

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Psicologia

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura

**A CONDENSAÇÃO ENTRE POESIA E TRAUMA: UM PERCURSO COM
AUGUSTO DE CAMPOS E JORGE LUIS BORGES**

TAINÁ PINTO

Brasília

Agosto de 2012

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Psicologia

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura

**A CONDENSAÇÃO ENTRE POESIA E TRAUMA: UM PERCURSO COM
AUGUSTO DE CAMPOS E JORGE LUIS BORGES**

TAINÁ PINTO

Dissertação elaborada como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Psicologia
Clínica e Cultura.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Tania Cristina Rivera

Brasília

Agosto de 2012

TAINÁ PINTO

**A CONDENSAÇÃO ENTRE A POESIA E O TRAUMA. UM PERCURSO COM
AUGUSTO DE CAMPOS E JORGE LUIS BORGES**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em
Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília – UnB.

Banca examinadora:

Presidente:

Prof^a Dr^a Tania Rivera
Universidade Federal Fluminense - UFF

Membro:

Prof^a Dr^a Ana Costa
Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ

Membro:

Prof^a Dr^a Terezinha de Camargo Viana
Universidade de Brasília – UnB

Suplente:

Prof^o Dr. Luiz Augusto Celles
Universidade de Brasília – UnB

Brasília

Agosto de 2012

Dedico esse trabalho aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ramiro e Eduarda, por acreditar cuidar e apoiar.

A minha irmã, Tamine, por acompanhar.

Ao Pedro pelo carinho, apoio, paciência e atenção.

Aos meus avós, Márcia, Jurandyr, José Pinto e Aldenir, pelo acompanhamento mesmo que à distância.

A minha madrinha Liliana pelo carinho.

A Fabrício e Gustavo pelo carinho, interlocução e tradução.

Aos amigos pelo nosso grupo coeso-disperso: Aline Xavier, Clara Costa, Felipe Rosa, Ívina Paiva e Paula Calaf. Vocês fazem parte da minha história.

Aos primos Nara, Nayla e Nuno Pinto pela disposição e pela ajuda com a informática.

A Tania Rivera pela disponibilidade, pelas leituras e pelos apontamentos preci(o)sos.

Aos professores: Ana Costa, Terezinha Viana e Augusto Celles por aceitarem o convite.

A Vania Otero pela escuta paciente e pela aposta.

RESUMO

Esta pesquisa é uma investigação do conceito freudiano de condensação. Exploramos suas várias facetas e funções no sonho, na poesia, na lembrança encobridora, na vivacidade perceptiva e no trauma. Na realização dessa busca nos apoiamos em duas obras que se destacam por sua polifonia: *Colidouescapo*, um livro-poema de Augusto de Campos e *O Aleph*, um conto de Jorge Luis Borges. A partir destas obras trabalhamos a centralidade da condensação na linguagem e na poesia e o quanto ela se apresenta como responsável pela propriedade multívoca do significante. No campo dos sonhos exploramos a condensação e sua relação com o umbigo do sonho que comparece como limite do que pode ser dito, e daí partimos para sua ligação com o trauma. Então concluímos o trabalho numa aposta de que por via da condensação a poesia pode vir a ser uma produção que dá notícias do trauma.

Palavras-chave: condensação, poesia, trauma, Augusto de Campos, Jorge Luis Borges, *aleph*, sonhos.

ABSTRACT

This research is an investigation of the condensation, a Freudian concept. We explore its various facets and functions in dreaming, poetry, screen memory, the perceptual vividness and trauma. During the conception of this research we have settled basis on two titles, that stand out for their polyphony: *Colidouescapo*, a book-poem by Augusto de Campos and *The Aleph*, by Jorge Luis Borges. Based on these titles we have worked the centrality of condensation in language and poetry and how condensation presents itself as responsible for the property of multiple meanings of the significant. In dream's field we have explored condensation and its relations with the dream's navel, that appears as the limit of what can be said, and then we explored its connection with the trauma. Then we concluded the work in a bet that through condensation the poetry might be a production that gives signs of the trauma.

Keywords: condensation, poetry, trauma, Augusto de Campos, Jorge Luis Borges, *aleph*, dreams.

SUMÁRIO

Apresentação	7
Ensaio introdutório – <i>Colidouescapo</i> : poesia, sonho, condensação e linguagem em Freud	13
Capítulo 1 – O múltiplo <i>Aleph</i>	31
Capítulo 2 – O irresistível impulso a combinar	69
Capítulo 3 – A vivacidade perceptiva	102
Des/conclusão	138
Anexos	144
Referências	146

APRESENTAÇÃO

Nosso desejo com essa apresentação é situar o leitor para o caminho um tanto heteróclito que se abre na leitura das páginas a seguir. Um caminho em meio ao nosso percurso de escrita. Percurso que como qualquer outro não é mais que o espaço ou a distância que se percorre para ir de um lugar a outro. Mais importante do que o lugar em que se chega talvez seja o próprio processo de trilhar, a experiência que se vive enquanto caminhamos, enquanto sustentamos a necessidade de que o movimento aconteça. Não parar e prosseguir, não para além das dificuldades, mas com as dificuldades, fazer delas impulso para a continuidade do deslocamento. Convidamos o leitor a conhecer então essa nossa trajetória através desse texto que ao acomodar os restos de nossos processos de pesquisa e leitura registra algo do que foi percorrido.

A condensação foi nosso foco de trabalho nessa pesquisa, e em nossa busca por ela fomos visitar lugares da teoria freudiana que não imaginávamos chegar a princípio. A sempre surpreendente *Interpretação dos sonhos* (1900) foi a base de tudo. A condensação é sem dúvida um conceito fundamental à teorização sobre o trabalho do sonho, e apesar da profícua tarefa que o livro dos sonhos nos proporcionou foi preciso ir além e percorrer com calma outros textos freudianos como: *Lembranças encobridoras* (1899), *Além do princípio de prazer* (1920) e *Uma nota sobre o bloco mágico* (1925). Em Augusto dos Campos colhemos as contribuições das incríveis composições vocabulares de *Colidouescapo* (1971); e em Jorge Luis Borges o fulgurante conto *O Aleph* (1949) foi nosso motor para pensarmos a condensação em seus limites mais radicais. Uma combinação bastante heteróclita como se terá a chance de perceber: sonho, lembrança, *Aleph*, vivacidade perceptiva, *Colidouescapo*, inscrição de traços, trauma. Mas trabalhando esse conceito de Freud nos damos conta de que não poderia

ser de outra maneira: no fim percebemos que nossa escrita condensa numa unidade de trabalho elementos bastante heterogêneos que aparentemente não possuem relação entre si. Só depois de finalizado todo o processo é possível notar que o texto acabou realizando certa performance do conceito que se propôs a abordar. Vamos então decompor essa unidade na breve apresentação dos capítulos que se seguem.

Colidouescapo – poesia, sonho, condensação e linguagem em Freud é nosso ensaio introdutório. Ele é o texto que inaugura nosso processo de escrita e nasceu da provocação para realização de um trabalho final na disciplina Poesia Contemporânea, ministrada pela Prof^a Rita de Cassi. A disciplina foi cursada nos semestres iniciais do curso e o texto desde sua primeira versão até esta atual em formato de artigo em co-autoria com a Prof^a Tania Rivera sofreu muitas alterações. O ponto de partida para nossas reflexões foi o livro-poema de Augusto de Campos: *Colidouescapo*. Nele encontramos páginas soltas com pedaços de palavras escritas em vermelho garrafal, a folha é dobrada ao meio e essa dobra funciona como um corte da palavra. Já que as folhas são soltas o leitor pode sempre alterar a ordem da paginação, assim novas palavras surgem a cada vez que se abre o livro. Palavras como: *desam/isto*, *es/canto*, *exis/paro* são combinações impensáveis que nos remetem a múltiplos significados sem propriamente significar nenhum deles. Vez por outra acabamos cruzando com palavras supostamente familiares como *desam/paro* ou *ex/isto* e levamos um tempo para de fato reconhecê-las. Outras vezes somos pegos na dúvida sobre a grafia correta de palavras corriqueiras – *ex/piro* ou *es/piro*? *Colidouescapo* nos estranha e nos faz estrangeiros a nossa própria língua. A palavra é tornada coisa, matéria viva num tratamento muito similar ao que é dado a ela no sonho. Como naquele em que Freud (1900) acorda com a palavra sem sentido *Autodidasker* muito nítida em sua mente e logo a separa em: *autor*

(autor), *autodidakt* (autodidata) e *Lasker* (um nome próprio). Como o pai da psicanálise (1905) afirma em seu livro dos chistes: as palavras são um material plástico e se prestam a todo tipo de coisa. Por isso estão sempre prontas para nova forma, nova fusão e novo sentido. Colidouescapo nos mostra que graças à condensação a palavra é um ponto fusionante, amalgamável e moldável: *desem/pero*, *desem/prego*, *desem/canto*, *desem/to*. Nossa consideração é que Augusto de Campos nos apresenta palavras que oscilam entre pontos completamente opostos: ao mesmo tempo em que elas são núcleos de proliferação significativa elas também não significam nada. E esse paradoxo, que nos remete ao umbigo do sonho é o ponto final do ensaio. Ponto limite da interpretação que retomamos com mais detalhes e enfoque quando abordamos o trabalho do sonho no segundo capítulo.

O múltiplo Aleph é nosso primeiro capítulo, nele mergulhamos no conto de 1949 do escritor argentino Jorge Luis Borges: *O Aleph*. Nessa história fantástica determinado dia Borges, que também é personagem do conto, se depara com esse objeto inimaginável – o *Aleph*. Trata-se de uma minúscula esfera furta-cor com aproximadamente três centímetros de diâmetro que habita a parte de baixo do décimo nono degrau da escada para o porão da casa de Calos Argentino Daneri. Num posicionamento adequado essa minúscula esfera dá a ver um espetáculo vívido e vertiginoso: nela está contido o mundo. Tudo: rios, prédios, montanhas, todos os animais, todas as pessoas, todos os livros. Tudo está ali, e impressionantemente ao mesmo tempo. O espetáculo é simultâneo e tudo se apresenta sem diminuição de tamanho e sem transparência. O *Aleph* é um ponto de máxima condensação que subverte nossa concepção de espaço. Por isso realizamos uma análise detalhada do conto que nos enriquece com elementos para pensarmos o conceito de condensação no

capítulo seguinte. Nessa nossa imersão em Borges tomamos de empréstimo a percepção de Luft (2001) de que o conto se desenrola em camadas: uma fantástica, outra crítica e uma terceira onde acontece a história romântica. Apropriamo-nos dessas três e incluímos mais uma que está relacionada com as referências literárias que influenciam Borges na composição do conto. Só depois de toda pesquisa desenvolvida no segundo capítulo a respeito do trabalho do sonho é possível pensarmos que muito mais do que se desenrolar em camadas, o conto de Borges se estrutura em torno de núcleos que são distintos e simultâneos e que mantêm uma relação muito peculiar um com o outro.

No segundo capítulo – *A condensação e o umbigo do sonho* – tomamos o *Aleph* como inspiração para nossas reflexões apostando que ele possa nos ajudar a expandir o conceito de condensação. Para isso começamos com a busca das primeiras aparições do conceito na obra de Freud, quando ele ainda nem era nomeado como tal e se apresentava como uma noção de que existe no psiquismo uma tendência ou uma compulsão a combinar dados, a unir elementos que a princípio não teriam porque estarem em relação. Tomamos então o sonho da injeção de Irma como base para nossas reflexões acerca da teoria freudiana sobre o trabalho onírico; e a partir do sonho modelo da psicanálise elaboramos um esquema onde é possível visualizar as relações entre conteúdo latente e manifesto do sonho. A condensação parece ocupar lugar proeminente na teorização do trabalho do sonho, é ela que possibilita a constituição do que Freud nomeia ponto nodal. Esse conceito nos parece fundamental, o grande insight a respeito da forma como se organizam os pensamentos oníricos. A ideia é que vários pensamentos gravitam em torno de um, esse pensamento central possui sempre alguma relação com todos os outros que o circundam e é ele, esse elemento mais condensado e multideterminado que aparece no conteúdo manifesto do sonho. E o sonho é a reunião

de várias cadeias distintas de pensamentos que se organizam em torno de vários centros simultâneos. É o ponto nodal que nos permite retomar o *Aleph* – ponto de condensação absoluta - e umbigo dos sonhos trabalhado rapidamente com *Colidouescapo*. A boca aberta de Irma, primeiro ápice do sonho como sugere Lacan (1954-55), é tomado como um ponto nodal para onde convergem praticamente todos os pensamentos da malha onírica. Ela é um limite para a interpretação, o próprio umbigo do sonho. O segundo ápice, a fórmula da trimetilamina e sua instigante vivacidade perceptiva é a matéria de pesquisa do terceiro e último capítulo.

No último capítulo – *A vivacidade perceptiva e o trauma* – tomamos como questão a vivacidade perceptiva que alguns sonhos apresentam. Curiosa característica formal e perceptiva que comparece também nas chamadas lembranças encobridoras: o amarelo ultravívido da flor e o sabor inigualável do pão que são recordados em toda sua vivacidade. Na metapsicologia onírica Freud elabora um esquema para o aparelho psíquico que lhe possibilita forjar o conceito de regressão. Para ele os elementos ultravívidos do sonho são os mais condensados e por concentrarem tamanha intensidade psíquica eles acabam percorrendo o aparelho em sentido retrógrado e atingido a camada perceptiva. A partir daí fomos levados a outros textos onde Freud trabalha o aparelho psíquico, dessa forma passamos pelo seu breve ensaio sobre o *Bloco mágico* (1925), onde o aparelho psíquico é comparado a um sistema de escrita em camadas e finalmente chegamos a *Além do princípio de prazer* (1920). É esse texto que nos possibilita trabalhar o trauma, sua problemática inscrição de traços no aparelho e a relação dele com a vivacidade perceptiva. Finalmente elaboramos uma breve *Des/conclusão* onde apresentamos um resumo de todo trabalho realizado. Esse apanhado nos permitiu retomar e alinhar alguns pontos dispersos ao longo dos capítulos anteriores e também

abrir novas questões a serem percorridas, quem sabe, num momento posterior de trabalho.

ENSAIO INTRODUTÓRIO

COLIDOUESCAPO – POESIA, SONHO, CONDENSAÇÃO E LINGUAGEM EM FREUD

Colidouescapo, de Augusto de Campos, é uma obra de difícil definição. Trata-se de um objeto vermelho, com as mesmas dimensões de uma capa de CD, atravessado horizontalmente pelas letras brancas garrafais que formam o título e que por pouco não cabe no espaço. Para lê-lo é preciso virar o objeto já que na frente há apenas: “COLIDOU”, e no verso “UESCAPO”, sendo que a letra “u” que une as duas palavras está pela metade tanto na capa como no verso. Por dentro encontramos folhas brancas, soltas, dobradas ao meio e em cada uma delas há uma palavra (ou duas, se quisermos) escrita em vermelho, tanto na frente como no verso. A dobra da página, que nunca é numerada, marca sutilmente uma divisão de cada palavra: “*subs/contro*”; “*desen/tendo*”; “*sus/crevo*”. (CAMPOS, A. 2006, [1971])

A palavra-valise *colidouescapo* tem origem no *Finnegans Wake* de James Joyce, onde consta *collideorscape*, no original em inglês. Em português ela parece a união de “colido” + “ou” + “escapo”, além de sugerir uma proximidade com caleidoscópio. O livro foi lançado numa edição de autor em 1971 e em 2006 ganhou nova edição que reproduz integralmente o projeto gráfico original¹. Em sua folha de rosto lemos: “redobrar as folhas e/ou misturar as páginas à vontade” seguido por uma assinatura com apenas as iniciais de Augusto de Campos (A. C.). E mais abaixo, enigmaticamente, quem sabe antecipando uma questão que ainda nem tivemos chance de formular, temos: “reposta: um colidouescapo”. Seguir a única recomendação significa não limitar-se em

¹ Informação disponível na internet em:

<http://amautaeditorial.wordpress.com/catalogo/poesia/colidouescapo/>. Acesso em 13 de agosto de 2011.

praticamente nada, podemos tomar “redobrar e/ou misturar à vontade” como uma espécie de não regra. O leitor é livre para montar seu projeto de leitura como bem entender, seguindo uma dentre as inúmeras possibilidades que a obra oferece.

Um exemplo consiste em encaixar as folhas umas dentro das outras, como se fossemos os próprios editores da obra. Desta maneira cada página virada apresenta uma palavra, e como as folhas são soltas é sempre possível alterar a ordem da paginação. Assim, criamos um livro móvel. Obedecer à risca a não-regra a cada vez que pegamos o livro-poema implica praticamente na impossibilidade de repetir a experiência de leitura anterior. Jorge Luis Borges em um trecho de seu famoso conto *O Aleph* (2008, [1949]), diz que quando criança ficava maravilhado com o fato de as letras de um livro fechado não se misturarem nem se perderem ao longo da noite. *Colidouescapo* parece realizar tal temor borgeano, ao embaralhar literalmente as palavras, transformando, por exemplo, *subs/preso* em *subs/tento* e *dis/paro* em *desam/paro*.

Mas montar um livro móvel é apenas uma das possibilidades de composição. Seja qual for a forma de ler, interessante é destacar que esse livro-poema nos convida a criar não só palavras como também maneiras de leitura. Trata-se de uma obra que convida à participação aquele que lê e, portanto, explicita a leitura como atividade de criação, vivência e transformação da linguagem. Podemos dizer que ela é um processo já que é apenas ao longo do exercício de experimentação que a obra se constitui. A matemática certamente nos permitiria chegar à quantidade exata de combinações possíveis de *Colidouescapo*. Mas o importante não é descobrir esse número e sim jogar, seguir o convite e brincar com o acaso, à vontade. E é assim, brincando, que acabamos também convocados a refletir sobre a linguagem.

SUBS/CONTRO(S)

Nesse jogo com fragmentos vocabulares, na maioria das vezes colidimos com palavras esquisitas, para as quais jamais encontraremos sentido em dicionários, do tipo: *deses/prezo* ou *exis/crevo*, palavras que podem ficar ainda mais estranhas e sem sentido quando combinadas a três: *res/pero/canto* ou *dis/exis/tinto*. Formam-se combinações interessantes que por mais inusuais que sejam ainda assim nos remetem a restos de palavras conhecidas como: desamparo, existir, escrever, desespero, desencanto, desprezo.

Tomando por exemplo *deses/prezo*, podemos pensar que ela aponta para palavras como preso, desprezo, desespero. É possível pensá-las assim separadamente ou ainda juntas, como se *deses/prezo* fosse uma palavra única para significar desespero desprezível, desprezo desesperador ou ainda preso desespero. Enfim, as possibilidades são diversas e tal aglomeração de sentidos nos sugere a formação de palavras-valise como a que dá título ao livro-poema.

Gilles Deleuze (2009) define palavras-valise como aquelas que contraem várias palavras e ao mesmo tempo envolvem vários sentidos. Para que não sejam confundidas com meras contrações o autor reforça o aspecto dos diferentes campos semânticos: “É a função ramificante ou a síntese disjuntiva que dá a definição real da palavra-valise” (*ibid*, p.50). A síntese disjuntiva é a própria união dos campos semânticos distintos e por função ramificante entendemos a função do que o autor chama de "palavra esotérica", em sua capacidade de ramificar sentidos, abrir trajetos. A palavra-valise guarda sentidos em sua maleta, com ela é possível ir de uma palavra a outra por caminhos múltiplos, podemos pensar que ela nos lança em um mar de infinitos percursos, travessias diversas

e incessantes. Pensar *Colidouescapo* como um criador de palavras-valise só acentua sua potência caleidoscópica da linguagem, e sobre tal potência e os elementos envolvidos falaremos mais adiante.

Colidouescapo promove (des)encontros de pedaços vocabulares, inventando palavras no momento em que colidimos com elas. Nessa colisão, somos convidados a refletir sobre o que seria *deses/prezo* ou *subs/contro*, por exemplo. *Subs/contro* poderia ser um encontro por baixo, inferior ou faltoso? Além de buscar um possível sentido, somos praticamente impelidos a refletir sobre a própria natureza da palavra com a qual colidimos: não seriam todos os encontros, inclusive esses vocabulares, um tanto *sub*? Jamais plenos e satisfatórios, não seriam eles na verdade marcados por incompletude e insuficiência?

EX/ISTO ou O EX/TRANHO

É curioso observar que depois de tanto cruzar com essas novas palavras impensáveis, quando de repente colidimos com uma palavra conhecida, surpreendentemente a estranhamos: *ex/isto* é o mesmo que existo? E é algo que deixou de ser, e por isso *ex-iste* ou é externo e *ex-iste* fora? Pensado assim aos pedaços, o *ex* e o *isto* da existência nos provocam.

E numa primeira olhada é como se *sus/piro* não *ex-istisse* e não tivesse sentido assim como *sus/prego* ou *menos/piro*. E depois de alguns segundos de não reconhecimento nos pegamos pensando: Há *piro* em suspiro; *paro* em *desam/paro* e *prego* em *desem/prego*.

Não reconhecer *sus/piro* e *ex/isto* lembra a experiência de estranhamento que Freud nos conta numa nota de rodapé de seu texto *O Estranho* (1996, [1919]): ia ele

viajando sozinho num compartimento de trem quando um solavanco mais violento fez girar a porta do banheiro ao lado, e um senhor de boné e roupão entrou. Freud supôs que aquele homem de aparência desagradável se enganava de compartimento e levantou-se com a intenção de corrigi-lo, quando percebeu que se tratava, na verdade, de seu próprio reflexo no espelho da porta aberta.

