporalidade: o presente que emerge no relato não só *atualiza* a experiência, mas a faz extrapolar os limites textuais. Ao contrário do que acontece em “A máquina do mundo”, cujo efeito advém de uma indistinção em todos os âmbitos do poema, em “El aleph” é precisamente a *demarcação da cena enunciativa* que criará um efeito arrebatador: ao convocar o leitor como um *tu*, como aquele a quem se dirige, o narrador estabelece uma *inesperada continuidade* entre o tempo da escrita e o tempo da leitura – agora ele não mais é aquele que escreve sobre um passado, mas abre-se para contar-nos, desde o seu presente, dessa assombrosa experiência na qual quedamos implicados. No avesso da escrita, emerge uma *voz*:

[24] Como nos traz Vives, tendo como referência a denegação freudiana e as posteriores elaborações de Lacan: “[...] para se constituir, o sujeito se apoia na possibilidade de ter podido ensurdecer-se a essa voz primordial. [Mas] o sujeito do inconsciente não esqueceu que, para se tornar invocante, ele teve que se ensurdecer à pura continuidade vocal do Outro” (2010, p. 54-55). Sobre dois tipos de silêncio, ver Didier-Weill (1997, p. 48-49).

[25] Como traz Erik Porge: “Se não nos precipitamos em concluir, não sabemos mais o que concluir” (2014, p. 75).

Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta [...]. Haveria muito a dizer sobre a tensão entre ouvir e ler na obra de Borges. Uma obra vista como o êxtase da leitura, que no entanto tece a sua trama no avesso de uma mitologia sobre a oralidade e sobre o *dizer* um relato.

A arte de narrar, para Borges, gira em torno desse duplo vínculo. Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta. (PIGLIA, 2004, p. 101)

[26] Sobre esse aspecto da narrativa borgeana, resalto ainda as leituras de María Amalia Barchiesi e de Héctor Yankelevich, que tomam a dimensão da oralidade em Borges a partir de seu bilinguismo: o inglês, como a língua familiar de origem paterna, e o espanhol, língua na qual Borges consolida a sua escrita. Acredito que a leitura de Yankelevich, por desemaranhar-se da cena edípica à qual Barchiesi parece recorrer (cf. 1998, p. 81), seja mais frutífera às tensões aqui expostas – ela possibilita uma abordagem da oralidade não apenas como um efeito *sobre* a escrita de Borges, mas também como um efeito *de* sua escrita (cf. 2007, p. 97).

[27] Norteio-me pela elaboração de Alain Didier-Weill, produzida através do ritmo musical (cf. 1997, p.254-255).

A acepção de Piglia trará a dimensão oral não como um dado positivo na escrita borgeana, mas sim como um resíduo ao qual só se percebe no *avesso* do texto, como seu *efeito*.<sup>26</sup> Será, então, pelo mesmo movimento que abolira o *dentro* e o *fora*, vinculando a realidade do narrado à do leitor, que Borges faz funcionar dois registros em operação no seu texto: o de uma escrita inicialmente guiada pelo *olhar*, cujo fracasso a fará revirar-se em uma *voz* que nos conta. Ao trazer o leitor à cena, ele cria um espaço à enunciação; mas Borges, com o seu *silêncio* final, aparentemente nos deixa seguir “de mãos pensas”.

Se, no entanto, acolhermos o ciclo que se cria em “El aleph”, e se nos propusermos a ouvir aquilo que não fora de fato escrito, poderemos colher algo que seu gesto oferta: Borges não apenas *retorna*, via escrita, ao Aleph, mas *re-torna-se*, a cada leitura, a voz que resiste em seu escrito, escandindo o seu fracasso em algo maior.<sup>27</sup> Seu silêncio, portanto, não se dá no emudecimento que (*re*)ata o ciclo, mas naquele que lança mão de um circuito de retorno para sempre abrir-se ao presente enunciativo – uma nova fala (cf. DIDIER-WEILL, 1997, p. 119). É nesse sentido que “El aleph”, escapando do espelho tão terrível quanto paródico que lhe fora “La Tierra”, encontra a sua forja em “A máquina do mundo”: pois é no que o poético mobiliza que podemos ouvir aquilo que, no futuro da leitura, ressoará de um tempo anterior à sua escrita – “*su atareado rumor*”. ■

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ANDRADE, Carlos Drummond de. "A máquina do mundo". In: *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 127-131.

BARCHIESI, María Amalia. *El idioma de Borges*. 2007.

<[http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/pdfs/2007\\_Barchiesi%20Idioma.pdf](http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/pdfs/2007_Barchiesi%20Idioma.pdf)>. Acesso em 12/01/2015.

BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresion de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colégio del México, 1957.

BERNAL, Angeles Ma. Del Rosario Pérez. *Intertextualidad en Beatriz Viterbo, un acercamiento a la configuración del personaje borgeano*. in *Acta literaria - Sello Editorial Universidad de Concepción*. 2008, n.36, p. 47-60. <<http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n36/art04.pdf>> Acesso em 30/06/2014.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2000.

BISCHOF, Betina. "A recusa à Máquina". In: *Razão da recusa*. São Paulo: Nankin, 2005, p. 103-146.

BLANCHOT, Maurice. "O infinito literário: o Aleph". In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 136-140.

BORGES, Jorge Luis. "El aleph". In: *Narraciones*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, p. 177-192.

CAVARERO, Adriana. "A desvocalização do logos". In: *Vozes plurais - filosofia da expressão vocal*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 50-59.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, CD-rom versão 3.0, para Windows.

DIDIER-WEILL, Alain. *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 2013.

FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. “La negación” (1925). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, vol. 19, p. 249-257.

LACAN, Jacques. “Subversão do sujeito e dialética do desejo”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 807-842.

\_\_\_\_\_. “Lição sobre *Lituraterra*”. In: *O seminário – livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 105-119.

LIMA, Luis Costa. *A Antiphysis em Jorge Luis Borges*. In Revista Iberoamericana – 40 inquisiciones sobre Borges. Pittsburgh. University of Pittsburgh Press. 1977, Vol.XLIII (n.100-101), p. 312-335, jul./dez. 1977.  
<<http://www.pitt.edu/~hispan/iili/RI100-101.pdf>> Acesso em 03/05/2012.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2014.

NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Humanitas / Editora UFMG, 2009.

PIGLIA, Ricardo. “Novas teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 95-114.

PORGE, Erik. *A voz do eco*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

ROJO, Alberto. “O jardim dos mundos que se ramificam: Borges e a mecânica quântica”. In: *Borges e a mecânica quântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 13-24.

ROSA, Nicolás. “Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual”. In: BLÜHER, Karl Alfred; DEL TORO, Alfonso (eds.). *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995, p. 169-176.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. (Trad. Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva, 2005.

SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a Cabala – A busca do verbo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

VIVES, Jean-Michel. “Se um discurso pode ser sem palavras, ele pode ser sem voz?”. In: LEITE, Nina Virgínia de Araújo; MILÁN-RAMOS, J. Guillermo; MORAES, Maria Rita Salzano (orgs.). *De um discurso sem palavras*. Campinas: Mercado de Letras, 2012, p. 43-64.

YANKELEVICH, Héctor. *Del padre a la letra*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1998.