Talvez pela forma como as combinações são apresentadas em *Colidouescapo*, palavras conhecidas já de muito tempo tornam-se estranhas – à maneira da ideia central desse texto freudiano. Para o autor, a sensação de estranhamento está no que há de familiar nisso que nos estranha, ou no não reconhecimento disso que é meu, tal como minha própria imagem. O próprio termo *Unheimlich* é uma palavra estranhada, que Freud desmonta em *Un-* (prefixo de negação) e *Heimlich*, um adjetivo que desenvolve seu significado numa direção ambivalente já que tanto indica familiar e íntimo, como também estranheza e inquietação, coincidindo então com a palavra que era de se supor ser seu antônimo: *Unheimlich*.

Em alguns momentos é como se tivéssemos esquecido as normas de ortografia: escreve-se expiro ou espiro? Estinto ou extinto? De alguma forma, *Colidouescapo* nos “estrangeiriza”. Como estrangeiros, nos vemos incertos da escrita de palavras simples do cotidiano. Ainda em *O Estranho*, Freud faz um breve, porém interessante apontamento sobre nossa relação com a língua que vai nesse mesmo sentido. Ele vinha pesquisando em dicionários alemães o significado e a etimologia dessa tal palavra *Unheimlich*. Ao estender sua busca para dicionários em outras línguas, os resultados não lhe parecem muito satisfatórios, pois encontra pouca coisa, ou sempre a mesma coisa que já havia encontrado e curiosamente ele conclui: “Mas os dicionários que

consultamos nada de novo nos dizem, talvez porque nós próprios falamos uma língua que é estrangeira.” (*ibid*, p.239)

Ao nos depararmos com *Colidouescapo* não é possível saber se somos nós que nos tornamos estrangeiros à nossa própria língua ou se é nossa língua que se torna outra. E então nessa experiência de estranhamento compartilhamos com o poeta seus versos: “Esta língua não é minha/ qualquer um percebe” (LEMINSKI, 2009, p.21). *Colidouescapo* torna notório o quanto não somos senhores da língua que falamos, ele nos abala em nossas certezas e seguranças, faz com não nos reconheçamos em nossa própria língua materna. Dado essa relação de estrangeirismo talvez pudéssemos até renomear o texto freudiano como *O ex/tranho*.

EXIS/TINTO

A dimensão fortemente visual das palavras em *Colidouescapo* parece contribuir para o estranhamento que elas provocam. Se como qualquer outro livro esse também é feito de palavras, elas aí recebem um tratamento visual, como em toda poesia concreta, que nisso sofre a influência seminal de Stéphane Mallarmé com seu *Lance de Dados*, de 1897 (in CAMPOS, A; PIGNATARI, D. e CAMPOS, H., 2010). Escrita em letras garrafais vermelho-sangue e posicionada no centro da página branca, a palavra ganha toda a cena, ela é destacada do lugar que ocupa rotineiramente e se torna outra, de modo muito similar ao que acontece com frequência nos sonhos.

Freud entende que no sonho, conteúdo manifesto e conteúdo latente (ou pensamentos do sonho) são um mesmo material em linguagens diferentes. Uma dessas linguagens é visual, pictográfica, e nessa medida o sonho é um rébus, um jogo de enigmas imagético no qual as imagens devem ser substituídas por sílabas ou palavras.

Mas por vezes, no próprio conteúdo onírico esbarramos com palavras, e nesses casos elas parecem ganhar um tratamento diferenciado. Basta lembrar, por exemplo, da fórmula da trimetilamina no sonho modelo freudiano – o famoso "sonho da injeção de Irma" (FREUD, 2001, [1900]). Nele, a fórmula química desta substância, surge diante de Freud impressa em grossos caracteres: destacada letra em negrito, numa borda tênue entre palavra e imagem. Aí a linguagem aparece nos limites do que é possível representar, e não é por menos que Lacan, na sua releitura deste que seria o “sonho dos sonhos”, considera este momento da aparição da fórmula como um dos seus ápices (1985, [1954-55]). Sobre a presença de palavras nos sonho Freud diz:

O sonho trata palavras como se fossem coisas com muita frequência e, por conseguinte, elas experimentam os mesmo processos de combinação que as representações de coisa. o resultado de tais sonhos são neologismos cômicos e curiosos. (FREUD, 2001, [1900], p.297)²

A palavra coisificada, fora de seu uso habitual, deixa de ser apenas veículo de transmissão e ganha estatuto de objeto. Tanto no sonho como em *Colidouescapo* o que percebemos é que a palavra é matéria, é coisa, é concreta.

É por essa outra dimensão da linguagem que clama o manifesto de Augusto de Campos: *Poesia concreta (manifesto)* que pode ser encontrado no livro *Teoria da Poesia Concreta* (CAMPOS, A.; PIGATARI, D. e CAMPOS, H., 2006, [1965]), livro que reúne textos e manifestos dos três poetas que foram publicados entre 1950 e 1960.

Ao visar o núcleo da palavra, a poesia concreta busca romper com a organização sintática rotineira e tradicional:

² Todas as citações provenientes da *Interpretação dos Sonhos* que constam nesse trabalho foram retiradas da nova tradução da LP&M, que se encontra no prelo e tem tradução de Renato Zwick e revisão técnica de Tania Rivera. Os números de página correspondem à edição original em alemão na qual a tradução se baseou: *Die Traumdeutung da Freud-Studienausgabe*, vol. II, 11. ed. Frankfurt am Main, Fischer, 2001.

O poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tato antenas circulação: viva. [sic] (CAMPOS et al, 2006, [1965], p.71)

A palavra é o objeto da poesia concreta e, como esquematiza Haroldo de Campos em seu manifesto *Olho por olho a olho nu* (CAMPOS et al, 2006, [1965]), falidos os meios tradicionais de ataque ao objeto (e por tais meios ele entende a língua de uso cotidiano ou de convenção literária), faz-se necessária uma nova forma de atacar. A poesia concreta vai direto à medula, ela é uma atualização “verbivocovisual” da palavra, é a palavra explorada ao máximo em suas possibilidades. Radical em sua maneira de lidar com a linguagem, a poesia concreta força os limites desta em suas experimentações de novas poéticas. Usando *Colidouescapo*, podemos dizer que a poesia concreta é a palavra *exis/tinto*, existência que acontece agora, palavra viva, tinto alimento, tinto sangue que pulsa e nutre as artérias da nova linguagem.

DE(S)/PERTO

Ao tornar a palavra objeto concreto, a poesia acaba por (des)velar outro lado da palavra, e assim rompe com os fins comunicacionais da linguagem. Na poesia concreta a palavra é sem fim, nos dois sentidos, o de finitude e o de finalidade.

Em geral, digamos, no dia a dia, a palavra assume um fim comunicacional, a linguagem precisa funcionar dentro de aspectos práticos e convenções que ordenem o caos do mundo para que as pessoas possam minimamente se entender. Mas nem sempre (ou nunca) essa comunicação é plena, a todo tempo nos complicamos com os equívocos da língua. Hamburger (2007) afirma que idealmente a linguagem no intercâmbio social deveria ser como uma vidraça de janela: não deveríamos perceber que ela está entre nós e o sentido por trás dela. Mas quando recentemente químicos desenvolveram um

revestimento que a tornava completamente invisível, os resultados foram problemáticos, pois as pessoas se machucavam ao se chocarem contra ela. Segundo Buckhardt, quanto mais transparente, mais perigoso, pois “se houvesse uma linguagem pura o bastante para transmitir toda a experiência humana sem distorção, não haveria nenhuma necessidade de poesia.” (1956, citado por Hamburger, 2007, p.53). Uma linguagem assim não só não existe como também não pode existir.

Não poderia existir porque a palavra não é a coisa, tampouco é a experiência. Entre experiência e linguagem há sempre uma hiância. A respeito do descolamento entre coisa e palavra, Pignatari afirma:

com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra flor, sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (Joyce, Cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica. [sic] (CAMPOS et al, 2006, [1965], p.68)

Justamente porque a palavra se descola do objeto que representa, porque a palavra flor é sem flor, no dia a dia da comunicação capturamos o sentido só depois, dependemos sempre do contexto. E esta é simplesmente outra maneira de falar da supremacia do significante, tão bem destacada por Lacan (1998, [1957]) quando ele inverte o signo saussuriano, propondo que acima da barra está o significante e abaixo, o significado. A imagem sonora, o significante, não está submetida à imagem mental, o significado, mas desliza por uma cadeia infinita, num deslizamento que, como mostram o sonho e os sintomas neuróticos, é a própria estrutura do inconsciente – e, como tão bem explicita a poesia concreta, a base de toda literatura.

A linguagem binária, aquela de computadores, não falha, pois é unívoca - um representante significa sempre algo fixo. Em contraponto a linguagem humana, pela sua

multivocidade significativa, é falha e equívoca. A poesia inclui a falha e faz da precariedade da linguagem humana o seu cerne.

Dessa possibilidade que a palavra tem de significar várias coisas, de não possuir um sentido único, se trata também, fundamentalmente, no sonho, segundo Freud:

Não devemos nos admirar acerca do papel que cabe à palavra na formação dos sonhos. Como ponto nodal de múltiplas representações, a palavra é predestinada à multivocidade, por assim dizer, e as neuroses (ideias obsessivas, fobias) aproveitam as vantagens que a palavra assim oferece à condensação e ao disfarce com ousadia não menor que a do sonho (FREUD, 2001, [1900], p.336)

É destino da palavra ter mais de um significado, ela fracassa na univocidade desde a origem, esta é a sua marca de nascença. E essa falha da linguagem aparece em Freud ligada a um conceito fundamental de sua teoria dos sonhos: a condensação.

Na primeira vez que a ideia de condensação surge no livro dos sonhos ela é descrita como uma “compulsão a combinar” (Freud, 2001, [1900], p.192). Desde o começo é o adensamento de variados elementos em um único que chama a atenção de Freud. Tal trabalho de compressão realiza não apenas um enxugamento do conteúdo manifesto (que é sempre muito mais reduzido que os pensamentos do sonho) como também promove uma ruptura na linearidade representacional.

O psicanalista chama a atenção para a capacidade da condensação de promover sobredeterminação. Um elemento sobredeterminado no sonho constitui o que Freud chama de "ponto nodal", ponto aglomerante para o qual convergem várias vias associativas no processo de interpretação. Estes nódulos oníricos apresentam em sua sobredeterminação uma estranha característica: fixam em uma única imagem, completamente heterogênea, diversos componentes dos elementos que os determinam.

Isso dissolve qualquer possibilidade de linearidade entre representante e representado e constrói redes de significação difusas e de interpretação infinita. Um exemplo disso é a famosa figura de Irma, remetida pelas associações de Freud a várias outras mulheres: a paciente por quem ele desejava substituir Irma (aquela que “abriria a boca” e falaria o que Irma não disse), sua filha mais velha, outra paciente que sucumbiu a um envenenamento, sua própria esposa.

Por ser multívoca, a palavra pode se constituir em ponto nodal de múltiplas representações, facilitando a sobredeterminação e o adensamento de variados significados. E se na rotina da interação social buscamos a transparência da vidraça, a poesia e o sonho, através da condensação, tornam a vidraça espessa, acentuando sua opacidade. Ambos exploram e escavam a falha da linguagem, de modo a nela convocar um ponto externo, no ápice da indeterminação e da profusa criação significativa: *o sujeito*.

Mais do que acentuar a existência da vidraça, *Colidouescapo* nos chacoalha de nossa zona de conforto, nos põe em movimento (junto com a linguagem). E assim *de(s)/perto(s)* nos damos conta de que no lugar da vidraça há espelhos. E o sentido não depende apenas do lado de lá da janela, ele é efeito de um sofisticado jogo especular - não aquele que espelha em reconhecimento apaziguador, mas aquele que *estranha*. Espelho múltiplo, que em vez de conformar o eu em sua ilusória centralidade divide e dá notícias do sujeito do inconsciente.

As palavras são de plástico...

Servir-se das incongruências da linguagem é o que faz não só a poesia e o sonho, mas também os sintomas, os atos falhos e as piadas. Todos manipulam a língua de

maneira a transformá-la. Em seu livro sobre os chistes, Freud afirma que “as palavras são um material plástico que se presta a todo tipo de coisas.” (1996, [1905], p.41).

A palavra é "material plástico" porque ela perde, recupera e transforma seu sentido a depender das conexões que realiza. Freud faz essa observação após analisar piadas que exploram a ambiguidade das palavras. Como exemplo, podemos tomar a piada do cego, relatada em seu livro: “Como é que você anda?” pergunta o cego ao manco. “Como você vê” responde o manco ao cego (*ibid*, p.41). Se a princípio anda tem o mesmo sentido de “como vai você?”, rapidamente a palavra se esvazia desse sentido para dar lugar a outro, o do andar literal, com as próprias pernas, nesse caso vacilantes. A mesma oscilação semântica acontece logo em seguida com o verbo ver, que acaba ganhando uma conotação agressiva já que se trata de alguém impossibilitado de enxergar.

A palavra é plástica porque se liga a outras palavras, e a partir daí pode perder, mas também recuperar sentido. Freud observa que a palavra, ao ser tratada como coisa, resulta em curiosas composições, como mostra o exemplo presente em outro sonho do próprio Freud do qual ele desperta com a palavra, sem sentido, “*Autodidasker*”, muito vívida em sua mente (2001, [1900], p.300). Em suas associações, ele logo a decompõe em “*autor*” (autor), “*autodidakt*” (autodidata), e “*Lasker*” (um nome próprio).

O mesmo jogo de combinações de palavra também são destacados das técnicas de construção do chiste. Basta citar o chiste mais famoso da obra freudiana: o pobre agente de loteria se vangloria de que o grande barão, que era seu primo distante, o tenha tratado bem como a um seu igual - bastante “familiarmente” (1996, [1905], p.20), ou seja, *familiarmente + milionariamente*, da maneira própria a um milionário.

Augusto de Campos toma a palavra como plástica em um sentido mais amplo, como vemos em *poesia concreta*:

eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema [sic] (CAMPOS et al, 2006, [1965], p.56)

A palavra por ser plástica se presta a ser moldável, é como massa de modelar capaz de tomar a forma que quisermos, como num jogo de recorta e cola onde *deses/pero* e *sus/piro* facilmente se embaralham e formam *deses/piro* ou *sus/pero*. Lendo Freud com os concretistas, pode-se sublinhar que a plasticidade das palavras é, em boa medida, consequência de seu caráter amalgamável, fusionante. Com o conceito de condensação, central para a caracterização do trabalho do sonho, o psicanalista, de fato, não indica outra coisa.

...e o inconsciente é de concreto

Lado a lado com a condensação e o deslocamento, fundamentos do trabalho do sonho, Freud (2001, [1900]) fala de um terceiro fator cuja participação é determinante no processo de transformação do conteúdo latente em manifesto: a consideração pela figurabilidade, ou seja, a transposição de pensamentos em imagens. Ele diz que dentre os vários pensamentos ligados aos pensamentos oníricos, a preferência é dada àqueles que admitem representação visual. Para atingir essa representação imagética, o trabalho do sonho muitas vezes remodela a forma verbal do pensamento, de maneira que essa nova expressão possibilite uma figuração.

A partir da observação atenta de sonhos, Freud percebe que geralmente acontece que uma expressão insípida e abstrata seja substituída por uma expressão imagética e

concreta. Tal substituição parece facilitar pontos de contato com o resto do material onírico. É como se quanto mais *concreto* (ou quanto mais passível de ser transposto em imagem) o pensamento, mais fartas se tornam as possibilidades de associações com outros pensamentos; e quanto mais abstrato e específico, menores as chances de ligação. Em todas as línguas, segundo Freud, os termos concretos, em decorrência da história do seu desenvolvimento, são mais ricos em associações do que os abstratos. A "concretude" parece, portanto, viabilizar a condensação.

Ao que tudo indica um caminho mais curto para a troca de expressão verbal envolve o uso de palavras equívocas, que justamente por promoverem imprecisão acabam facilitando a expressão de outros pensamentos. Como Freud ressalta, uma palavra ambígua no lugar de duas inequívocas tem sempre um efeito enganador, assim como a substituição de uma expressão sóbria e abstrata por outra imagética. Tais trocas são desnorteadoras da interpretação porque o sonho nunca avisa de antemão em que sentido deve ser interpretado, se no sentido literal ou figurado, se negativa ou positivamente.

Essas considerações deixam claro que é a multivocidade da palavra que une as diferentes representações para compor a representação onírica, ela funciona como cola para os pensamentos do sonho. Se para Freud o tratamento de Irma foi prejudicado porque ela não falava tudo que deveria, em seu sonho isso ganha expressão concreta: a personagem literalmente abre a boca, mesmo que com alguma resistência. A mesma equivocidade encontramos na palavra solução – *Losung*, em alemão – que, assim como em português, é tanto a solução que se injeta como a solução de um conflito.

Em uma série de conferências proferidas em Harvard, Borges relaciona essa concretude da palavra com a poesia: “Seguindo um argumento histórico descobrimos que as palavras não começaram abstratas, mas concretas – e acredito que, nesse caso, ‘concretas’ signifique quase o mesmo que ‘poéticas’” (BORGES, 2007, p.84). Ele lembra que a língua não é invenção de acadêmicos ou filólogos, mas foi desenvolvida através do tempo por camponeses, pescadores, cavaleiros. A palavra não vem da biblioteca e sim da vida. Por isso a palavra começaria mágica, talvez um dia a palavra luz tenha parecido lampejar e a palavra noite tenha sido escura, representando ao mesmo tempo a noite tanto em suas ameaças quanto as suas estrelas cintilantes. O significado só se teria tornado estanque com o passar do tempo, depois de muitos anos de utilização da palavra noite no sentido abstrato desse período de horas entre o por do sol e o amanhecer. A poesia estaria em retirar a palavra do amortecimento histórico cotidiano e fazê-la retornar às suas fontes concretas – como bem fazem nossos poetas concretos.

RESPOSTA: COLIDOUESCAPO ou Da boca ao umbigo

Se com Augusto vimos que a palavra é organismo completo, célula viva, com propriedades psico-físico-químicas, com Haroldo descobrimos que ela é tridimensional, pois, como ele destaca em seu manifesto *olho por olho a olho nu*, ela possui “3 dimensões 3”: a semântica, a visual e a acústica:

a poesia concreta assedia o OBJETO mentado em suas plurifacetadas: previstas ou imprevistas: veladas ou reveladas: num jogo de espelhos ad infinitum em q essas 3 dimensões 3 se mútuo-estimulam num circuito reversível libertas dos amortecedores do idioma de comunicação habitual ou de convênio livresco [sic](CAMPOS et al, 2006, [1965], p.74)

Haroldo parece aí referir-se a um caleidoscópio de palavras. *Colidouescapo* não é exatamente o tal artefato óptico cilíndrico com três espelhos internos que por jogos de reflexão forma imagens múltiplas e coloridas, mas ele não deixa de provocar a mesma sucessão cambiante e a mesma sensação vertiginosa.

As formações do inconsciente, assim como a poesia, tratam as palavras como coisa sonora e visual. Qualquer semelhança de *autodidasker* e *familionar* com o método “colidouescápico”, ou ainda com a maneira como as crianças brincam com as palavras e os ditos loucos compõem neologismos, não deve ser mera coincidência. E o fio de ligação de tudo isso está na capacidade da palavra de realizar fusões.

Podemos chamar de potência colidouescápica a possibilidade que a palavra tem de se constituir como ponto condensante, amalgamável e moldável. Aí, não se trata apenas de um acréscimo de sentidos variados. Nessas combinações vocabulares há uma tensão, semanticamente a palavra oscila entre não possuir significação alguma e remeter a significações diversas, quase infinitas, assim como aquele ponto do sonho que Freud nomeia *umbigo*.

Em sua análise do sonho de Irma, quando Freud menciona a boca escancarada dela – ponto nodal de condensação do sonho – ele subitamente interrompe suas associações e indica, nas margens do texto, numa nota de rodapé: “Todo sonho possui pelo menos um ponto em que é insondável, um umbigo, por assim dizer, que o liga com o desconhecido” (2001, [1900], p.127). É pela boca de Irma, como se vê, que Freud chega ao umbigo do sonho.

Por mais minuciosamente interpretado que seja um sonho, sempre haverá um ponto onde o emaranhado de pensamentos oníricos, que não se deixa deslindar,

mergulha na obscuridade. Quando Irma abre a boca, Freud encontra à direita uma grande mancha branca e do outro lado, sobre estranhas estruturas encaracoladas que imitam os cornetos nasais, enxerga crostas cinza-esbranquiçadas. As manchas brancas o fazem lembrar a difterite da amiga de Irma e também da grave doença de sua filha mais velha, que quase a levou à morte. Já as crostas cinza-esbranquiçadas o remetem a preocupações com a sua própria saúde, pois na época ele fazia uso da cocaína para controlar incômodos nasais e poucos dias antes havia recebido a notícia de que uma paciente que fazia o mesmo uso da droga desenvolvera uma extensa necrose na mucosa nasal. Isso também o fez lembrar um amigo, para quem ele havia prescrito a cocaína, e que morrera alguns anos antes por abuso da substância. Pela a boca de Irma Freud chega ao real da morte, nisso que não se pode mesmo representar. E é diante do umbigo do sonho que surge então a fórmula da trimetilamina, as letras impressas em grossos caracteres, entre imagem e palavra, aí onde o sonho toca os limites da linguagem.

Tanto na boca de Irma quanto na fórmula da trimetilamina é de um enovelamento que se trata, eles são ápices paradoxais já que ao mesmo tempo em que se constituem como pontos de proliferação significativa também são pontos que a linguagem parece não alcançar, uma vez que não cedem à interpretação. As redes significantes se entrelaçam em nós cegos, insolúveis. A esse respeito Freud diz:

De um modo bem geral, os pensamentos oníricos com que topamos na interpretação precisam ficar sem conclusão e se espalhar em todas as direções na rede emaranhada de nosso mundo de pensamentos. De um ponto mais denso desse emaranhado, o desejo onírico se eleva como um cogumelo de seu micélio (FREUD, 2001, [1900], p.503)

Os pensamentos oníricos ficam sem conclusão e se ramificam em todas as direções, numa espécie de contaminação do nosso mundo de pensamentos de vigília. E curiosamente é justo desse ponto inconclusivo de cerrado emaranhamento que brota o

sonho, enquanto realização de desejo. É do umbigo que o sonho nasce e é nele que as associações morrem.

O termo *condensação* em alemão (*Verdichtung*) tem o mesmo radical da palavra poeta, artista (*Dichter*), como ressalta o psicanalista americano Howard Shevrin, em texto de 1972. De fato, sonho e poesia, através da condensação, lidam com a linguagem enquanto densa matéria, espessa vidraça, em seu direcionamento ao insondável, aos limites do significável.

A palavra possui, sempre, uma potência de condensação. Talvez toda palavra seja um tanto fusionada e também fusionante, caleidoscópio trimensional – como propõe Haroldo de Campos – girando em suas “3 dimensões 3” e ressaltando a multivocidade da linguagem. Como núcleo de proliferação significativa, essas combinações ou colisões vocabulares paradoxalmente parecem estar à beira do abismo da significação, mas também se abrem para caminhos múltiplos de sentidos. Em tal disseminada potência de significação ela quase perde a possibilidade de significar algo – ela talvez escape, talvez fique sem lugar, estranha, estrangeira, em um limite muito tênue entre o tanto e o nada. Violenta profusão significativa que assim como suga a palavra para dentro do campo semântico também a arremessa para fora, e faz dela palavra la(n)çada.

CAPÍTULO 1

O MÚLTIPLO ALEPH

Um tanto intimidado pela situação de estar trancado sozinho no escuro porão daquele que no fundo sempre detestou, Borges nervosamente aguarda o prometido momento. Seu medo por toda a esquisita situação podia ser grande, mas talvez maior fosse a curiosidade, Carlos Argentino Daneri havia dito que ali ele teria a grande revelação de sua vida. Poucas horas antes desse momento crucial tinha recebido uma ligação de Daneri, bastante agitado, num misto de tristeza e raiva ele lhe conta que os proprietários da casa onde ele mora, queriam demoli-la para expandir os negócios, a confeitaria que haviam inaugurado há poucos meses na esquina. Isso não poderia acontecer, em tom de confissão de um segredo muito íntimo Daneri conta a Borges que precisa da casa, ela era indispensável para que pudesse terminar seu poema... Porque num determinado ângulo do porão havia um *Aleph*, um ponto do espaço que contém todos os outros pontos.

Imediatamente Borges decide que quer vê-lo, desliga o telefone vai em direção à casa da Rua Garay, a casa de sua amada, mesmo que falecida há anos, a inesquecível Beatriz Viterbo. Carlos Argentino Daneri era uma espécie de primo-irmão de Beatriz, moravam na mesma casa, com o pai dela. Num ato cortês do qual talvez não pudesse escapar, Borges lhes fazia uma visita todos os anos no aniversário de Beatriz. Desde 1929, ano em que ela morreu, não tinha havido um 30 de abril que não tivesse passado com os dois.

Esses melancólicos aniversários Borges descreve como estranha e inutilmente eróticos, todas as vezes ele analisava cada circunstância dos vários retratos de Beatriz

espalhados pela casa. Ela era alta, frágil e ligeiramente inclinada, “havia em seu andar (se for tolerável o oximoro) uma graciosa lentidão, um princípio de êxtase” (BORGES, 2008, [1949], p.137). Já Carlos Daneri tinha traços finos, era rosado, robusto, autoritário e ineficiente, ocupava um cargo qualquer numa biblioteca qualquer e parecia aproveitar as noites e as festas para não sair de casa. Aos poucos Borges ia recebendo as confidências deste que se acreditava grande escritor, há anos burilava um poema que pretendia ser a descrição do planeta, se chamava *A Terra*. Na opinião de Borges sua atividade mental era “contínua, versátil, apaixonada e completamente insignificante” (*ibid*, p. 138), sua escrita lhe parecia muito pomposa, cheia de analogias imprestáveis e ociosos escrúpulos.

Nesse meio tempo entre desligar o telefone e chegar na casa da Rua Garay, Borges conclui o que talvez sempre havia desconfiado: Daneri era louco. E de alguma maneira essa descoberta enche Borges de uma maligna felicidade, o dois, de forma não declarada, sempre se odiaram. Na verdade ele se põe a pensar que a loucura talvez não fosse característica exclusiva de Carlos, poderia desconfiar de todos os Viterbos... A própria Beatriz, sempre lhe parecera ser de uma clarividência implacável, mas havia nela “negligências, distrações, desdêns, verdadeiras crueldades” (*ibid*, p. 146) que provavelmente só poderiam ter uma explicação patológica. Chegando à casa da rua Garay, a empregada avisa que Daneri, como sempre, está a “revelar fotos” no porão, enquanto aguarda na sala, Borges contempla o grande retrato sorridente de Beatriz. Aproveita que ninguém pode vê-los para conversar com a amada mais uma vez, dizer que está ali.

Daneri chega e antes de mergulharem no porão lhe ordena, numa ironia provocativa, que tome “um cálice do falso conhaque”, aquele mesmo que havia sido

uma lembrança de Borges para a família no último 30 de abril. Borges toma enquanto escuta que é indispensável o decúbito dorsal, a escuridão, a imobilidade e certa acomodação ocular. Daneri logo de saída o avisa que caso ele não consiga ver o *Aleph*, sua incapacidade de forma alguma invalida seu testemunho.

Finalmente Carlos o leva até o porão, enquanto dobra e acomoda uma sacola num lugar preciso vai explicando que aquilo será seu travesseiro, diz que sabe que é bem fino, mas se ele fosse um centímetro mais alto provavelmente Borges não enxergaria nada e sairia dali confuso e envergonhado. Mesmo achando a situação ridícula, Borges cumpre todas as instruções, deita-se, conta os dezenove degraus, fixa o olhar, então Daneri sai abaixando o alçapão. Borges fica sozinho na completa escuridão e subitamente compreende que era provável que Daneri fosse matá-lo, era nítido seu terror, caso Borges não visse o prodígio, teria que matá-lo para se defender de seu próprio delírio, para não saber que estava louco. Borges sente um confuso mal estar, e só consegue pensar que após ter tomado um veneno havia se deixado soterrar num porão por um louco! Tenta se acalmar e atribuir essa sensação indistinta a sua tensa rigidez e não ao efeito de algum narcótico, ele fecha os olhos e ao abri-los novamente vê, vê o *Aleph*, vê isso que seus olhos não podem crer:

O diâmetro do *Aleph* seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi um teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu... (BORGES, (2008), [1949], p.149)

O *Aleph*, ponto que contém todos os pontos do universo, parece ser para o espaço o que a eternidade é para o tempo. Em entrevista a Antonio Carrizo (1983, citado por BERNUCCI, 2001, p.86) Borges diz que o *Aleph* está tomado da ideia da

eternidade, que é um instante que contém todo o tempo. Ele considera que o que fez foi aplicar ao espaço o que os teólogos já haviam aplicado ao tempo, e por isso o *Aleph* é como uma eternidade do espaço. E essa conjugação de tempo e espaço já encontramos de início nas duas citações que abrem o conto: uma extraída de Hamlet, onde ele diz que poderia estar limitado a uma casca de noz e mesmo assim se dizer o rei do infinito espaço; e a outra de Leviathan que sugere que assim como a eternidade está contida no momento presente, no agora, também o espaço infinito está contido num ponto do espaço.

Nesse conto fantástico Borges é autor, personagem e narrador de uma experiência inimaginável e seu desespero de escritor é tentar transmitir ao leitor o indescritível, esse verdadeiro microcosmo, pequeno mundo concentrado. Sua tarefa lhe parece duplamente infável: primeiro porque se trata da enumeração de um conjunto que simplesmente não tem fim, e segundo porque o que viu, maravilhosamente ou assustadoramente foi simultâneo.

As camadas do texto

O conto de Borges é rico e aberto a várias interpretações, Lya Luft (2001) numa breve análise que escreveu para o *Correio do Povo*, de Porto Alegre, sobre traços estruturais desse conto nos propõe pensá-lo como uma narrativa que acontece em vários níveis diferentes, porém simultâneos. A escrita organizada em camadas não é exclusividade de *O Aleph* e praticamente as mesmas camadas podem ser vistas também no conto *O Zahir* (1949), por exemplo. Tais camadas podem ser separadas para uma análise, mas na trama elas são costuradas de maneira magistral, como ressalta Luft. O que aparentemente é preenchimento de espaço em uma camada é simplesmente crucial

para a construção da outra. Em Borges nada parece ser aleatório, nem mesmo as informações aparentemente mais triviais – são datas, nomes, lugares que nunca estão mal posicionados e que vão sutilmente nos orientando no tempo e no espaço. Luft diz: “Nada em Borges é rotineiro. E, se alguma passagem parecer simples catálise, mero ‘repouso’ ou ‘luxo’, cuidado: talvez ali a mão desse bruxo tenha elaborado a trama que apanhará o leitor incauto” (2001, p.332).

É pelo nome de ruas e praças que nos ambientamos na cidade de Buenos Aires, onde a história se passa: rua Garay, rua Bernardo de Irigoyen, rua Tacuarí, Praça Constitución, a paróquia de Concepción, uma rua qualquer em Belgrano, os alfajores de Santa Fé. E pelas datas soltas nos situamos no tempo: Beatriz morreu numa cadente manhã de fevereiro de 1929, Borges visita a família meses depois no dia do aniversário dela, em 30 de abril. São cinco anos dessas visitas anuais até que ele chegue naturalmente para jantar, em 1934. E são doze anos de “jantares melancólicos e inutilmente eróticos” para que em 1941, no fim de outubro, Daneri confie a ele, Borges, seu maior segredo. Em março de 1943, só seis meses após a demolição da casa da rua Garay e quase dois anos depois da fatídica experiência, como data o inusitado pós-escrito do conto, é que Borges descobre que o *Aleph* de Daneri provavelmente era falso.

Outros comentários vão dando consistência aos personagens, são detalhes que nos dão a sensação de conhecê-los profundamente, como o comentário de Borges no início do conto de que costumava chegar à casa dos Viterbo por volta de sete e quinze e ficar alguns minutos, e a cada ano, num ato calculado, e que ele tentava fazer imperceptível, chegava um pouco mais tarde e ficava um pouco mais, como se não fosse muito bem vindo, e precisasse executar manobras para conseguir ficar perto do que restou da amada: os vários retratos espalhados pela casa. E é por meio destes momentos

eternizados em imagens que Beatriz é apresentada ao leitor, sua história e seus traços por meio das fotos. Já Daneri, em sua chatice e megalomania, nós vamos conhecendo, sobretudo através da leitura de seu enfadonho poema, cheio de comentários de autoaprovação.

E não é de se surpreender se em meio a esses detalhes tão precisos do conto nos depararmos com um dado irreal, como o nome falso de uma rua, de um lugar ou de um escritor. Enquanto os nomes verdadeiros de ruas e pessoas parecem fazer a história fantástica soar mais real e convincente, os nomes falsos vão na contramão e nos dão a sensação de estarmos caminhando em areia movediça. Nunca temos certeza de onde estamos pisando porque Borges lança dados fictícios com a mesma naturalidade e riqueza de detalhes com que usa dados reais, por vezes a situação se inverte completamente e chegamos a duvidar das informações que são verdadeiras, e acreditar nas que são falsas.

Se no começo do conto ficamos sabendo que Daneri tem um “cargo subalterno numa biblioteca ilegível dos arrabaldes do Sul” (BORGES, 2008, [1949], p.137), é num detalhe que pode muito bem passar despercebido, que descobrimos o nome dessa biblioteca. Quando Carlos abre a gaveta de sua escrivaninha para pegar seu poema, ele pega um grosso bloco de folhas “gravadas com o timbre da biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur” (*ibid*, p.139). Esse poderia muito bem ser o nome de uma biblioteca em Buenos Aires, mas desconfiamos que talvez não seja porque esse é o nome de um tio bisavô de Borges, a quem ele dedica um poema, com o mesmo nome da biblioteca, em seu livro *A Moeda de Ferro* (1976).

Borges sempre cita em seus textos diversos autores e nunca sabemos se eles realmente existem ou se são uma criação, a menos que nos entreguemos ao trabalho de pesquisa. Um exemplo disso pode ser visto num dos últimos parágrafos do conto quando ele tenta explicar para o leitor porque acredita que o *Aleph* de Daneri era falso, ele diz: “Dou minhas razões. Por volta de 1867, o capitão Burton exerceu o cargo de cônsul britânico no Brasil; em julho de 1942, Pedro Henríquez Urenã descobriu numa biblioteca de Santos um manuscrito seu que versava sobre o espelho que o oriente atribui a Iskandar Zu al-Karnayn, o Alexandre Bicorne da Macedônia...” (BORGES, 2008, [1949], p. 152). Trata-se de um longo parágrafo recheado de referências a textos, datas precisas, nomes completos, alguns são reais, outros não. E como esses jogos entre realidade e ficção são construídos para não serem facilmente percebidos, nos perguntamos quantos deles de fato nem notamos, e ficam ali adormecidos no texto para surpreenderem o leitor numa próxima leitura, ou nunca, simplesmente passando como um nome qualquer de algum lugar desconhecido, ou algum escritor de conhecimento exclusivo dos grandes intelectuais.

Todos esses detalhes vão construindo as camadas do conto, em nossa análise nos apropriaremos da divisão proposta por Luft (2001), fazendo alterações que servem ao nosso interesse nesse estudo. Num plano geral temos a narrativa de uma história fantástica: um homem que se depara com esse objeto inconcebível. Num segundo plano temos uma história de amor, que através de outro detalhe que também pode passar despercebido, descobrimos a insinuante possibilidade de que se trate de um triângulo amoroso: Borges, Beatriz e Carlos. Um terceiro nível do conto é a crítica literária que se desenvolve em torno do personagem Carlos Argentino Daneri, e seu poema megalomaniaco. E por último as incursões do conto na teoria e na mística da cabala;

nesse ponto trabalharemos também outras referências literárias que parecem dialogar com o texto de Borges. Vamos nos deter mais calmamente em cada uma dessas camadas.

1.A história fantástica

Os caminhos para o encontro com o fantástico *Aleph* constituem certamente a linha axial do conto para qual as outras camadas da trama convergem. Inevitável que todas as linhas de construção da narrativa se dirijam para o *Aleph*, já que tudo vertiginosamente converge para esse ponto do espaço. O momento da visão, experiência quase mística, é o clímax de toda trama, Borges esculpe um longo parágrafo de mais de quarenta linhas sem um único ponto, e nos tira o fôlego nessa deslizante e enérgica descrição.

Descrição que poderia ser um catálogo obsessivamente enumerado, como o entediante poema que Daneri burila há anos a partir da apreciação diária do *Aleph*, ou completamente caótica, como parece ser a visão desse fenômeno. Mas nas palavras de Borges ela é rica e poética, aí também as palavras são precisas e nos indicam elementos importantes para a trama da narração, possíveis referências a obras literárias, temas recorrentes em outros contos borgeneanos, e jogos com o próprio conto.

Ele vê “cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, convexos desertos equatoriais”(BORGES, 2008, [1949], p. 149), há um ritmo característico e ao mesmo tempo há a construção de imagens belíssimas, quase inimagináveis como: “vi um poente em Queretereo que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala” ou ainda “vi a noite e o dia contemporâneos” (*ibidem*).

Ele vê também um labirinto truncado, que era na verdade Londres, talvez não haja tema mais recorrente nos contos de Borges do que o labirinto, e o próprio *Aleph* pode ser pensado como um. Bloom (2010) diz que esse “símbolo do caos” (*ibid*, p.605) é uma imagem central na obra do escritor argentino e Blanchot (2005) designa o próprio Borges como um homem labiríntico num capítulo que dedica a ele em *O livro por vir*, por sua surpreendente capacidade de transformar qualquer espaço limitado em caoticamente ilimitado por menor que ele seja. Ele diz que para um homem labiríntico como Borges, “destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida” (*ibid*, p.137), não há caminho determinado, não existe o percurso reto e mais curto entre dois pontos. Nessa transformação labiríntica Blanchot marca um paradoxo, ele diz que de um espaço finito e fechado podemos sempre esperar sair, o que aprisiona curiosamente não é o cubículo restrito e sim a vastidão infinita, de onde não se encontra saída. Num lugar sem saída a linha reta é ignorada, não há marco de referência, não há ponto de chegada e tampouco há ponto de partida: “antes de ter começado, tudo já recomeça” (*ibidem*), absurdamente sempre se volta sem que nunca se tenha partido. Com sua obra Borges mostra que essa operação de “infinitezação” pode ser realizada com qualquer espaço: bibliotecas, desertos, rios, paisagens, enciclopédias, ideias, a pele de um jaguar, e porque não até a casca de noz de Hamlet que parece inspirá-lo na construção do *Aleph*.

Na atordoante visão ele vê seu quarto sem ninguém, vê todos os espelhos do planeta e nenhum deles reflete sua imagem, é como se Borges estivesse num ponto em suspenso no espaço já que é de uma onipresença absoluta, vê tudo – inclusive o próprio *Aleph* de todos os pontos – e ao mesmo tempo ele, Borges, não parece estar em lugar nenhum, simplesmente ausente. E estranhamente ele não se vê, mas parece ser visto: “vi

intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho” (BORGES, 2008, [1949], p.149). Há olhos anônimos que o espreitam, que o flagram vendo, vendo isso que seus próprios olhos mal acreditam. Olhos que o perscrutam como num espelho, como se ele fosse o reflexo desses olhos perseguidores, como se nesse momento ele não fosse nada além disso: somente olhos, sem corpo, olhos múltiplos, intermináveis, imediatos.

E novamente ele encontra o espelho, dessa vez num escritório de Alkmar, onde ele vê um globo terrestre posicionado entre dois espelhos, arranjo que faz com que a terra miniaturizada se multiplique infundavelmente, complexo jogo especular que torna a imagem infinita. Nas últimas linhas de sua visão ele diz: “vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra” (*ibid*, p.150). Como se um fosse reflexo do outro, como se imitassem o jogo de espelhos do escritório em Alkmar, já não é possível saber qual é o original e qual é o reflexo, um jogo com o duplo (tema recorrente em Borges que sem dúvida o espelho problematiza), que torna impossível distinguir as identidades, o que é *Aleph*? O que é mundo?

E ao longo da deslizante descrição podemos ler algo sem nem percebermos o peso da evidência, em meio a suas visões Borges vê cartas obscenas de Beatriz para Carlos, lemos isso assim como lemos que ele viu todas as letras de um livro, todas as formigas que há na Terra, viu um baralho espanhol e viu sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais. Essa informação está lá, no meio de todas as outras, sem ponto, sem pausa: “...vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, incríveis, precisas que Beatriz enviara a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita...” (*ibidem*). E depois dessa silenciosa e dolorida revelação é como se Borges fosse começando a sair do ponto de

observador externo e começasse ele mesmo a estar implicado nas imagens do *Aleph*, e implicado de uma maneira visceral: “...vi a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte...” (*ibidem*). E então conclui o parágrafo dizendo: “...vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo” (*ibidem*).

Parece que a partir das cartas de Beatriz, Borges é afetado de maneira violenta naquilo que vê. Antes tudo o que podíamos saber era onde ele não estava (nem em seu próprio quarto, nem diante de nenhum espelho), a partir da letra que o faz tremer, ele está ali, mesmo que despedaçado, vê a circulação de seu sangue escuro, vê o próprio rosto, as próprias vísceras, sente vertigem e chora. Ao ser íntima e profundamente entrelaçado nessa monstruosidade ele parece buscar envolver também o leitor, “vi teu rosto”, é como se falasse conosco para nos fazer mais do que suas testemunhas, e nos contaminar também com o horror que o inunda. Tendo visto todos os grãos de areia, certamente viu também todos os rostos, mas com essa frase ele convoca cada um que lê, onipresente, oniciente, ele viu o rosto do leitor, e sabe quem ele é, porque o viu no *Aleph*, desnudado em cada um de seus atos mais prazerosos e cruéis.

Se até aqui o confuso jogo que Borges realiza sendo autor, personagem e narrador do conto ainda possibilitava alguma diferenciação, algum limite entre um e outro, a partir desse momento do conto, isso não é mais possível, tudo se funde. O que conhecemos dos personagens, ficávamos sabendo pela visão parcial do narrador – ele só sabia o que os outros personagens lhe revelavam. A partir desse ponto crucial que é a

visão do *Aleph* todas as barreiras caem: narrador, autor, personagem se tornam um, um de absoluta onisciência, que tudo sabe, pois tudo viu.

O que vem depois da lancinante visão parece ser declínio e degradação. O fim começa com a brusca interrupção de Daneri e suas usuais desagradáveis observações, e, mesmo atordoado pela visão Borges é capaz de conceber sua vingança. Cinicamente, tentando mostrar-se benevolente e piedoso, Borges não demonstra o atordoamento que a visão lhe causou e simplesmente agradece a Carlos Argentino Daneri pela hospitalidade de seu porão, e o incita a aproveitar a demolição da casa para ir morar no campo – ótimo remédio para a velocidade alucinante das grandes metrópoles. O conto termina com o medo de Borges de nunca mais ter surpresas na vida, pois nas ruas, no metrô, todos os rostos lhe pareciam familiares, mas ficamos sabendo que após algumas noites de insônia o esquecimento felizmente e finalmente voltou a agir sobre ele.

Num inesperado pós-escrito, “de 1º de março de 1943”, Borges nos fala da suspeita de que o *Aleph* de Daneri provavelmente era falso, e o declínio último é sem dúvidas, a sua constatação nas linhas finais do texto de que a porosidade de sua memória já falseava não apenas o que tinha vivido nessa extraordinária experiência, mas também os traços de Beatriz, contradizendo belamente sua convicção na abertura do conto de que seria eternamente incapaz de esquecê-la.

2.A história de amor

“Na cadente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu” (BORGES, 2008, [1949], p.136), como numa vertiginosa queda de uma estrela que despenca irremediavelmente, passando por uma imperiosa agonia, Borges se dá conta de que anúncios de cigarros tinham sido renovados nos porta-cartazes da Praça Constitución.

Isso o toca porque percebe que “o incessante e vasto universo” já se afastava de Beatriz, e essa era apenas a primeira de uma série infindável de mudanças. Ele pensa com melancólica vaidade: “Poderá mudar o universo, mas não eu”, até porque agora provavelmente seria muito mais fácil seguir amando essa mulher que em vida só parece tê-lo desprezado – “depois de morta, eu poderia me consagrar à sua memória, sem esperança, mas também sem humilhação” (*ibidem*).

Essa camada da narrativa, a história de amor, se constitui basicamente pelas tentativas de Borges de reter a amada morta. Beatriz é apresentada ao leitor pelas inúmeras fotos espalhadas pela casa da rua Garay, imagens que Borges costumava estudar em cada mínimo detalhe, mesmo quando ela ainda era viva, e o deixava esperando na salinha abarrotada:

Beatriz Viterbo, de perfil, em cores; Beatriz, de máscara, no carnaval de 1912; a primeira comunhão de Beatriz; Beatriz, no dia de seu casamento com Roberto Alessandri; Beatriz, pouco depois do divórcio, num almoço do Clube Hípico; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino; Beatriz, com o pequinês que Villegas Haiedo lhe dera de presente; Beatriz, de frente e de viés, sorrindo, com a mão no queixo...(BORGES, 2008, [1949], p.137)

Pelas fotos temos a impressão de que Beatriz, além de ser uma pessoa provavelmente muito fotogênica, era vívida, ativa, sorridente, e um tanto fútil. Essas imagens que desde o princípio Borges tratava com veneração talvez lhe dessem mais ouvidos que a verdadeira Beatriz, com essas fotografias Borges conversava como se de fato falasse com alguém. Em nenhum momento do conto é possível entender que a relação dos dois tenha alguma vez ido além da idealização de um romance. Todo amor devoto da parte dele parece sempre ter sido correspondido com fria indiferença pelo lado dela. Em suas visitas à amada Borges sempre justificava sua presença com acanhados presentes, os livros, ele nos conta, aprendeu a cortar, entregar abertos, para meses depois não constatar que estavam intactos.

Pelas fotografias também nos damos conta que Borges não está ali no único lugar onde provavelmente gostaria de estar: ao lado de Beatriz. Nesses instantes congelados há espaço para Carlos Argentino e até para o cachorro pequinês, mas Borges não parece fazer parte da vida dela, ao menos não dos momentos que para ela valessem a pena relembrar. Borges não está em nenhuma das imagens, não participa dos momentos eternizados e emoldurados da coleção “minha vida feliz” espalhada pela casa da rua Garay.

O acme do conto, a visão do *Aleph*, constitui um ponto de virada para essa camada da trama. É aí que Borges descobre o que aparentemente não desconfiava, provavelmente a mesma gaveta da escrivaninha que guarda o calhamaço inútil, entediante poema de Daneri, guarda também as “cartas obscenas, incríveis, precisas” que Beatriz enviara a Carlos Argentino, seu primo-irmão. Essa é a informação que temos a cerca desse possível romance entre os dois: há cartas e não sabemos muito de seu conteúdo. São “obscenas, incríveis e precisas”, mas dizem o que? Borges insinua, podemos entender como quisermos. Ele poderia ter visto alguma prova mais cabal, e na verdade nada garante que o *Aleph* não o tenha proporcionado essa visão, mas Borges opta por uma sutil e delicada sugestão – e vê cartas. Havendo o que houver entre os dois, apenas cartas, paixão platônica, amor carnal... O *Aleph* retira violentamente de Borges a opção de não querer saber desse quase incesto. Toda a rivalidade entre ele e Carlos, até então não muito compreensível, adquire completo sentido: eles rivalizavam pela mesma mulher e talvez Borges mesmo sem saber sempre tenha sabido disso.

Mais sentido ainda passa a ter a provocação que Daneri faz imediatamente antes que Borges desça ao porão, ele diz: “Desça; muito em breve você poderá travar um diálogo com *todas* as imagens de Beatriz” (*ibid*, p.147). Ele sabe do secreto hábito de

Borges de conversar com as fotos de Beatriz, mas isso não é nada comparado ao que mais ele sabe. Carlos Argentino sabe que Beatriz além de ser indiferente a Borges ainda escreve cartas obscenas para outro homem que é ele, ele é o seu comparsa nessa trama. E o “todas” vem escrito em itálico no texto do conto, provavelmente para acentuar o tom de voz irônico de Daneri, “todas” significa que a partir desse momento Borges, o cego, saberá que há outro homem na vida de Beatriz além dele, saberá o que ela e Carlos já sabiam. Por que mantinham Borges nesse lugar do enganado? Talvez por serem quase irmãos, não podiam assumir o pretense romance? Precisavam de Borges para montar a cena? Para encobrir o quase incesto? Cegado pela devoção ele enxergava esperança nos atos mais desdenhosos da amada, talvez esse segredo fosse a explicação para as negligências e verdadeiras crueldades de Beatriz que Borges acreditava serem quase patológicas.

Luft (2001) observa que há entre os dois rivais um constante paralelismo, Carlos é o dono do *Aleph*, possível amante de Beatriz e mesmo sendo mau escritor passa a ser dono do Prêmio Nacional de Literatura. Borges cobiça o *Aleph*, é desdenhado por Beatriz, e perde para Carlos o merecido prêmio. Bloom (2010) parece tentar explicar esse paralelismo irônico entre Borges e Daneri, trazendo à luz dados supostamente biográficos da vida de Borges, ele sustenta que por possíveis contradições de posicionamentos político Borges não simpatizasse com o escritor Pablo Neruda, e que Carlos Argentino Daneri, “poeta incrivelmente medíocre” (*ibid*, p.620) seria uma sátira de Borges ao chileno, ganhador de um Nobel, e ao seu livro *Canto Geral* (1950), que reúne cerca de 300 poemas que cantam a América Latina, sua topografia, fauna, flora, vilões e heróis.

Por jogar o tempo todo com dados ficcionais e reais – que por vezes são mesmo biográficos – Borges talvez acabe abrindo seus textos para esse tipo de especulação como a que Bloom realiza, mas isso parece ser mais uma brincadeira do “bruxo”, para apanhar o leitor na trama. Bernucci (2001, p. 94), em nota de rodapé marca a impossibilidade do comentário de Bloom, dificilmente Daneri poderia ser uma sátira de Neruda, temporalmente é quase impossível, a não ser que Borges tivesse uma visão premonitória dos cinco anos que separam *O Aleph* do *Canto Geral*; ele diz que a publicação de *O Aleph* em livro aconteceu em 1949 (esse é dado no qual Bloom sustenta seu comentário), mas ele foi escrito em 1945 e nesse mesmo ano teria sido publicado na revista *Sur*, e o livro de Neruda é de 1950.

Muitos de seus contos e poemas Borges dedicava a amigos, especialmente mulheres. *O Aleph* ele dedicou à escritora e tradutora argentina Estela Canto, sua paixão na década de 40 e que mais tarde escreveu *Borges à contraluz* (1991), onde conta sua amizade com Borges e torna pública correspondências que os dois trocavam. A dedicatória, dado biográfico, parece ser tomada por críticos – Monegal (1980), Bernucci (2001) – como ponto de partida para especulações sobre Borges. Na busca de uma espécie de desnudamento da vida pessoal do escritor fazem comparações entre Estela Canto, Beatriz Viterbo e a Beatriz de Dante (*Divina Comédia*). Bernucci (2001, p.83) a partir dos relatos de Estela Canto chega a sugerir que Beatriz Viterbo é uma “representação verossímil” de Estela.

Muito mais do que dar dicas de sua vida pessoal em seus textos Borges parece simplesmente tomar alguns dados biográficos como mais um elemento para sua escrita, ele lança dados, pouco importa se são biográficos, ficcionais, verdadeiros ou falsos, todos eles servem para a composição de sua trama narrativa. A dedicatória talvez sirva

para capturar o leitor num pacto dissimulado. Como propõe Nascimento (2008) o uso de dados biográficos parece útil para enviar o texto literário para uma noção de relato de experiência, noção essa que é continuamente desconstruída. A dedicatória parece ser mais um recurso irônico que falsifica um suposto pacto com o leitor, dissimulação que ao mesmo tempo em que encobre também revela o complexo jogo entre ficção e realidade.

No pós-escrito do conto Borges nos fala da sua severa suspeita de que o *Aleph* de Carlos Argentino fosse falso, e não passasse de um mero instrumento de óptica, e diz mais: ao que tudo indica o verdadeiro *Aleph* está no interior de uma das colunas de pedra que rodeia o pátio central da mesquita de Amr, no Cairo – “Ninguém, é claro, pode vê-lo, mas aqueles que aproximam o ouvido da superfície afirmam perceber, em pouco tempo, seu agitado burburinho...” (BORGES, 2008, [1949], p152.). De que adianta ser o verdadeiro se não há pessoa que possa vê-lo para comprovar? Isso parece menos importante que o fato de que o falso *Aleph* concretiza ou finaliza uma vingança de Borges em relação à Daneri. Vingança que certamente tem início no momento em que Borges levanta do porão de Carlos e o trata com completa indiferença, novamente Borges opta pela insinuação, dessa forma Carlos tanto pode concluir que seu rival nada viu ou que aquilo que viu não o impressionou tanto como se esperava. Sugerir que o *Aleph* de Daneri é falso parece mais um jogo, porque aí é como se o Borges autor tomasse as dores do Borges narrador e se vingasse do traidor personagem Daneri. Este não precisa saber que tinha um falso *Aleph* para que a vingança seja eficaz. Talvez seja pior não saber, Borges sabe, nós sabemos. A partir daí é Carlos que passa a ocupar o lugar de tolo desavisado inicialmente ocupado por Borges, em relação ao possível

triângulo amoroso. A situação se inverte e agora é Carlos o desinformado da falsidade do que ele considera o seu maior trunfo.

Outro momento do conto onde Borges brinca nos confundindo em relação as instâncias de narrador, autor, personagem é quando nos minutos em que aguarda Carlos aparecer na sala, num “desespero de ternura” ele se aproxima do enorme retrato de Beatriz em cima do piano e diz: “Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou eu, Borges”. Inevitavelmente nos questionamos: Qual Borges?

3.A crítica

Essa é sem dúvida a camada mais longa do conto, são algumas páginas que se vão com os versos do extenso poema de Carlos Argentino, seguidos de seus preciosismos acerca da própria escrita. Numa primeira leitura do conto talvez nos perguntemos por que Borges se detém tão longamente nesses comentários tão entediantes, mas não é difícil perceber que ele se aproveita desses momentos para dar uma verdadeira aula sobre como não escrever e realizar críticas pontiagudas a determinado estilo de escrita, aos críticos de literatura e ao mercado editorial. Para Bloom o conto de Borges é entre muitas outras coisas “uma crítica do esparramamento poético”(2010, p. 621).

Após mais um jantar na casa dos Viterbo (que só depois entenderemos ter sido o ultimo), Carlos Argentino experimenta o conhaque nacional que Borges havia levado, acha-o interessante, toma algumas taças e então empreende uma defesa do homem moderno. Estavam em seu gabinete de estudo, apenas ele e Borges, e mesmo assim ele falava de suas ideias com uma “animação inexplicável”, como se discursasse do alto de uma torre para uma multidão. Borges diz: “Tão ineptas me pareceram aquelas ideias,

tão pomposa e tão longa sua exposição, que as relacionei imediatamente com a literatura; perguntei-lhe por que não as escrevia” (BORGES, 2008, [1949], p.138). A resposta previsível de Carlos era de que já havia escrito, e que esses conceitos figuravam o canto prólogo de um poema em que trabalhava já há muitos anos, ele se chamava A Terra e pretendia ser uma “descrição do planeta”. Ideias tão ineptas, uma argumentação tão pomposa e entediante Borges remete logo de imediato à literatura, como se coisas assim tão ineficientes não pudessem encontrar lugar mais adequado e a ironia só há de se acentuar com o direcionamento que os fatos vão tomando na narrativa.

Num ato que talvez indicasse muito mais educação do que interesse propriamente, Borges pede a Carlos que leia uma passagem “ainda que breve” do precioso poema. Daneri tira o grosso maço da gaveta e lê com aparente satisfação:

Pude ver, como o grego, as urbes dos homens,
 Os trabalhos, os dias de vária luz, a fome;
 Não corrijo os fatos, não falseio os nomes;
 Mas le Voyage que conto é... autour de ma chambre.
 (BORGES, 2008, [1949], p.139)

É curioso observar a distância que existe entre o que Carlos escreve em seus versos e o que ele pensa estar transmitindo ao leitor, no diálogo (quase monólogo) com Borges os extensos comentários que vai traçando a cerca de sua leitura vão sempre num sentido descompassado com seu texto. A distância entre um e outro chega a ser cômica e cômicos também são seus modestos comentários a respeito do seu próprio poema, como: “Estrofe a qualquer título interessante”; “Duas audácias resgatadas pelo sucesso! Tenho de admitir, tenho de admitir”; “Todo o verso além disso é do mais elevado quilate” (*ibid*, p.140). Certamente estes são recursos irônicos que Borges utiliza para

executar sua afiada crítica, é como se Carlos escrevesse para ninguém menos que ele próprio, numa atividade isolada, ensimesmada em que só ele consegue ver a beleza de seus versos e só ele é capaz de alcançar suas secretas referências aos clássicos, sempre excessivamente implícitas. Por exemplo, com essa primeira estrofe que apresenta a Borges ele parece não fazer muito mais do que dizer que sem sair de seu quarto empreendeu uma viagem onde viu tudo – as cidades, os dias, a fome. Mas ele entende ter feito muito mais:

O primeiro verso granjeia o aplauso do catedrático, do acadêmico, do helenista, quando não dos eruditos em filigranas, setor considerável da opinião; o segundo passa de Homero a Hesíodo (toda uma homenagem implícita, na fachada do flamante edifício, ao pai da poesia didática), não sem renovar um procedimento cujo avoengo está na Escritura, a enumeração, congêrie ou conglobação; e o terceiro – barroquismo, decadentismo, culto depurado e fantástico da forma? – consta de dois hemistíquios gêmeos; e o quarto, francamente bilíngue, me garante o apoio incondicional de todo espírito sensível aos estímulos desenvolto da facécia. Nada direi da rima rara nem da ilustração que me permite – sem pedantismo! – acumular em quatro versos três alusões eruditas que abrangem trinta séculos de densa literatura... (BORGES, 2008, [1949], p.139)

Além de esclarecer suas eruditas referências, Homero, Hesíodo, Goldoni, ele mostra o quanto pensa fazer cada verso de maneira a agradar ao mesmo tempo os diferentes tipos de críticos que em suas expectativas aplaudirão seu poema, arte tão fina e tão bela, digna de apreciação dos especialistas em filigrana. Com Daneri, Borges, zombateiramente afirma, como se tirasse uma grande lição, que o trabalho do poeta não está na poesia e sim na invenção de razões para que a poesia seja admirável. E este trabalho só lhe parece capaz de modificar a obra para ele, o próprio escritor, e não para os demais. Aí Borges parece apontar uma inversão de valores que a crítica opera ao promover obras medíocres como se fossem grandes achados, para isso buscam em elementos externos ao texto motivos que convençam o leitor de que aquilo que ele lê é bom, pois a soberania da obra nesses casos não pode ser encontrada na própria obra. Parece-nos que Borges indica que bons livros não precisam recorrer a essa falsa

propagandística, ao tocar o leitor eles falam por si. Apenas construções tão vazias e inócuas como a de Carlos, que não provocam danos nem benéficos, precisam realizar esse tipo de apelo. O que também não deixa de ser pontuado é o caráter mecanicista e desapaixonado da escrita de Daneri, que apoiado nos “dois cajados que se chamam trabalho e isolamento” já havia “despachado” – como se fosse mesmo um trabalho bem burocrático, o exato oposto do que deveria ser a poesia – alguns hectares de Queensland, alguns quilômetros do rio Ob, um gasômetro em Veracruz, as principais casas de Concepción, um estabelecimento de banho turco, a chácara de Maria em Belgrano.

Borges, calado, escuta mais algumas passagens do poema e por volta de meia noite se despede e vai embora. Dois domingos depois Carlos o telefona, pela primeira vez na vida, propõe que os dois se encontrem as quatro para “tomarem leite” juntos na confeitaria que “o progressismo de Zunino e Zungri – os proprietários de minha casa, como você se lembrará – está inaugurando na esquina; confeitaria que valerá a pena você conhecer” (*ibid*, p. 142). Usando o tempo futuro – como você se lembrará – Borges faz um anúncio pela boca de Carlos, mas adiante no conto, quando este lhe telefonar pela segunda vez, desesperado, maldizendo Zunino e Zungri que ameaçam demolir sua casa para expandir a moderna confeitaria anteriormente tão bem recomendada pelo próprio Daneri, nesse momento o leitor se lembrará quem é essa dupla de nome tão particular, Zunino e Zungri mencionados “fortuitamente” nessa passagem do conto.

Quando chegam à confeitaria quase não encontram lugar para sentar no salão-bar, Borges acha o ambiente apenas “um pouco menos infame” que suas previsões, já Carlos, não poderia haver escárnio maior, se assombra com primores da instalação da

luz e diz a Borges com certa severidade que é necessário reconhecer que tal local “se ombreia com os mais chiques de Flores”. Ele então relê algumas páginas do poema que havia corrigido “de acordo com um mau princípio de ostentação verbal”, segundo Borges. Aí entendemos que sua missão é interminável, não bastando a extensão do que se propunha a escrever, ainda se dava ao trabalho de executar pequenas e inúteis correções que só em suas perspectivas melhoravam significativamente o que desde o princípio não tinha propósito de existir. Quanto mais pomposo melhor, onde antes havia usado “azulado” escrevia então “azulino, azulogo, azulito”, “a palavra leitoso não era suficientemente feia para ele...preferia lácteo, lacticolor, lactescente, leitar” (*ibid*, p.142).

Só então a finalidade do encontro é esclarecida, Carlos conta que está pensando em publicar os contos iniciais de seu poema e desejava para ele um prólogo vistoso, respaldado por uma “pena de peso” – mais um dos oximoros do argentino. Borges entende o telefonema e pensa que Carlos tinha a intenção de lhe pedir que prefaciasse sua “mixórdia pedantesca”. Logo percebe que seu temor é infundado, na verdade o interesse era outro, ele queria que Borges intercedesse por ele num pedido junto ao prestigiado Álvaro Melián Lafinur (mais uma brincadeira, este Lafinur, como do nome da biblioteca que Carlos trabalhava, também fora da família de Borges, um primo de segundo grau, poeta e crítico literário que de fato escreveu alguns prefácios ao longo de sua vida). Não bastasse ter de ouvir calado o intragável poema de Carlos, Borges ainda haveria de ser seu porta-voz e defender os “dois méritos incontestáveis” da obra do quase-cunhado: a perfeição formal e o rigor científico, uma vez que seu “jardim de tropos” não tinha um único detalhe que não confirmasse a “severa verdade”, Carlos acreditava que seu poema era mesmo um espelho verossímil do planeta. E como não

poderia perder a chance de mais uma alfinetada, ele completa dizendo que Beatriz “sempre se distraía com Álvaro”, talvez este tivesse sido mais um de seus amantes.

Borges responde positivamente à demanda de Carlos, mas já planejando nunca falar com Álvaro sobre esse poema que mais lhe parecia “estender até o infinito as possibilidades da cacofonia e do caos” (*ibidem*), se despede dizendo que certamente descreveria o curioso plano da obra para Álvaro, mas que deixaria para fazer isso não na segunda, mas na quinta, dia de reunião do Clube de Escritores. E tudo fica por isso mesmo, nem Borges fala com Álvaro, nem Carlos volta a lhe procurar para cobrar alguma coisa, é só meses depois, no fim de outubro que acontece a segunda ligação onde Daneri, desesperado, fala da ameaça de demolição da casa de seus pais e do *Aleph* que existe em seu porão, é nesse momento do conto que Borges se precipita à velha casa, em direção ao grande encontro com tal inconcebível objeto.

E no pós-escrito Borges nos atualiza com as últimas informações de que nem mesmo o caríssimo advogado Zunni, a quem Daneri recorreu para guardar legalmente os direitos de seu inalienável *Aleph*, pôde evitar a demolição da casa. Ficamos sabendo também que seis meses depois da demolição a Editora Procusto – não poderia haver nome mais sarcástico para uma editora – que “não se deixou intimidar pela extensão do poema” (*ibid*, p. 151), lançou no mercado uma seleção, alguns trechos da pomposa obra. E ainda que Carlos Argentino Daneri recebeu o segundo Prêmio Nacional de Literatura, enquanto “incrivelmente” a obra de Borges, “Os naipes do trapaceiro”, não havia conseguido um único voto, ele diz: “Uma vez mais, triunfaram a incompreensão e a inveja!” (*ibidem*). Já havia muito tempo que os dois não se encontravam, na ocasião da premiação Borges parece ter enviado a Carlos suas congratulações pela conquista e este lhe escreveu, com mais uma de suas provocações recheada de sua característica

cafonice, dizendo que Borges com certeza deveria estar “bufando de inveja” e que apesar do sufoco ele bem deveria confessar que Carlos havia sido coroado “com a mais vermelha das plumas” e “o mais califa dos rubis”.

Com esse desfecho Borges possivelmente indica que contrariando as expectativas dos mais lúcidos, o que parece ser publicável (não sem cortes ou acréscimos – como sugere o nome da editora, Procusto – que na verdade modelam a obra para o mercado) e digno de premiação são exatamente as obras mais inócuas e pedantes. O uso que Carlos Argentino faz dos clássicos é exibicionista, são citações e referências pelo simples ato de mostrar que conhece, ele parece se expressar acriticamente com o intuito de não fazer muito mais que ostentar erudição, conhece Paul Fort, Homero e a *Odisséia*, Hesíodo e *Os trabalhos e os dias*, a geografia, as Escrituras, a língua francesa, Goldoni, a hidrografia, as *Geórgicas* de Vigílio, etc. Já as referências explícitas de Borges para a construção de seu conto estão numa literatura muito mais marginal: a cabala e um conto do inglês G. H. Wells, conhecido por seus romances de natureza fantástica. A referência ao clássico de Dante, *A Divina Comédia*, não é gritada aos quatro cantos, mas pode ser claramente notada tanto no nome do personagem Carlos Argentino Daneri, que parece fazer jogo fônico com Dante Alighieri, como no da personagem de Beatriz Viterbo, que ecoa a Beatriz de Dante e em outros detalhes que abordaremos adiante.

4.A *Comédia*, Wells e a Cabala.

A Comédia

No prólogo de *Nove Ensaios Dantescos* (1982), há uma frase de Borges que sugere uma influência vertiginosa da *Divina Comédia* de Dante, na concepção de seu

conto *O Aleph*. Ele começa nos propondo que imaginemos uma lâmina mágica, pintada há muitos séculos, e diz que à medida que nos internamos na gravura entendemos que não há coisa na terra que não esteja aí: o que foi, o que é e o que será, e então diz: “Fantasiei uma obra mágica, uma lâmina que também fosse um microcosmo; o poema de Dante é essa lâmina de âmbito universal” (*ibid*, p.381). O que fica sugerido, é que com seu *O Aleph*, obra mágica, Borges fantasiou o que *A Divina Comédia* de Dante concretiza – um microcosmo, uma lâmina que circunda o universo.

Para Borges no poema de Dante não há palavra injustificada, é como se esse clássico fosse o texto sagrado do escritor argentino, calculado em cada letra, sem espaço para arbitrariedades. Ele diz que se poetas procedem em hipérboles – todo cabelo de mulher é ouro e toda água é cristal, Dante não lhe parece jamais cair nesse alfabeto de símbolos mecânico e grosseiro que desvirtua o rigor das palavras. Para Borges, Dante é simplesmente justo e preciso. Tal aproximação entre a *Comédia* e as escrituras divinas pode ir além da precisão e fica sugerida por Borges quando falando do poema de Dante, (1980, p. 226) de maneira um tanto fortuita, ele cita que os hebreus cabalistas sustentam que a Escritura foi escrita para cada um dos fiéis (o que para ele não é inacreditável quando se pensa que seu autor é Deus, o mesmo autor dos próprios leitores) e que a Escritura por encerrar infinitos sentidos pode ser comparada à plumagem furta-cor do pavão. Para Borges a *Comédia* é um livro infinito (1982, p.400) e que por ser tão infinito não admite interpretações simplistas, na verdade, pelo contrário, nos parece que é um texto que, assim como *O Aleph*, é capaz de múltiplas leituras.

Em *Sete Noites* (1980) Borges também canta a magistralidade do poeta florentino. Esse livro reúne conferências proferidas por Borges sobre alguns temas, entre eles a poesia, a cegueira, a cabala, mas a sua primeira noite ele dedica a Dante e

diz que se escolheu a *Comédia* para a primeira conferência é porque ele acredita que ela seja o “ápice das literaturas” e não lhe parece justo que alguém no mundo se prive da felicidade de lê-la. Nessa conferência Borges nos conta sua história pessoal com a *Comédia*, diz que como sempre foi um leitor hedonista, sempre buscou o prazer e nunca leu um livro porque fosse “velho”: “Quando li a *Comédia* pela primeira vez, deixei-me levar pela leitura. Li a *Comédia* como li outros livros menos famosos” (*ibid*, p. 226). Na época em que trabalhava numa biblioteca, mais ao sul da cidade de Buenos Aires, percorria um longo trecho em um bonde lento e solitário desde sua casa, nos bairros norte, até o trabalho. O acaso quis que ele encontrasse numa livraria uma edição bilíngue da *Comédia* que comodamente lhe cabia no bolso. Numa página estava o texto em italiano, na outra o texto em inglês. Ele então se programou da seguinte forma: primeiro lia um terceto em inglês e logo em seguida o mesmo terceto em italiano; depois lia todo poema em inglês e depois novamente ele inteiro, mas em italiano. Na primeira leitura Borges diz ter entendido que a tradução é incapaz de ser um sucedâneo do texto original, logo percebeu que os versos em italiano significavam muito mais, e no momento em que Dante é abandonado por Vigílio, no cume do Paraíso, no momento em que Dante se encontra sozinho, Borges também sente que pode seguir só. Ele sentiu que poderia ler o texto diretamente em italiano, deixou o inglês de lado, dando apenas eventuais olhadelas quando a dificuldade com a língua comparecia, e assim parece ter aprendido italiano: “A verdade é que não sei italiano, não sei outro italiano afora o que Dante me ensinou” (*ibid*, p.227). E dessa forma, nas lentas viagens de bonde leu os três volumes da obra que depois releu várias vezes, em outras edições.

Esses trechos curiosos que encontramos na própria obra de Borges, em sua produção de cunho mais ensaístico, deixam clara a admiração e paixão do escritor

argentino pelo poema de Dante, e também nos guia em nossa busca da *Comédia* como uma das influências mais significativas do conto que exploramos nesse trabalho. As reflexões entre as duas obras são inúmeras e ao mesmo tempo complexas, no sentido de que aquilo que encontramos na ficção borgeneana não é nunca um reflexo direto de Dante, Borges colhe em Dante, assim como colhe em Wells e na mística da cabala, elementos, inspirações com as quais compõe seu conto dantesco-fantástico-cabalístico.

A leitura que Borges faz do grande poema de Dante é curiosa e até subversiva, para ele o italiano “edificou o melhor livro que a literatura alcançou” (1982,p.419) para ter a chance de intercalar alguns encontros com sua irrecuperável Beatriz. Concebeu inferno, purgatório e paraíso para ter a chance de interpor em seu poema um sorriso, uma voz, um olhar daquela que ele sabe que está fundamentalmente perdida. Ele diz:

Enamorar-se é criar uma religião cujo Deus é falível. Que Dante professou por Beatriz uma adoração idólatra é uma verdade que não cabe contradizer; que ela certa vez escarneceu dele e outra vez ainda o destratou são fatos que registra a *Vita Nuova*. Há quem sustente que esses fatos são imagens de outros; o que, a ser assim, reforçaria ainda mais nossa certeza de um amor infeliz e supersticioso. Dante, morta Beatriz, brincou com a ficção de encontrá-la, para mitigar sua tristeza; tenho para mim que edificou a tríplice arquitetura de seu poema para intercalar esse encontro... Recusado para sempre por Beatriz, sonhou com Beatriz, mas sonhou-a severíssima, mas sonhou-a inacessível. (BORGES, 1982, p.417)

Podemos pensar que em sua leitura se opera uma inversão, a *Comédia* não teria sido concebida por Dante para, como a exemplo da declaração que Borges atribui ao filho de Dante (1980, p. 225), mostrar a vida dos pecadores na imagem do inferno, a vida dos penitentes na imagem do purgatório e a vida dos justos na imagem do paraíso. Todas essas imagens, toda a teologia e a complexa arquitetura teriam sido concebidas para que Dante tivesse a chance de em momentos fugazes mencionar sua musa Beatriz. E nessas palavras Borges parece dizer que tenha Beatriz destratado e humilhado Dante em vida (“que esses fatos sejam imagens de outros”), não apenas em sua ficção, isso não é o mais importante, se o fato é biográfico ou não pouco importa, na verdade se for

é até interessante, porque confirma a hipótese do amor não correspondido, mas se não o valor da obra não é menor. O que interessa é que em sua ficção Dante faz disso algo real: “A realidade, para ele, era que primeiro a vida e depois a morte haviam-lhe arrebatado Beatriz” (1982, p.417) e ausente dela para sempre ele abrandava sua dor com efêmeros momentos de iludidos reencontros.

Na verdade são encontros que além de fugazes não lhe restituem sua musa, e parecem redundar em mais dor e distanciamento. Como na ocasião em que os dois finalmente se encontram no Paraíso terrestre, no Canto XXX do Purgatório (ALIGHIERI, 2011). Depois de ter atravessado Inferno e Purgatório, Dante entra no paraíso terrestre, Virgílio já não está mais ao seu lado, ele clama transtornado pelo amigo, Beatriz aparece, o chama pelo nome e o recrimina com severidade, diz que ele não deve chorar o desaparecimento de Virgílio e sim pelos desvios que ele próprio praticou, e então os enumera implacavelmente. Dante constrangido abaixa os olhos, chora e Beatriz o faz confessar publicamente, e esta é a cena do primeiro encontro dos dois no Paraíso – lastimável, humilhante.

Para Borges, Dante é um infeliz que a cada dia imagina a felicidade, e tais encontros são uma ilusão que sempre deixam entrever o horror que ocultam, “*nightmares of delight*”, “pesadelos de deleite” (1982, p. 419) é o oxímoro de Chesterton que Borges usa para descrever essa busca que redundava sempre em mais dor – expressão que nos parece exata para descrever a ideia freudiana de compulsão a repetição. Talvez fosse essa a única forma possível de reencontro, pela via da humilhação e da inacessibilidade, um verdadeiro desencontro. E complementa dizendo: “Infinitamente existiu Beatriz para Dante; Dante, muito pouco, talvez nada, para

Beatriz”(1982, p.417), a mesma ideia encontramos quando ele diz que o firmamento não está mais longe do fundo do mar do que Dante de Beatriz (*ibid*, p.420).

Insignificante talvez na mesma proporção parece ser Borges aos olhos de Beatriz Viterbo, um tanto mais frívola que a imaculada Beatriz de Dante, mas tão inatingível quanto a primeira. E assim como na perspectiva de Borges, Dante inventou sua tríplice arquitetura para ter a chance de intercalar encontros fracassados com sua amada, nada garante que também Borges não tenha inventado o engenhoso *Aleph* como mais um pretexto (assim como os melancólicos jantares com os Viterbos) para ter a chance de dialogar mais uma vez com sua imagem; mais uma tentativa de recuperar sua Beatriz, para sempre perdida. E como não poderia ser diferente, novamente o encontro redundava em mais dor e sofrimento com a descoberta das obscenas cartas que Beatriz dedicou a Carlos Argentino Daneri.

E que no conto Borges seja Borges assim como no poema Dante é Dante, também nos parece mais uma influência, curioso é o que Borges diz a respeito do poema dantesco no prólogo de seus *Nove ensaios* (1982). Ele diz que Dante apresenta um número sem fim de personagens, alguns famosos como Homero, Platão e outros não como o casal Paolo e Francesca que sucumbem no inferno por terem cometido adultério. Para Borges, o poeta é cada uma dessas pessoas de seu mundo fictício – “cada sopro e cada pormenor” – ideia muito similar a de Freud que concebe que o sujeito no sonho está em cada um de seus personagens e detalhes. Para Borges a tarefa mais difícil de Dante é conseguir ocultar essa onipresença. Sua aposta é que Dante se inclui como personagem da Comédia para ter êxito na dissimulação de sua presença absoluta. Pelo caráter de seu poema, para que os leitores não notem que quem emite a sentença final – e direciona as almas para o Inferno, Purgatório ou Paraíso – é o próprio Dante, ele se faz

personagem de sua narração e faz com que suas reações não coincidam com as supostas decisões divinas, como por exemplo sua comiseração pelos adúlteros Paolo e Francesca. Nessa situação o disfarce é supremo, Dante fica condoído pelo casal condenado ao inferno por se amarem, acreditamos em sua dor porque sabemos que ele também padece de amor. Sentimos que ele se reconhece nesse casal que escolhe antes a união, mesmo que no inferno, do que a separação em qualquer outro lugar mais bem aventurado. Esse poderia ter sido o destino do próprio Dante, talvez ele inveje o destino desses dois, tudo isso nos faz esquecer que ninguém menos que ele próprio, enquanto autor, condenou a parilha a tal infortúnio.

O jogo que Borges faz ao se incluir como personagem não é menos articulado, ele parece alternar a dissimulação e a revelação de sua onipresença, deixando o leitor sempre suspenso na incerteza. Que ele perca o prêmio de literatura para Carlos Argentino Daneri (e seu medíocre poema que bem podemos entender como uma tentativa malograda de fazer o que Dante teve sucesso – cifrar o universo num poema) é algo que parece estar ali para ocultar que ninguém menos que o próprio Borges decidiu por isso, mesmo que ele discorde do merecimento da premiação. Por um segundo esquecemos que foi uma deliberação sua, mas no segundo seguinte, quando nos damos conta da crítica que se realiza com essa premiação injusta voltamos a lembrar que ninguém menos que Borges poderia ser o autor dessa ironia. Nesse momento sua onipresença é escancarada assim como quando no pós-escrito ele nos diz ter descoberto que o *Aleph* de Daneri era falso, se esse pedante senhor é um possível amante de Beatriz e desmerecido ganhador de um prêmio de literatura, de alguma forma seu destino precisava ser menos bem sucedido.

A principal influência da Comédia parece poder ser inferida na própria concepção do conto, a partir da ideia de um livro que contenha o mundo, a lâmina mágica, uma história microcosmo. Borges admira Dante pela capacidade que ele tem de apresentar algo ou um personagem com um único momento, diz: “Eu quis fazer o mesmo em muitos contos e fui admirado por esse achado, que é o achado de Dante na Idade Média, o de apresentar um momento como cifra de uma vida”(1980, p.233). O *Aleph* materializa, torna objeto, qualquer potência de ciframento não é nada comparada a essa minúscula esfera, ponto de máxima condensação do espaço, que contém o universo.

Wells

A pesar da clara influência, Dante não é explicitamente citado por Borges em *Aleph*, porém, curiosamente ele escolhe citar Wells, escritor inglês mais conhecido por suas ficções científicas como *A máquina do tempo* (1895), *A ilha do Dr. Moreau* (1895) e *O homem invisível* (1897). No epílogo do livro Borges diz: “Em *O Zahir* e *O Aleph* creio notar alguma influência do conto *The Crystal Egg* (1899), de Wells.” (BORGES, 2008, [1949], p.155). E sua admiração pelo inglês não é menor que seu encanto pelo poeta florentino, no prefácio de Borges para *A Máquina do Tempo*, ele escreve que “As ficções de Wells foram os primeiros livros que eu li; talvez sejam os últimos” (Borges, 1988, p. 540), também diz que o fato de Wells ser um gênio não é menos admirável que o fato de que ele escreva sempre com modéstia, às vezes irônica modéstia.

Em *The Crystal Egg*, temos um narrador que em momento algum saberemos ao certo quem é, e que parece ter ficado sabendo da estranha história de um ovo de cristal pelo amigo do personagem principal, Sr. Cave, o dono de um empoeirado antiquário em

Londres. O ovo de cristal, objeto que exercerá uma atração fatal sobre o personagem, foi adquirido por acaso, vindo num lote de objetos antigos que Sr. Cave comprou de um negociador qualquer de antiguidades. Também por acaso determinada noite ele descobre que tal objeto, contrariando as leis da física, ao ser atingido por um feixe de luz emitia uma luminosidade excepcional. Não demora muito, ele acaba descobrindo também que posicionando o ovo num ângulo de 137 graus da direção desse feixe de luz, ele conseguia ver no interior desse objeto imagens claras e consistentes, como se o ovo abrisse vista para outro lugar, talvez outro país.

É a partir do rigoroso e metódico auxílio de seu amigo Wace, e de suas deduções lógicas e científicas, que descobrimos que esse outro lugar só pode ser Marte. A vista que Cave tinha do planeta era, definitivamente, a partir de um ponto fixo em Marte, sempre o mesmo. E havia uma correspondência entre o posicionamento do ovo e a direção da visão. Não demorou muito para que Cave conseguisse controlar isso e assim explorar deliberadamente o vale onde o ponto fixo se localizava. Ele viu inúmeras coisas: natureza, construções, figuras aladas quase-humanas (que supôs serem os marcianos responsáveis pelas peculiares construções). E foi ficando completamente obcecado pelo estranho e mágico objeto, se inicialmente suas expedições eram noturnas (a escuridão era necessária para a visão) com o tempo ele começa a improvisar a escuridão durante o dia: apenas sua cabeça, suas mãos e o ovo de cristal embaixo de um tecido de veludo preto, a todo momento, sempre que possível, sempre que estivesse sozinho para não levantar a suspeita da família. E assim ele segue dias a fio se confortando nesse objeto que rapidamente se torna a coisa mais real de sua existência.

Logo nas primeiras explorações enormes olhos perscrutam o ovo de cristal, (talvez fossem esses os olhos imediatos que Borges viu no *Aleph* “percutando-se em

mim como num espelho”) como se também vissem Cave, que passa a supor que o seu objeto guardava alguma relação com outro ovo exatamente igual nesse outro planeta, e que assim como Marte era visível para Cave, a Terra também era para os marcianos. Cave então obstinadamente começa a tentar estabelecer contato com os seres do outro planeta, e nunca chegamos a saber se ele teve ou não êxito, porque logo depois sua família o encontra morto em sua loja: suas mãos geladas apertavam rigidamente ovo de cristal, o veludo preto estava caído no chão e ele sorria.

É como se Borges se inspirasse no objeto mágico de Wells para dar conta e materializar num objeto o ciframento do universo que ele toma do poema de Dante. Há muitas relações entre o *Aleph* e o ovo de cristal: ambos são de surpreendente luminosidade; exigem solidão e precisão de posicionamento por parte daquele que observa; obedecidos esses requisitos se abrem visões que vão muito além do próprio objeto. São imagens tão claras e consistentes que convencem o observador de que só podem ser reais. Além disso, são objetos inexplicáveis que capturam o contemplador – Daneri sente desmedido transtorno quando descobre a possibilidade de ser separado de seu *Aleph*, que costuma apreciar por longas horas diariamente; Borges leva alguns dias para se acostumar com o retorno à realidade depois de ser quase que tragado pela visão atordoante; Cave parece ser levado à morte por sua obsessão pelo ovo de cristal; e Borges em *O Zahir*, completamente fascinado por uma moeda com esse mesmo nome, sabe que seu destino é a loucura, sabe que chegará o momento em que não existirá mais Borges, não existirá outra coisa em seus pensamentos que não o *Zahir*.

A cabala

O *Aleph* – nos diz Borges, no pós-escrito do conto – é a primeira letra do alfabeto da língua sagrada, e para a cabala, ela significa o *En Soph*, a ilimitada e pura divindade. Segundo Scholem (2006) a primeira letra do alfabeto hebraico não pode ser articulada, não denota nada mais que a posição adotada pela laringe quando uma palavra começa com uma vogal, mas ao mesmo tempo ela é o começo de tudo, de todo e qualquer som articulado. E o *En Soph* para a mística judaica não seria menos paradoxal que a ideia dessa letra inarticulável: ele é “o infinito, sem-começo, incriado” (SCHOLEM, 2006, p. 124). Segundo Bloom (1991), o *En Soph* seria totalmente incognoscível, estaria para além de qualquer representação, ele é o nada e simultaneamente a raiz de todas as raízes.

Os cabalistas consideram o *Aleph* a fonte espiritual de todas as outras letras, em sua essência ele abarca o alfabeto inteiro, e portanto toda possível interlocução humana. Para Sosnowski (1991), em última instância pode-se dizer que essa letra contém o universo em si, sua força é tremenda, tanto é que quando Deus começou a dar os dez mandamentos ao povo de Israel, o *Aleph* de “*Anokhi*” (eu), foi demasiadamente opressivo para eles, e só por intermédio de Moisés foi possível ao povo ter acesso aos mandamentos divinos. Scholem (2006) nos apresenta as ideias de Rabi Mendel de Riminov que sustenta, assim como Sosnowski, que tudo que o povo pôde escutar foi o *Aleph*, mas essa teria sido uma ação deliberada de Deus que quis que o *Aleph* fosse sua revelação ao povo de Israel, nada mais que essa letra. Na perspectiva de Scholem escutar o *Aleph* equivale a não escutar praticamente nada, porque ele não passa de um preparativo da linguagem audível, e por si só não transmite nenhum sentido específico;

sendo assim a revelação dos dez mandamentos seria plena de significado infinito, mas sem nenhum significado específico.

Sosnowski (1991) conta que na introdução do *Zohar - O Livro do Esplendor*, há uma longa exposição sobre a disputa entre as vinte e duas letras do alfabeto para obter a honra de ser a primeira. O *Aleph* queixava-se porque todas as letras possuíam plural e ela apenas o singular, Deus então a consola dizendo que ele seria a primeira letra e reinaria sobre todas as outras: “tu és una e Eu Sou Uno e a Torá é una e contigo a darei (a Torá) ao meu povo” (*ibid*, p.68). A partir desse estatuto, as letras do alfabeto não constituem apenas um sistema utilitário que possibilita a comunicação, elas são uma fonte de energia, é possível perceber então que a cabala desenvolve uma complexa relação com o fenômeno da linguagem – e esse parece ser o principal interesse de Borges na mística judaica: sua concepção e relação com a linguagem.

O poder da letra como fonte de energia e de vida parece ser ilustrado em uma das versões da lenda judaica do Golem, aí o *Aleph* aparece como um determinante de vida ou morte. O Golem (que significa o informe, amorfo) é um homem feito de barro criado a partir de artes mágicas, o que retrocede às ideias judaicas referentes a Adão, o primeiro homem que teria sido antes de tudo um Golem, a quem Deus deu o sopro de vida. A lenda do Golem envolve a ideia de que o ato de criação divina pode ser reproduzido pelo iniciado que sabe como usar as letras do alfabeto, ou as letras do nome divino, que foram o instrumento de Deus na criação. Segundo Scholem (2006) atualmente existem muitas versões para essa lenda judaica que se popularizou e já até foi tema de filme. Em uma dessas versões é criado um homem em cuja testa estava escrito *emet* (verdade), como na testa de Adão estava impresso o selo de Deus; para dar

fim à vida da criatura bastou que se apagasse o *Aleph*, a primeira letra, e assim restou *met* (morte), e imediatamente a figura se desmanchou em pó.

Scholem (1995) diz que por mais heterogêneo que seja o campo do misticismo judaico, cabalistas que diferem em quase tudo são unânimes em considerar a linguagem como algo precioso, para eles o hebraico, a língua sagrada, não é apenas meio para expressão de pensamentos. O hebraico é a língua em seu estado mais puro, e foi o instrumento divino para a criação. Deus teria esboçado, esculpido, pesado, combinado e modificado as vinte e duas letras-elementos do alfabeto, e por meio delas teria criado a alma e tudo que em qualquer tempo houvesse de ser criado, tudo “provém de um nome” (SCHOLEM, 2006, p. 201), o nome de Deus, e a oculta ordem de suas letras. A combinação de letras usada por Deus para criar céu e terra estão escondidas na Torá, é por isso que a ordem da Torá é secreta e só Deus conhece, porque senão qualquer pessoa que soubesse ler poderia criar um mundo, ressuscitar mortos, fazer milagres. E essa ideia de uma escrita/cominação secreta que é reveladora encontramos em alguns contos de Borges, como por exemplo, *A biblioteca de babel* (1944) e *A escrita do deus* (1949) e *A morte e a Bússola* (1944)

Para Borges (1980) as diversas e contraditórias doutrinas que recebem o nome de cabala provém de um conceito que é completamente alheio a nossa mente ocidental: o de livro sagrado. Num livro sagrado não só suas palavras são sagradas, mas também as letras com que elas foram escritas, se Deus condescendeu à tarefa humana de redigir um livro, então esse livro só pode ser absoluto, sem falhas, sem fissuras.

De maneira inversa a nossa concepção histórica da linguagem, para os cabalistas a letra é anterior a tudo, foi a partir das letras que Deus criou o mundo. E na perspectiva

de Borges (1980) essa suposição contraria toda a experiência e é análoga à ideia de que a escrita teria vindo antes da dicção das palavras. Sendo assim tudo no livro sagrado, que guarda o segredo da criação, é determinado como, por exemplo, o número de letras de cada versículo. Daí os curiosos modos de leitura usados pelos cabalistas para estudo da escritura, pelos quais Borges se interessa. Em *Uma Vindicação da Cabala* (1932) ele diz: “não quero vindicar a doutrina, mas os procedimentos hermenêuticos ou criptográficos que a ela conduzem” (*ibid*, p. 222). Entre esses procedimentos estão a leitura vertical do texto, a leitura chamada *bouestrophedon* (lê-se uma linha da direita para esquerda e seguinte no sentido contrário), a metódica substituição de determinadas letras por outras, a soma do valor numérico das letras, etc. Borges afirma que “Zombar de tais operações é fácil, prefiro procurar entendê-las” (*ibidem*).

O texto sagrado é infinito, guarda infinitos sentidos e cada um desses modos de leitura busca um sentido novo, ainda não revelado; Bloom (1991) acredita que os cabalistas assim como os gnósticos buscam o conhecimento, mas diferente deles, buscam o conhecimento no livro, o que reintera a aposta de Borges da centralidade do conceito de livro sagrado dentro da mística judaica.

Na conferência que dedica à cabala em *Sete Noites* (1980) Borges faz uma verdadeira defesa dessa doutrina e diz que a cabala não é uma peça de museu da história da filosofia, ela é “uma sorte de metáfora do pensamento” (*ibid*, p. 308), talvez pelas tentativas da mística judaica de exprimir o inexprimível, de dar significado e tentar transformar em símbolos a experiência mística. Para Scholem (2006) a soma dos fenômenos religiosos conhecidos como misticismo consiste nas tentativas de místicos em comunicar a outros sua iluminação, sua experiência, de natureza indistinta e inarticulada. E quanto mais intenso tal contato com Deus, tanto menos ele é suscetível

de definição objetiva. No conto, quando Borges tenta transmitir ao leitor o que foi deparar-se com o *Aleph* ele diz atingir o centro inefável de seu relato:

Como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar? Os místicos, em transe análogo, multiplicam os emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que de alguma forma é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que ao mesmo tempo se volta para o oriente e para o ocidente, para o norte e para o sul. (Não em vão remorso essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph). (BORGES, 2008, [1949], p.148)

Deparar-se com o *Aleph* é algo análogo ao transe místico, experiência inefável, que a palavra falta em abarcar. A tentativa de dizer o indizível, é essa a relação que tais analogias guardam com o *Aleph*, Borges diz que mesmo que os deuses o presentassem com o achado de uma imagem que fosse equivalente ao *Aleph*, ela não seria suficiente, e serviria apenas para contaminar seu relato com literatura e falsidade. Sua busca, assim como a do místico, talvez seja a de pela linguagem ir além do que ela pode abarcar, transgredir limites ao, por exemplo, tentar instalar a simultaneidade radical e diluir a necessidade de anterioridade e posterioridade no relato da experiência.

CAPÍTULO 2

A CONDENSAÇÃO E O UMBIGO DO SONHO

É quase inevitável associar o *Aleph* à ideia de condensação: todo o universo contido numa minúscula esfera de três centímetros de diâmetro, impossível pensar um ponto do espaço mais concentrado que esse. É como se o inconcebível objeto de Borges exibisse a condensação – conceito freudiano chave para a compreensão do trabalho do sonho – em seu máximo grau. Notável que ao lidar com essa ideia de um microcosmo o próprio conto vá também tomando essa caracterização, *O Aleph* (1949) parece condensar diferentes referências literárias (Dante, Wells, a cabala), como se ele fosse uma acomodação elaborada dos textos que de certa forma o compõem.

Piglia (2001) diz ver em Borges certa microscopia das grandes tradições, para ele o escritor argentino é uma biblioteca condensada que traz a erudição um tanto mais ao alcance de todos ao sincretizar em seus textos literatura clássica e popular. Para o crítico o período mais importante da produção literária de Borges vai de 1932 a 1952, aproximadamente. Em sua opinião é nesse momento que Borges descobre e define que a sua poética é a microscopia, antes disso ele estaria andando às escuras, buscando descobri-la e depois disso só teria repetido o que já havia dito, como se a partir daí andasse dando voltas. A repetição em Borges certamente também merece destaque, mas por hora buscaremos nos concentrar no adensamento de seu conto, nas espessas camadas que o compõem e na figuração desse mágico objeto que teremos como inspiração na busca do conceito de condensação em Freud.

Ao que tudo indica, a primeira aparição do conceito na obra escrita de Freud (busca realizada no índice remissivo das *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud edição standart brasileira* – Editora Imago) acontece numa nota de rodapé da *Interpretação dos Sonhos* (2001, [1900], p. 192). Nesse momento do texto Freud vinha trabalhando as fontes do sonho e investigando o que funciona como matéria-prima para sua composição (lembranças, pedaços de falas, restos diurnos...) e se vê então obrigado a estabelecer a tese de que o trabalho do sonho se apresenta sob uma espécie de coação a combinar numa unidade todas as fontes de estímulo onírico existentes. É aí, em nota, que ele aponta que essa coação presente no sonho já foi observada por outros autores que a nomearam *rapprochement forcé* (aproximação forçada), e para ele essa “compulsão a combinar” é um dos aspectos da condensação, conceito que, como ele indica no momento, será trabalhado no capítulo seguinte quando abordar o trabalho do sonho.

Outro indício dessa noção – já que não é ainda nomeado propriamente como condensação – pode ser encontrado num momento anterior ao estudo dos sonhos: Em *Estudos sobre a histeria* (1996, [1893-95]), no caso da Sra. Emmy Von N. Também numa nota de rodapé Freud faz o que seria, segundo nota do tradutor, a primeira menção escrita ao problema dos sonhos. Já aí num momento tão precoce de sua teoria o que chama a atenção de Freud é a condensação ou ao menos uma de suas dimensões. No texto ele vinha trabalhando a ideia de que ao serem demandadas sobre as causas de um humor abatido ou angustiado, suas pacientes, mesmo que não soubessem o porquê de tais estados de ânimo, lhes respondiam com uma causa qualquer. Para Freud é como se elas estivessem submetidas a uma espécie de compulsão à associação que lhes fazia

estabelecer uma ligação causal com o que quer que fosse encontrado acessível na mente no momento da pergunta.

O que ele indica em nota é que observou essa mesma compulsão associativa atuando num campo distinto dos sintomas: nos sonhos. Especificamente em seus próprios sonhos que ele se deu ao trabalho de anotar e analisar porque já há algum tempo eles vinham lhe parecendo mais numerosos e vívidos que o normal. Freud nesse momento conclui duas coisas sobre os sonhos: primeiro que parece haver uma necessidade de elaborar no sonho representações que aparentemente foram tratadas superficialmente durante o dia; E segundo que parece haver nos sonhos uma compulsão a associar, associar representações quaisquer que se encontrem presentes ao mesmo tempo no mesmo estado de consciência no momento da formação do sonho. Sendo essa compulsão a responsável pelo caráter muitas vezes contraditório e absurdo do sonho.

Quando trabalha o material e as fontes oníricas na *Interpretação...* Freud chega a afirmar que o sonho é como uma “coleção de restos psíquicos” (2001, [1900], p.235) porque são traços mnêmicos antigos (na maioria das vezes material infantil), experiências do dia anterior, por vezes sensações (barulhos externos ou dores que passam a fazer parte da trama onírica) que sob uma coerção (a condensação) são combinados e transformados numa unidade. Dessa forma fica implícito no texto um ponto que é trabalhado claramente em *Sobre os Sonhos* (1996, [1901a], p. 684): não há atuação de força criativa nos sonhos, ele não desenvolve fantasias que lhe sejam próprias, não emite juízos, não tira conclusões. Ele é uma composição de materiais, são elementos já conhecidos que sofrem combinações chegando por vezes ao ponto de não mais serem reconhecidos, em certa medida o sonho é o irreconhecível retorno de coisas já vistas, familiares ao sonhador.

Até mesmo as falas que aparecem nos sonhos são como que recortadas de frases que foram escutadas durante o dia, um exemplo que ilustra esse ponto pode ser retirado do Sonho da Injeção de Irma, do qual nos ocuparemos extensivamente mais tarde. Nele há uma frase absurda que é dita por Dr. M, um médico bastante proeminente na época, a quem Freud costumava recorrer quando tinha dúvidas e dificuldades. Diante da infecção que no sonho é descoberta no peito da paciente Irma, Dr. M diz: “Não há dúvida, é uma infecção, mas sem importância; ainda virá uma disenteria e a toxina será eliminada”(2001, [1900], p. 127). Freud em sua análise do sonho destaca o quanto esse consolo é absurdo e cômico ainda mais quando proferido por um médico tão conceituado: uma disenteria não poderia jamais curar uma infecção. Em suas associações ele lembra então que certa vez o próprio Dr. M lhe contou rindo uma história muito parecida a respeito de um jovem colega inexperiente, que havia lhe procurado para discutir sobre um paciente grave. Dr. M lhe advertiu que a situação não era boa porque albumina havia sido encontrado na urina do paciente, o que é um sinal de mau funcionamento do rim, o inexperiente médico continuara esperançoso e teria dito: “Não tem importância, caro colega, o albumina logo será excretado!”. A frase absurda que aparece no sonho é quase um decalque dessa outra que Freud havia escutado em vigília. A mesma coisa acontece com os números que encontramos em sonhos; segundo Freud (2001, [1900], p. 406), sonhos também não fazem cálculos, nem corretos nem incorretos, eles apenas reúnem sob a forma de cálculo números que se encontrem nos pensamentos oníricos.

Além de abordar esse aspecto de combinação das fontes oníricas, Freud insiste na ideia de que é necessário que haja simultaneidade, é preciso que tais incitações oníricas estejam de alguma forma agindo ao mesmo tempo no momento da formação do

sonho. Como veremos adiante a questão da simultaneidade é a intuição fundamental de Freud para a teorização do sonho, sobretudo no que diz respeito a constituição do ponto nodal, principal expressão do trabalho de condensação. Simultaneidade que também não deixa de ser a grande marca do *Aleph*, marca impressionante e ao mesmo tempo desnorteadora. Falar que a quantidade de coisas que se dão a ver é grande ainda é pouco para expressar o quão excessiva é tal experiência, justamente porque essa quantidade é ilimitada, infinita, e tudo acontece ao mesmo tempo: “Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi simultâneo” (BORGES, 2008, [1949], p.148).

O sonho da injeção de Irma

A questão da combinação de pensamentos distintos na formação de uma unidade heterogênea vai se complicando e culmina na construção da noção de “ponto nodal”. Freud percorre um bom caminho para supor a construção do sonho a partir de centros simultâneos de pensamentos que posteriormente se reúnem. Partiremos então para o grande sonho inaugural da psicanálise, o da Injeção de Irma, que nos parece exemplificar muito bem a organização do sonho a partir desses concentrados pontos representacionais.

Num relatório preliminar Freud nos fornece uma espécie de contexto, nos situando brevemente em relação a sua paciente e mencionando suas experiências do dia anterior que parecem ter detonado a formação do sonho. Irma nos é apresentada como alguém próxima a Freud e sua família por “estreitos laços de amizade”. E essa mistura de relações parecia uma fonte de múltiplas inquietações para o psicanalista que tinha a

sensação de que qualquer fracasso na condução do caso poderia vir a significar uma ameaça à antiga amizade com a família da paciente.

Freud nos conta que em sua perspectiva o tratamento até então havia obtido um êxito parcial porque a paciente havia perdido sua “angústia histérica”, mas não todos os seus sintomas somáticos. Ele diz também que naquela ocasião exigiu de Irma uma solução (palavra que vemos repetir-se no conteúdo e nos pensamentos oníricos), que aos olhos da paciente não era aceitável, e nesse desacordo eles interromperam a análise para as férias de verão. Nesse dia que antecede o grande sonho, Freud encontra com seu amigo Otto que havia estado com a família de Irma. Quando Freud lhe pergunta sobre Irma, Otto lhe responde que ela estava melhor, mas não completamente boa. Freud sente aí certa censura do amigo e fica incomodado, mas não diz nada. Chegando em casa, quase numa tentativa de autojustificação, Freud elabora um histórico clínico de Irma, que pretende passar ao Dr. M. E nessa noite ele sonha:

Um imenso salão – muitos convidados, que recepcionamos. - Entre eles, Irma, que logo chamo de parte para, de certa forma, responder sua carta e lhe fazer censuras por ainda não ter aceito a ‘solução’. Digo-lhe: Se você ainda sente dores, então é realmente apenas culpa sua. - Ela responde: Se você soubesse que dores eu sinto agora na garganta, no estômago e no abdômen, eu me sinto sufocada. – Eu me assusto e a examino. Ela tem uma aparência pálida e inchada; penso que, no fim das contas, estou desconsiderando algo orgânico. Eu a levo até a janela e olho sua garganta. Ela demonstra alguma resistência, como fazem as mulheres que usam dentadura. Penso que ela não precisa agir assim. –Mas a boca se abre com facilidade, e à direita encontro uma grande mancha branca, e noutra parte, sobre estranhas estruturas encaracoladas que imitam de maneira evidente os cornetos nasais, vejo amplas crostas cinza-esbranquiçadas. –Chamo depressa o Dr. M, que repete o exame e confirma...A aparência do Dr. M é muito diferente da habitual; ele está bastante pálido, manca, está sem barba no queixo... E então meu amigo Otto também está ao lado dela, e meu amigo Leopold a percute sobre o corpete, diz que ela tem um região surda embaixo à esquerda e também aponta para uma parte da pele do ombro esquerdo que está infiltrada (o que, assim como ele, também sinto apesar do vestido)... M. diz: Não há dúvida, é uma infecção, mas sem importância; ainda virá uma disenteria e a toxina será eliminada. Também sabemos de imediato a origem da infecção. Pouco tempo atrás, quando ela estava se sentindo mal, meu amigo Otto lhe aplicou uma injeção de um preparado de propil, propileno...ácido propiônico...trimetilamina (cuja fórmula vejo em negrito diante de mim)... Não se fazem essas injeções tão levemente... É provável que a seringa também não estivesse limpa. (FREUD, 2001, [1900], p.127)

Freud realiza a análise desse sonho numa riqueza de detalhes realmente digna de nota, ele fragmenta todo o texto do sonho e vai tomando cada frase, por vezes cada palavra do sonho como ponto de partida para suas associações. No fim desse longo trabalho ele entende que seu sonho realiza o desejo de livrá-lo de qualquer culpa no caso de Irma, numa tentativa talvez tão desesperada de defender-se de alguma acusação que o sonho acaba lembrando aquela história do homem que se queixa que seu vizinho teria lhe devolvido a chaleira em mau estado. Em sua defesa o vizinho se justifica dizendo que, primeiro, a devolveu intacta; segundo a chaleira já tinha furos quando ele a pegou; e terceiro que ele jamais havia tomado qualquer chaleira emprestada. Qualquer uma das três justificativas o inocentaria, mas as três juntas o colocam numa posição suspeita. O mesmo ocorre com Freud em relação a Irma: Primeiro, a culpa da doença de Irma não é de Freud porque tem origem orgânica e de modo algum seria curável por um tratamento psíquico. Segundo, o adoecimento neurótico de Irma se explica pela sua viuvez (ele chega nisso a partir da fórmula da trimetilamina que, como veremos, tem toda uma ligação com a sexualidade), fato que também não dependia de Freud para mudar. Terceiro, a culpa da doença de Irma era do imprudente Otto e da seringa suja que ele havia usado.

Essa é a leitura mais geral que Freud faz do sonho a partir das suas extensas associações. E é importante ressaltar que mesmo explorando detalhadamente cada elemento do conteúdo manifesto e mesmo conseguindo tirar do sonho uma considerável compreensão, Freud não deixa de apontar momentos em que prefere não dar continuidade a suas associações assim como pontos do sonho que lhe parecem obscuros e resistentes à interpretação, como veremos adiante.

O Esquema Irma

Nessa detalhada análise onírica realizada por Freud as cadeias associativas vão se formando em volta de cada elemento do sonho e quase que progressivamente vão se expandindo: um elemento puxa uma lembrança que leva a outro pensamento, que remete a um terceiro... No começo da interpretação temos uma sensação de que novos pensamentos nunca cessarão de surgir, até que em determinado momento nos damos conta de que as cadeias de pensamentos já formadas começam a se tocar. Um elemento lembra outro que já está lá numa outra cadeia, começamos a ver sobreposições, os pensamentos começam a se repetir e os diferentes núcleos associativos vão se aproximando um do outro através de elementos intermediários. Com a intenção de deixar isso mais claro e assim pensar a condensação, elaboramos um diagrama do sonho: O Esquema 2 (p.141)

Nesse esquema os elementos do conteúdo manifesto do sonho aparecem destacados para se diferenciarem dos pensamentos oníricos que Freud menciona em sua análise. As flechas indicam as relações que se estabelecem entre os dois, de acordo com as associações do sonhador, por isso há flechas que chegam e flechas que partem tanto nos pensamentos como nos elementos do sonho. Elas se referem a essas associações que são pessoais e dizem respeito à vivência do sonhador, e que não cabe serem transcritas aqui literalmente.

A única exceção às associações do sonhador é a seta tracejada que vai da cocaína à trimetilamina, essa não é uma associação que Freud faz em sua análise do sonho, mas tomamos a liberdade de relacioná-las porque é algo que ele mesmo menciona em um texto anterior seu, *Sobre a Coca* (in BYCK, 1989), nos chamou a

atenção que tal ligação lhe tenha escapado e por isso não nos furtamos de mencionar o fato. Nesse texto no momento em que descreve a folha da coca, de onde se retira a cocaína ele diz: “Além da cocaína, foram encontradas nas folhas de coca as seguintes substâncias: ácido cocatânico, uma cera peculiar e uma base volátil, higrina, cujo cheiro lembra o da trimetilamina...” (*ibid*, p.70)

A primeira figura – Anexos, p. 140 – é uma representação esquemática do texto do sonho freudiano, neles estão apenas os elementos do conteúdo manifesto. Já na segunda(p.141) temos o esquema completo: elementos do conteúdo manifesto e latente do sonho. É notório como o esquema se torna complexo com a inclusão dos pensamentos do sonho, as setas associativas vão se cruzando, e formam mesmo uma espécie de rede, quase um emaranhado, uma trama de significantes que ampara o conteúdo manifesto do sonho.

Tomemos como exemplo um ponto de partida qualquer: o elemento do conteúdo manifesto “injeção” que aparece no sonho da seguinte maneira: “Pouco tempo atrás, quando ela estava se sentindo mal meu amigo Otto lhe aplicou uma injeção de um preparado de propil, propileno... ácido propiônico...trimetilamina.” (2001, [1900], p. 127). Sua relação manifesta é com Otto que aplica a injeção, com o preparado (de propil, propileno...ácido propiônico) e com a trimetilamina.

Já pelo conteúdo latente, injeção se liga a intoxicação, e intoxicação tem relação tanto com o amigo de Freud que morreu por abuso de cocaína quanto com Mathilde (paciente que tinha o mesmo nome da filha mais velha de Freud) para quem ele havia feito uma prescrição continuada de sulfonal. Droga que na época era tida como inofensiva, mas que provocou uma grave intoxicação que a levou à morte. Esse amigo

relacionado à cocaína nós sabemos ser Fleischl, e pela sua morte Freud também parecia sentir-se bastante culpado porque fora ele quem indicara ao amigo o uso da cocaína na intenção de libertá-lo da dependência da morfina.

Naquele momento a cocaína ainda era uma droga desconhecida, mas Freud havia tido notícias de tentativas bem sucedidas de desintoxicação de morfina com o uso de cocaína que haviam sido realizadas na América do Norte. Segundo Byck (1989), Freud foi um dos pioneiros na pesquisa da substância na Europa, e nesse primeiro momento quando ainda só conhecia os benefícios da cocaína a recomendava a todos – família, noiva, amigos. E ele próprio fazia uso da cocaína para controlar seus inchaços nasais e em ocasiões em que se sentia deprimido.

A respeito da injeção e sua sensação de culpabilidade Freud diz: “Além disso, a frase acima volta a aludir ao amigo falecido, que se decidiu tão rápido a tomar injeções de cocaína. Como já disse, eu de forma alguma tinha injeções dessa droga em vista” (2001, [1900], p. 137). E em relação a Mathilde: “Com a censura que faço a Otto por lidar levemente com substâncias químicas, observo que volto a tocar na história daquela infeliz Mathilde, história da qual resulta a mesma censura contra mim. É manifesto que reúno aqui exemplos de minha conscienciosidade, mas também o contrário” (*ibidem*). Ou seja, se no sonho ele condena Otto por aplicar em Irma uma injeção, possivelmente com a seringa suja, de maneira tão leviana, em sua análise, no conteúdo latente do sonho, surgem elementos que o remetem a sua própria falta de probidade médica.

Uma ligação que fica sugerida, e que parece compor a malha onírica, mas que Freud não menciona em sua análise (por isso ela não consta no esquema) diz respeito à

ambiguidade da palavra solução. Como Lacan (1985, [1954-55], p. 192) bem destaca em sua análise do sonho modelo freudiano a palavra solução – *Losung* – em alemão, assim como em francês e português, tanto pode ser a solução para um conflito, como a solução que se injeta, o líquido em que se dissolve algo. Freud aponta o primeiro sentido quando diz que Irma não aceita sua “solução”, em sua análise ele esclarece que na época do sonho sua opinião era que sua tarefa como psicanalista se limitava a comunicar ao paciente o sentido oculto de seus sintomas; e aceitar ou não a “solução” proposta pelo analista era tarefa do analisando. Ele diz também que Dr. M tampouco parecia estar de acordo com a “solução” sugerida a Irma, e completa observando que no sonho se vinga tanto de Irma (se ela ainda tem dores a culpa é dela que não aceita a “solução”) como de M ao colocar em sua boca as palavras do patético consolo (a disenteria eliminará a toxina). O segundo sentido de solução fica sugerido pela malha significante onírica, que nos permite ligá-la ao preparado de trimetilamina que no sonho Otto injeta em Irma.

Explicitadas as relações entre os elementos, podemos no esquema tomar o elemento injeção e dele partirmos para intoxicação ou trimetilamina, ou ainda fazer o caminho de volta e chegarmos a Otto. Se escolhermos injeção – intoxicação daí tanto podemos ir para a Mathilde (paciente) como para o amigo que morreu por abuso de cocaína. Escolhendo Mathilde tanto podemos seguir em direção a Dr. M (Freud se aconselha com M a respeito do caso de Mathilde, por isso a ligação) ou em direção a filha de Freud (que também se chama Mathilde) e seu adoecimento, que levantou dúvidas diagnósticas a cerca da difterite e difteria o que nos liga ao conjunto de doenças difterite, difteria, disenteria. Ou seja, cada elemento, por se ligar a vários outros, se mostra um verdadeiro ponto de encruzilhada das trilhas interpretativas.

Por outro lado existem caminhos associativos não tão longos assim, podemos tomar, por exemplo, o elemento Dr. M e ver a associação parar no próximo pensamento, como é o caso da flecha que vai de M ao irmão de Freud. A cadeia não segue sequência, mas essa ligação indica a sobreposição das duas pessoas na mesma imagem. A maneira de agir no sonho do Dr. M lhe parece característica, mas sua aparência parece pertencer a outra pessoa. A ausência de barba no queixo e o fato de mancar levam Freud direto ao seu irmão mais velho que de fato guardava alguma semelhança física com Dr. M nas feições e no aspecto pálido. Além disso, Freud vê outro ponto comum: na época do sonho estava bem indisposto tanto com o irmão como com o Dr. M. Esta associação é rica, mas não leva a outras, o fio morre aí, ela é uma espécie de fim da cadeia.

Esse é um rápido exemplo das relações que podem se estabelecer entre conteúdo e pensamento do sonho e a transposição de um registro a outro é uma das grandes questões que Freud persegue ao longo de sua pesquisa, essa é a sua principal busca com a teorização sobre o trabalho do sonho. Segundo ele, numa comparação dos dois registros a primeira coisa evidente é a diferença de volume: enquanto o sonho é curto, pobre e lacônico, os pensamentos do sonho exibem extensão e riqueza e essa diferença tão notória é para Freud uma clara consequência do trabalho de condensação.

Se a descrição de um sonho ocupa algumas linhas, sua análise requer páginas. Análise que nunca tem um fim preciso, um sonho nunca pode ser interpretado na íntegra, há sempre elementos que escapam e novos pensamentos que surgem. Por mais detalhadamente analisado que ele pareça, resta sempre a possibilidade de mais um sentido, a quantidade de condensação é, como Freud aponta, indeterminável. Essa impossibilidade de determinar quanto um elemento é condensado, além de nos remeter ao *Aleph* – sua condensação é ilimitada, infinita – também já é o princípio do

apontamento do sonho em direção ao seu umbigo: ponto emaranhado e obscuro para onde parecem convergir todas as associações. Uma espécie de *Aleph* do sonho, ponto para onde tudo converge ou *Aleph* espécie de umbigo do mundo? A relação estreita entre condensação e umbigo do sonho marca ao mesmo tempo a impossibilidade de interpretar um sonho tanto porque não há um fim absoluto das vias interpretativas como porque há pontos que claramente resistem ao significante.

Através de suas análises oníricas Freud evidencia que a relação entre elementos e pensamentos do sonho não é simples e unidirecional como se pode supor a princípio, e ele acaba concluindo algo que o esquema nos ajuda a visualizar: os pensamentos do sonho se encontram dispostos em cadeias que são simultâneas e que se formam em centros diversos, e só depois esses centros se reúnem, constituindo assim o sonho, que, portanto é uma formação descentrada, ou multicentrada, já que não se constitui a partir de um centro único.

“Ponto nodal” é o nome que Freud (2001, [1900], p.286) dá ao elemento que se encontra no centro de uma cadeia de pensamentos, ele é o elemento que aparece no conteúdo manifesto do sonho e que no conteúdo latente de alguma forma se relaciona com todos os outros pensamentos da cadeia. Na verdade ele é um elemento completamente sobredeterminado nos pensamentos do sonho e que no conteúdo do sonho representa uma extensão de pensamentos, na verdade, uma cadeia inteira de associações. E a maneira como um ponto nodal pode vir a se constituir não é fixa, a condensação atua de formas diversas, as figuras compostas, que veremos a seguir, são um exemplo.

Ponto nodal – As figuras compostas

Um caminho muito evidente pelo qual a condensação e a constituição de um ponto nodal opera é através da formação de figuras composta. A própria Irma exemplifica belamente essa construção, observando o esquema podemos ver que Freud em suas associações pôde relacioná-la a várias outras figuras femininas, vamos a cada uma delas.

Os traços da feição de Irma no sonho coincidem com seus traços na vida real, então a princípio ela figura a si mesmo, mas logo vão aparecendo elementos que destoam. A posição em que Freud a examina próximo à janela de súbito o fez lembrar outra pessoa. Irma tem uma amiga, que por sinal é paciente do renomado Dr. M e um dia, numa visita ao colega, Freud a encontrou nessa mesma posição ao lado de uma janela, enquanto seu médico lhe explicava que ela tinha uma placa diftérica. Freud se pergunta por que no sonho substitui sua paciente pela amiga dela, e pondera sua suspeita de um diagnóstico de histeria para essa mulher também. A mesma suspeita ele tinha em relação às suas sufocações que lhe pareciam de origem histérica, o que ele imaginava que Dr. M nem desconfiasse. Freud se lembra de algumas vezes ter imaginado a possibilidade dessa senhora ser sua paciente, o que lhe parecia improvável por ela ter uma índole muito reservada. Entende que ela assim como Irma resiste, mas tinha considerações mais elevadas pela inteligência dela do que pela de Irma, o que o faz acreditar que ela falaria mais, cederia e “abriria a boca” mais facilmente.

A forma que Irma resiste em abrir a boca, como se usasse dentadura, remete Freud a um exame bucal que certa vez realizara numa governanta que apesar de uma aparência juvenil ao abrir a boca tomou providências para esconder a dentadura. Esta

cena ainda o remete a lembranças, que ele não especifica, de situações onde exames médicos acabam revelando segredos desagradáveis para as duas partes.

A aparência pálida e inchada de Irma, assim como suas queixas de dores abdominais, estranham Freud por não serem características usuais de sua paciente que de costume era bem corada e não concentrava no abdômen suas usuais queixas. Esse descompasso faz com que ele se dê conta de que estes são traços de sua própria esposa, que ainda se liga a essa cadeia pela ideia da resistência. Freud pensa que ela também não seria uma paciente dócil para psicanálise. Tanto a esposa como Irma estariam longe do que ele considerava então como paciente ideais.

A mancha branca na garganta de Irma leva Freud ao pensamento “placa diftérica” que além de remetê-lo novamente à amiga de Irma, também o leva à grave doença de sua filha Mathilde que quase a levou e morte. Por uma semelhança de nomes, diretamente ligada a ela está a outra Mathilde, a paciente que morre intoxicada por sulfonal. Daí sua ideia: “Esta Mathilde por aquela; olho por olho, dente por dente” (2001, [1900], p.131).

Sem que mude de figura, Irma se transforma também na criança examinada por Freud, Otto e Leopold no hospital infantil. No sonho ela é examinada por Leopold da mesma maneira que essa criança. Na verdade Freud vê no sonho uma reprodução de algo que era comum na rotina do hospital infantil, enquanto ele discutia com Otto o diagnóstico, Leopold realizava novo exame atento e trazia alguma contribuição fundamental para resolução do caso.

Dessa maneira, todas essas pessoas que podem ser encontradas quando seguimos a figura de Irma não aparecem propriamente no conteúdo do sonho, elas se escondem na

figura onírica que Irma constitui com seus traços evidentemente contraditórios, é essa combinação que faz dela uma imagem coletiva. Esse mesmo tipo de formação, mas de maneira mais simplificada já que une apenas duas pessoas, encontramos também no Dr. M, que funde traços do próprio M com traços característicos do irmão de Freud.

Mas há ainda outra maneira de construir imagens coletivas que não aparece nesse sonho especificamente, essa segunda forma ao invés de combinar traços parece muito mais sobrepor imagens. Freud compara essa preparação da imagem onírica com um procedimento fotográfico utilizado por Galton.

Francis Galton era um eugenista, primo de Darwin e contemporâneo de Freud, que para fins bastante questionáveis usava uma técnica de sobreposição fotográfica. Numa busca da “raça perfeita” ele classificava “tipos” humanos, e a partir de seus experimentos fotográficos tentava chegar à feição característica de cada um desses grupos. Para isso fazia uso de uma técnica que consistia em projetar numa mesma chapa fotográfica várias fotos de rostos distintos de pessoas de um mesmo “tipo”. Desse modo os traços comuns a todas elas se realçavam e os que não se ajustavam acabavam se anulando e ficando indistintos na fotografia. O resultado era uma nova feição, bastante estranha, um rosto de ninguém e ao mesmo tempo de todos, com alguns traços bastante acentuados. Freud percebe esse tipo de formação em alguns sonhos, um bom exemplo é o seu sonho com o Tio Joseph (2001, [1900], p.154), onde há um homem de feição indistinta, mas com um traço facial destacado: a barba loira, que se revela um elemento sobredeterminado, comum ao tio, ao pai e ao próprio Freud através de sua barba que já estava ficando grisalha.

A construção de figuras coletivas segundo Freud é um dos principais instrumentos de trabalho da condensação onírica e não se restringe a pessoas. Também podemos ver isso acontecer com objetos, animais, pedaços do corpo e lugares. Essas composições são formações mistas que da mesma forma combinam traços distintos de diferentes elementos formando uma confusa unidade. E sem dúvida essas formações são em boa parte responsáveis pelo caráter fantástico que os sonhos podem adquirir, pois através delas são introduzidos nos sonhos elementos inexistentes na vida de vigília. Como por exemplo, o engenhoso banco de universidade que se desloca rapidamente para frente, que aparece num sonho do próprio Freud ou sua cartola de vidro transparente, engenhosidades que podem ser encontradas em *Sobre os Sonhos* (1996, [1901a], p.672). E independente do material (pessoas, objetos, animais) a técnica é a mesma, e serve para figurar no sonho relações de semelhança e concordância que geralmente existe entre os pensamentos do sonho que se encontram ocultos no conteúdo manifesto.

Ponto nodal - um novelo de mil fios.

Freud é muito claro quando diz que a condensação se serve de mais de um meio para a formação do sonho (2001, [1900], p. 298), e não é por acaso que Lacan (1985, [1954-55], p.188) afirma que ao sonho inaugural da psicanálise Freud retorna várias vezes ao longo da *Interpretação dos Sonhos*, principalmente quando trabalha a noção de condensação. De fato não é difícil reconhecer nesse grande sonho diferentes meios pelos quais a condensação opera. E para termos uma noção dessas variações parece importante destacar inicialmente as múltiplas ligações entre conteúdo latente e manifesto no sonho. A partir do esquema é possível distinguir que cada ligação acontece dentro de uma dessas quatro possibilidades:

1. De elemento para pensamento
2. De elemento para elemento
3. De pensamento para elemento
4. De pensamento para pensamento

O primeiro tipo de ligação certamente é o mais abundante no esquema, o que nos parece bastante natural já que o trabalho interpretativo do sonho está justamente em desmontar um elemento do conteúdo manifesto em seus respectivos pensamentos latentes. Como exemplo podemos citar as ligações que vão de Irma para as várias figuras femininas que ela encobre. Sobre a ligação elemento – elemento, já falamos anteriormente, e elas parecem construir o conteúdo manifesto do sonho, como indica o esquema 1 (p.140).

O terceiro tipo de ligação (de pensamento do sonho para elemento do conteúdo manifesto) é outra forma de atuação da sobredeterminação, um bom exemplo são as duas setas que chegam até Irma, elas têm origem em pensamentos que vem de outras cadeias associativas do sonho: Uma delas vem do pensamento licor estragado de ananás que Otto havia dado como lembrança para Freud, “ananás”, ele aponta, tem uma similaridade fonética com o sobrenome de Irma; A outra vem da cadeia trimetilamina – sexualidade, pois Freud acaba atribuindo à viuvez de Irma a origem de seu adoecimento neurótico. Se pensarmos que Irma é um centro associativo, e o ácido propiônico outro, e a trimetilamina outro, então podemos supor que é justamente esse tipo de ligação de pensamento do sonho para elemento do sonho que estabelece relação entre os distintos núcleos em torno dos quais os pensamentos se organizam.

E o último tipo de ligação, exclusivamente entre pensamentos, é muito bem exemplificado por essa mesma cadeia associativa que se forma em torno da trimetilamina: Fliess, esperma, sexualidade. Teremos a chance mais adiante de ver o quanto a trimetilamina é um elemento forte do sonho, que recebe destaque justamente porque está ligada a uma grande e significativa cadeia de pensamentos.

Uma consequência dos diferentes tipos de ligação entre elementos e pensamentos do sonho é a formação de diferentes cadeias associativas que podem ser compostas exclusivamente por um dos tipos de ligação, como também podem ser completamente mistas e possuírem todos os quatro tipos. Isso nos dá uma ideia do quanto os caminhos para as associações são inúmeros e podem sempre nos surpreender nas direções que tomam.

Observando o esquema vemos que muitas ligações circundam tanto o elemento do sonho Dr. M como também Irma. Na verdade Dr. M ainda possui um número maior de ligações (7) do que Irma (6), a figura preponderante do sonho, o que nos faz pensar que não é apenas a quantidade de associações que estabelece a preponderância de um elemento sobre outros. Os dois, por exemplo, são figuras compostas, mas suas composições acontecem de maneiras completamente distintas, Irma condensa muito mais figuras do que M. Além das setas que partem dela para as figuras femininas que ela encobre, vimos que há setas no sentido inverso, que partem de outras cadeias de pensamento do sonho em direção a Irma. Já Dr. M possui três setas de ligação com elementos do conteúdo manifesto do sonho: “Otto” e “Leopold”, pois estão juntos ao examinar Irma, e “Disenteria” pois M profere o absurdo consolo sobre como a infecção será curada. Como seta que parte dele para um pensamento há apenas uma, aquela que vai em direção ao irmão de Freud. E no sentido inverso, de pensamentos para M há três:

aquela que vem da amiga de Irma, pois ela era paciente de M; outra que vem de Mathilde, paciente de Freud, pois foi ao Dr. M que ele recorreu em busca de ajuda; e uma terceira que vem do elemento solução, pois para Freud, Dr. M assim como Irma não aceitava sua “solução” no que diz respeito ao adoecimento histérico.

Como vemos então com esses pontos nodais, as associações entre pensamentos e elementos do sonho não acontecem numa única direção: há setas que chegam e setas que partem. Há um duplo sentido das setas que não deixa de se relacionar com o duplo, na verdade vários (não apenas dois), sentidos que o sonho toma na interpretação. Toda essa exposição de como as ligações acontecem, facilita enxergar que a ligação entre elemento e pensamento do sonho não é unidirecional, tanto é possível ir de um elemento do sonho para vários pensamentos, como é possível ir de um pensamento para vários elementos.

Isso quer dizer que um elemento sobredeterminado ou um ponto nodal do sonho não é um resumo ou um mero representante de vários pensamentos do sonho. A relação representante (conteúdo manifesto) – representado (conteúdo latente) se revela complexa e multidirecional. É como um dos labirintos de Borges, onde não há caminho mais curto entre dois pontos por que não há uma relação que seja fixa e pré-estabelecida. E nessa quebra já estão os indícios da decomposição do signo, e a prevalência do significante em relação ao significado como Lacan (1998, [1957]) propôs anos depois. A ligação entre elemento e pensamento acontece em sentidos diversos e de formas diversas, e assim também seguirão os caminhos interpretativos. Por isso não há “a” interpretação, ou “o” sentido definitivo do sonho, existem as várias possibilidades dentro da complexa trama de sentidos, já que cada elemento sobredeterminado se revela uma encruzilhada dos caminhos associativos, há sempre

uma nova possibilidade combinatória dos caminhos que podem ser percorridos nas múltiplas trilhas que são oferecidas.

Além disso, Freud aposta que não basta que esse elemento do conteúdo manifesto estabeleça numerosas ligações com pensamentos do sonho, é preciso também algo da ordem de uma qualidade representacional. Ele supõe o sonho como uma massa de pensamentos oníricos submetidos a uma elaboração segundo a qual se destacam os elementos com “mais e melhores apoios” (2001, [1900], p. 287) para entrarem no conteúdo manifesto.

Então é graças aos pontos nodais – isso é o mesmo que dizer, graças à condensação – que o sonho é sempre multívoco no que diz respeito à interpretação. Freud pensa tais pontos como verdadeiras fábricas de pensamentos oníricos, já que a partir de um único elemento vemos se proliferarem muitas vezes longas cadeias associativas. É justamente por reunirem vários pensamentos oníricos que os pontos nodais oferecem uma contribuição expressiva para a multivocidade interpretativa. Assim Freud faz uma comparação (*ibid*, p. 309) entre o trabalho do sonho (tecer o texto) e o trabalho do tecelão (tecer o tecido) que num só pedal move mil fios e num só golpe promove mil junções, sem dúvida é esse o trabalho de construção dos pontos nodais, unir de maneira simultânea mil fios de pensamentos.

Fios quase invisíveis, delicados, já que as ligações entre elemento e pensamento onírico não são óbvias e muito menos estanques, uma vez que variam de sonhador para sonhador, e de sonho para sonho. Como Freud repete algumas vezes ao longo de sua obra: não há uma chave fixa de interpretação. Estamos sempre sujeitos a encontrar as mais variadas relações, inclusive nenhuma, pois o processo de interpretação é

contingencial. As ligações entre elemento e pensamento ou se quisermos entre representante e representado são múltiplas e ao mesmo tempo são frágeis e instáveis. E como numa espécie de tecido mal acabado há pontas de fios que ficam soltas, pontas que sobram, escapam do pedal e ameaçam desfazer todo trabalho da sutil tessitura desses fios.

Se seguirmos essa analogia de Freud e tomarmos o material onírico como esses mil fios que vão tecendo a malha onírica, talvez seja necessário supor que os pontos nodais possuem aí uma dupla função: ao mesmo tempo em que são fundamentais para a tessitura onírica, pois são eles que agrupam os fios do tecido – ou os próprios pensamentos oníricos – são eles também que acabam dificultando o processo, e formando pequenos nós na malha – pequenos novelos que fazem um tecido encaroçado; caroços que dificultam a interpretação dos sonhos.

Justamente porque as ligações acontecem de várias formas distintas, os fios vão seguindo em loucas direções, sem muita ordem, por vezes passam de novo e de novo sobre o mesmo ponto, vão aos poucos se emaranhando e acabam conduzindo os fios contíguos a fazerem o mesmo. Os pontos nodais forçam a malha, e por vezes até ameaçam romper sua instável tessitura. E ironicamente a malha dos sonhos não pode prescindir dos pontos nodais – pontos em que os fios viram novelo – já que é só a partir deles, e de sua lógica de sobreposição que o tecido onírico pode vir a se constituir: “Nos sonhos melhor interpretados precisamos muitas vezes deixar um ponto no escuro, pois observamos durante a interpretação que ali começa um novelo de pensamentos oníricos que não se deixa deslindar” (*ibid*, p. 557).

O sonho é a reunião de cadeias de pensamentos que se formam simultaneamente a partir de núcleos diversos e sem núcleos, sem esses centros em torno dos quais os pensamentos gravitam, sem pontos nodais, não há sonho. Justamente porque estamos acostumados a uma forma linear e sucessiva de conceber os pensamentos, a simultaneidade que a condensação põe em jogo é quase um rompimento com a própria linguagem, pelo menos com a linguagem de uso diário. Na verdade não é outro o ponto que Borges explora em seu conto: Como uma linguagem sucessiva pode dar conta da descrição de algo que é simultâneo? Necessariamente algo será perdido nessa descrição. Recorrer às imagens místicas do impossível parece uma tentativa de forçar os limites do que a linguagem consegue abarcar: o anjo de quatro faces que ao mesmo tempo se volta para norte, sul, leste e oeste, o pássaro que é todos os pássaros, a própria letra *Aleph*, que de acordo com a mística cabalística contém todo o alfabeto.

Borges percebe que há um antagonismo que parece inerente à própria linguagem e faz dele o cerne de sua história: “Chego, agora, ao centro infável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor... O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei” (2008, [1949], p.148). Ele ainda marca seu texto com um número gramaticalmente desnecessário de vírgulas talvez para acentuar o aspecto sucessivo da linguagem, que só pode pausar e comprometer sua tentativa de relatar o que é simultâneo. Tal descompasso da linguagem Borges parece problematizar recorrendo à imagem, uma imagem problemática, que não é semelhante a nada, imagem do impossível, mas ainda imagem, o que o sonho também não deixa de realizar. Talvez a imagem, tão preponderante no conto e nos sonhos, venha como uma resposta, como aquilo que possibilita entrever algo dessa outra dimensão da linguagem: a simultaneidade que

justamente tem como centro de seu funcionamento a condensação. A condensação em toda sua complexa forma de operação que necessariamente se relaciona ao umbigo dos sonhos, a isso que move e também estanca o processo interpretativo.

O umbigo

É surpreendente a clareza de Freud (2001, [1900]) ao nos indicar que um sonho nunca pode ser interpretado em sua totalidade, a tarefa nunca está terminada, nem mesmo quando temos nas mãos uma interpretação coerente e rica de sentidos, que imaginamos nos dar informações sobre todos os pensamentos do sonho ocultos na rede associativa. Teoricamente é sempre possível uma nova interpretação, porque é impossível determinar o volume de condensação, sempre haverá uma associação que escapa porque de fato não imaginamos a abundância de cadeias de ideias que buscam expressão. Há no processo interpretativo uma inconclusão que faz parte do próprio processo, como vimos ela é inerente à maneira como o sonho se constitui em torno desses centros de emaranhamento representacional que são os pontos nodais.

Essa riqueza de sentidos que o sonho pode ter é contrastante com a afirmação e fato de que nem todo sonho é passível de interpretação (*ibid*, p.555). Mas parece que essa contradição é apenas o outro lado da mesma moeda, por vezes as múltiplas cadeias de ideias do sonho podem se tornar muito cerradas, os fios associativos do novelo podem se emaranhar tanto a ponto de não mais poderem ser soltos, e aí os rastros de sentido se perdem, a interpretação trava, paralisa.

Freud diz que muitas vezes quando isso acontecia, quando as forças de encadeamento de ideias se esgotavam, ele preferia parar e fazer uma interpretação fracionada do sonho, retomando o trabalho em outro dia. Mas para além dessa

paralisação momentânea, ele se dá conta de que há algo mais resistente no caminho que impede a interpretação de um sonho. E o que parece interessante acentuar nesse ponto é o esclarecimento de Freud de que aquilo que obtemos com o trabalho de interpretar sonhos não é mais que uma noção do sentido do sonho. Quando ele diz que nem todo sonho pode ser interpretado ele explica que há sempre um jogo de forças: de um lado o interpretador e do outro a resistência. Segundo ele é sempre possível mostrar às resistências internas quem manda, mas até determinado ponto: “Até certo ponto isso é sempre possível pelos menos até ao ponto de obtermos a convicção de que o sonho é uma formação rica em sentidos e, na maioria dos casos, também obtermos uma noção desse sentido” (*ibidem*). Encontramos nesse trecho um Freud humilde que constrói uma verdadeira enciclopédia dos sonhos para comprovar sua hipótese de que os sonhos tem sentido, e no fim chegar à conclusão que desse sentido nós não teremos mais do que uma noção. Trabalhando com os pensamentos oníricos conseguimos, na verdade, reconstruir parte da malha onírica, o trabalho de interpretação não é o exato avesso do trabalho do sonho, há algo que resta sempre inalcançável.

E em última análise podemos dizer, porque não, que todo esse exaustivo trabalho freudiano com a *Interpretação dos Sonhos* foi para concluir que o sonho, em certa medida, não pode ser interpretado. Não há outra conclusão que possamos tirar desse conceito que ele elabora que é o umbigo do sonho. E como indica Rivera (2008) mais do que chegar a uma leitura última e definitiva dos sonhos, a psicanálise aponta para a limitação, a multiplicidade e o caráter interminável do procedimento interpretativo.

Diante do umbigo, ponto resistente, às vezes não nos sobra mais do que deixá-lo ali onde está, no escuro. Um exemplo disso encontramos ao longo da interpretação do

sonho modelo, naquela observação em nota de rodapé, em que Freud nos diz que a comparação entre as três mulheres – Irma, a sua amiga que abriria a boca mais facilmente, e a esposa de Freud – não foi longe o bastante, não foi suficiente para tornar a coisa mais compreensível (*ibid*, p.145). Ele afirma então que todo sonho tem “pelo menos um ponto em que é insondável, um umbigo, por assim dizer, que o liga com o desconhecido.” (*ibidem*).

É interessante tomar o texto ao pé de letra aí onde ele indica que todo sonho possui “ao menos um ponto”, isso nos abre para a ideia de que cada ponto nodal pode ser um umbigo em potencial. Talvez quanto mais emaranhado o ponto, maior a dificuldade de transpô-lo interpretativamente:

De um modo bem geral, os pensamentos oníricos com que topamos na interpretação precisam ficar sem conclusão e se espalhar em todas as direções na rede emaranhada de nosso mundo de pensamentos. De um ponto mais denso desse emaranhado, o desejo onírico se eleva como o cogumelo de seu micélio. (FREUD, 2001, [1900], p. 503)

Os (des)encontros com esses pontos resistentes não deixam mesmo de serem topadas, um tanto inesperadas e doloridas para aquele que se aventura a buscar algo de si nessas formações policentradas que são os sonhos. Para Freud esse ponto quase novo que não se deixa deslindar é o umbigo do sonho e sua ideia é de que esses pensamentos que resistem ao significante não só provocam certa inconclusão do processo interpretativo como de certa forma se alastram para toda a trama onírica contaminando-a com impossibilidade associativa. E é justamente “do ponto mais denso desse emaranhado” que o desejo onírico se elevará, assim arriscamos dizer que tanto quanto podemos saber do umbigo, podemos saber do desejo do sonho. Em casos de sucesso interpretativo, por assim dizer, é possível construir algo da malha significativa onde os dois se inserem, mas não poderemos jamais precisar onde se encontram, sabemos apenas que estão por ali. Na verdade contraditoriamente não podemos dizer

onde estão justamente porque estão espalhados por todos os cantos, alastrados por toda a trama.

E de certa forma quem nos guia nessas afirmações é o *Aleph*, com suas incursões cabalísticas Borges problematiza esses paradoxos inerentes à linguagem, e já que o sonho não é feito de material diferente, afinal ele é texto, nos permitimos as aproximações. O *Aleph* ilumina as extensões da condensação, é através dela que se pode conceber a impossível imagem desse ponto do espaço que contém todos os pontos do universo, núcleo condensador para onde tudo converge. O umbigo do sonho, com propriedades de condensação não muito diferentes, é esse ponto de denso emaranhamento que contém em si a origem e o fim do sonho, é dele que brota o desejo onírico e é nele que as associações interpretativas morrem. Os dois, umbigo e *Aleph* portam a marca da impossibilidade: o impossível de dizer, o inalcançável pela linguagem. Tanto no *Aleph* como no umbigo o que encontramos é essa ideia contraditória, um oxímoro bem ao gosto de Borges, de uma concentração que é dispersiva, ou um movimento de contração que é expansivo.

A garganta, o nariz, o sexo.

Lacan na leitura que realiza do grande sonho inaugural da psicanálise descreve claramente a boca aberta de Irma como um ponto de absoluta condensação do sonho, ele diz que para o medonho espetáculo que tal imagem figura: “há todas as significações de equivalência, todas as condensações que vocês quiserem. Tudo se mescla e se associa nesta imagem, desde a boca até o órgão sexual feminino, passando pelo nariz” (1985, [1954-55], p.197). A boca de Irma é sem dúvida um ponto nodal do sonho que emaranhadamente encerra um grande número de associações, na verdade todos os

principais núcleos associativos do sonho de uma forma ou de outra tocam esse grande centro atrativo que é a boca de Irma, e isso podemos visualizar com o esquema. E por esse e outros motivos Lacan vê nessa nefasta imagem um primeiro ponto culminante do sonho, o segundo, como veremos, é a fórmula da trimetilamina.

Observando o esquema é possível dividir as associações em três grandes cadeias simultâneas que vão estabelecendo ligações entre si: uma delas acontece a partir da mancha branca que Freud encontra na garganta de Irma; A outra cadeia está associada ao pensamento nariz, tais associações acontecem a partir dos cornetos nasais de Irma que Freud vê quando ela abre a boca no sonho; E por último a cadeia que se forma em torno de Fliess e da trimetilamina e que se relaciona com a sexualidade. As duas primeiras cadeias tematicamente são muito similares e acabam de uma forma ou de outra se relacionando com adoecimentos e morte.

A cadeia de pensamentos em torno da garganta se liga à cadeia em torno do nariz principalmente a partir do elemento intermediário infecção, que relaciona as duas substâncias a princípio inofensivas – a cocaína e o sulfonal, mas que acabam levando à morte de Fleischl e Mathilde. E Fliess parece ser o pensamento intermediário que liga a cadeia em torno da sexualidade às outras duas, a sexualidade tem uma relação direta com Irma e seus adoecimentos, como veremos; e também é Fliess que condensa os principais pensamentos em torno de nariz e sexualidade, pois suas pesquisas estabelecem relações diretas entre os dois.

No esquema vemos que logo no início há uma divisão, partindo da boca de Irma as cadeias associativas se bifurcam: de um lado todos os fios de associação que partem da grande mancha branca da garganta, do outro lado os pensamentos e elementos que se

ligam aos cornetos nasais. A partir da mancha branca a rede de ligações que vai se construindo orbita em torno dos seguintes pensamentos relacionados com doença e morte: a placa difterítica da amiga de Irma; a grave doença e quase morte da filha Mathilde; a morte de Mathilde (a paciente); as crianças doentes do hospital infantil e os respectivos exames médicos; e o adoecimento do paciente histérico para quem Freud indica uma viagem e que acaba recebendo o diagnóstico de disenteria. É curioso observar que difteria e difterite são significantes que aparecem várias vezes nas associações do sonho, mas nenhuma vez no conteúdo manifesto, neste há apenas a disenteria proferida pelo Dr. M, que leva Freud à história desse paciente histérico e não deixa de remetê-lo, pela sonoridade, novamente às doenças diftericas. A sequência disenteria - difteria - difterite mostra mais uma vez o quanto a sobreterminação acontece por caminhos distintos, podendo tomar para isso a associação que acontece muito mais pela relação de similaridade sonora entre os significantes do que pelo significado.

Do outro lado do esquema temos os pensamentos que circulam em torno de doenças e morte e outros que se relacionam com a sexualidade. Os adoecimentos aí se relacionam ao nariz: os obsessos nasais de Fliess; os inchaços nasais do próprio Freud que ele tratava com cocaína e a notícia de que uma paciente que fazia o mesmo uso da droga havia descoberto uma extensa necrose da mucosa nasal; o pensamento “cocaína” ainda o remete a outra morte, a de seu amigo Fleischl, para quem Freud havia prescrito a substância. E essa cadeia que se constrói em torno do tema nariz vai estabelecendo relações com um terceiro núcleo do sonho, bastante sobredeterminado, que é este que se forma a partir dos pensamentos ligados à sexualidade. Como Freud indica as pesquisas do amigo Fliess, relacionadas diretamente ao elemento trimetilamina, fazem associações entre os cornetos nasais e a sexualidade: “Ele (Fliess) é um grande conhecedor dos

efeitos e das afecções do nariz e de suas cavidades secundárias, e revelou à ciência algumas relações notáveis entre os cornetos nasais e os órgãos sexuais femininos” (2001, [1900], p. 136). Além dessa ligação de Fliess com os cornetos nasais ainda surge outra relacionada ao nariz: o próprio Fliess, a pedido de Freud, teria examinado Irma para verificar se suas dores de estômago tinham origem nasal.

Fliess ainda se liga ao campo da sexualidade pela trimetilamina, que enigmaticamente recebe destaque no sonho. É Fliess quem estuda a “química sexual” e que reconhece na trimetilamina um dos produtos do esperma. Na ocasião do sonho ele já havia comunicado isso a Freud, o que o remete imediatamente à sexualidade, cerne para ele do adoecimento neurótico:

Essa substância (trimetilamina) me leva assim à sexualidade, àquele fator ao qual atribuo a maior importância para a origem das afecções nervosas que pretendo curar. Minha paciente Irma é uma jovem viúva; se me empenho em me desculpar pelo fracasso de seu tratamento, o melhor que posso fazer é invocar esse fato, que seus amigos bem gostariam de mudar. De resto, como é notável a composição de um sonho desses! A outra mulher que tenho no sonho como paciente em lugar de Irma também é uma jovem viúva. (FREUD, 2001, [1900], p.136)

Como vemos nesse trecho quando menos se espera uma nova sobrederminação pode ser encontrada, a amiga de Irma também era uma viúva, e o volume de condensação se afirma mesmo inestimável. Mas a questão é que a seringa suja que Otto utiliza, de maneira tão leviana, para injetar em Irma um preparado de trimetilamina, um dos produtos do esperma, ganha dentro desse contexto interpretativo outra dimensão e se torna uma injeção de solução sexual. Freud circula em torno da questão, mas não deixa claro em sua análise do sonho como é que o fato de Irma ser viúva se relaciona a problemas de ordem sexual e muito menos como isso se liga a origem de sua afecção nervosa. Mas nos parece bastante possível que a “solução” que ele propõe a ela se relacionasse com algo da ordem da sexualidade. Se ela ainda sente dores é porque quer,

é porque teima em não aceitar essa “solução” que Freud lhe fornece de bom grado. E sendo assim o sonho mais parece uma tentativa concreta de livrá-la de suas dores e queixas, se ela não aceita por bem a “solução”, que são as palavras de Freud, no sonho ela não tem opção, e aceitará mesmo que por mal a outra “solução” que lhe é injetada. Notável é que nenhuma das duas extirpe suas dores, nem na realidade e tampouco no sonho.

Dessa forma vemos as associações que acontecem a partir da boca se relacionarem, sobretudo ao indizível da morte e do sexo. Lacan, em sua leitura do sonho modelo, a todo tempo realiza comparações similares, conjugando a imagem aterradora dessa boca aberta que tudo traga ao campo do que não pode ser dito:

A primeira (parte do sonho) vai dar no surgimento da imagem aterradora, angustiante, nesta verdadeira cabeça de Medusa, na revelação desse algo inominável propriamente falando, o fundo dessa garganta, cuja forma complexa, insituável, faz dela tanto o objeto primitivo por excelência, o abismo do órgão feminino, de onde sai toda a vida, quanto o vórtice da boca onde tudo é tragado, como ainda a imagem da morte onde tudo vem se acabar...Tá, pois, aparecimento angustiante de uma imagem que resume o que podemos chamar de revelação do real naquilo que tem de menos penetrável... este algo diante do que todas as palavras estancam e todas as categorias fracassam, o objeto de angústia por excelência. [sic] (LACAN, 1985, [1954-55], p. 208)

E mesmo que nem Freud nem Lacan tomem declaradamente a boca de Irma como um umbigo do sonho, acreditamos que essa leitura é possível no texto dos dois autores. Para a imagem aterrorizante dessa boca disforme, sem palato, sem fim demarcado, por onde se enxerga os cornetos nasais, que claro não poderiam ser belas estruturas, mas antes estarem cobertos por repugnantes crostas cinza-esbranquiçadas, para essa assombração não poderíamos supor outra relação que não fosse com campo do inefável ou do Real lacaniano, como ele mesmo propõe.

A boca mortífera

Como Lacan (1985, [1954-55]) bem destaca Freud não passa ileso pela aterrorizante imagem que é essa boca aberta. O psicanalista francês toma a leitura de Erickson para ressaltar que normalmente um sonho que chega a tal ponto de angústia costuma provocar o despertar: “Por que será que Freud não desperta? Porque ele é um durão” (*ibid*, p. 198). Freud pode não acordar nesse momento, mas o que Lacan não deixa de ressaltar é que a partir desse ponto de virada do sonho ele sai da cena, a partir do momento em que Irma abre a boca, a linha narrativa do sonho se rompe, começam as incoerências e os absurdos. Sai Freud e entra na cena onírica a multidão, o que Lacan chama de trio de palhaços – Dr. M, Otto e Leopold – com o diálogo de surdos e falas insensatas que beiram o ridículo. Para Lacan nesse acme do sonho a unificação egóica é desfeita espectralmente, não há mais Freud, não há ninguém que possa enunciar “eu”, uma vez que este se rompe em suas identificações imaginárias. Após o atravessamento da “angústia mor”, que é ultrapassar a imagem da boca de Irma, Freud evade da cena onírica e sucumbe decompondo-se em suas identificações imaginárias. Essa decomposição revela um sujeito que é acéfalo, isso quer dizer, extremo, descentrado em relação ao eu que, no sonho está em todo e qualquer lugar. E se o sonho culmina pela primeira vez nessa imagem horrível, a qual o eu não suporta identificar-se sem romper-se, no final ele culmina pela segunda vez na fórmula da trimetilamina, nada mais que letras garrafais escritas em negrito.

Para Lacan essa fórmula é a derradeira palavra, é a “palavra que não quer dizer nada, senão que é uma palavra” (*ibid*, p. 216), e curiosamente em sua leitura é nela que repousa a questão do sentido do sonho, nessa “fórmula que não fornece resposta alguma ao que quer que seja” (*ibid*, p. 202). Também é possível pensar que a fórmula da

trimetilamina é qualquer coisa entre a palavra e a imagem, ela é letra, assim como o *Aleph*. A trimetilamina de maneira não muito diferente da primeira letra do alfabeto sagrado vem como uma revelação mística: ao mesmo tempo preche de significado e sem significado específico algum. A trimetilamina, imagem-letra tão vívida, parece vir como resposta ao primeiro acme do sonho, foi preciso mesmo que Freud fosse “durão”, suportasse ultrapassar a angustiante boca aberta de Irma para então poder vislumbrar a verdadeira “solução” do sonho. É no meio do caos, do trio de palhaços, que Freud tem sua revelação, que seria segundo Lacan a constatação de que: “não há outra palavra-chave do sonho a não ser a própria natureza do simbólico”(ibid, p.203). Por mais contraditório que pareça, para Lacan é nessa fórmula enigmática – palavra que não é mais que um conjunto de letras sem sentido – que reside o sentido do sonho.

CAPÍTULO 3

A VIVACIDADE PERCEPTIVA E O TRAUMA

Um aspecto da trimetilamina que não pode deixar de ser observado é a sua vivacidade, essa fórmula aparece portando algo vívido perceptivamente que a destaca de todo o resto do sonho e chama a atenção de Freud que se pergunta o que poderia significar tal realce: “Vejo a fórmula química dessa substância no sonho, o que em todo caso atesta um grande esforço de minha memória, e em **negrito**, como se algo especialmente importante devesse ser destacado do contexto” (2001, [1900], p.135). Que o sonho traga uma fórmula química já surpreende o sonhador por desenterrar do fundo da memória esse conteúdo tão específico e esquecido, e que ela venha em destaque o admira ainda mais.

A vivacidade onírica é tema das reflexões freudianas; ele percebe que às vezes, nos sonhos nos deparamos com níveis exagerados tanto de vivacidade quanto de turbidez que parecem estar fora dos níveis da realidade. As imagens supernítidas de uma maneira geral parecem mais pregnantas, mais resistentes ao esquecimento enquanto as mais turvas parecem deixar uma impressão muito mais fugaz.

Em seus apontamentos Freud (2001, [1900]) relaciona a vivacidade a dois determinantes: a condensação e o desejo onírico. A ideia é que há uma relação direta entre a vivacidade e a condensação – normalmente os elementos mais vívidos do sonho são ao mesmo tempo os melhor determinados, desses elementos parte a maioria das cadeias de pensamentos: “os elementos do sonho que mostram intensidade máxima são aqueles para cuja formação se usou o trabalho de condensação mais abundante” (*ibid*,

p.355). Ele também aposta que os elementos pelos quais se expressa a realização de desejo são figurados com especial intensidade. Tal ligação entre vivacidade e desejo onírico não deixa de estar relacionada ao trabalho de condensação, pois como já vimos Freud deduz que o desejo do sonho surge exatamente do ponto mais denso do emaranhado associativo, tal como um cogumelo de seu micélio.

A relação entre vivacidade e condensação pode ser vista em nosso esquema: a trimetilamina, assim como a boca de Irma, é um forte núcleo atrativo das associações, em torno dela circulam preponderantemente os pensamentos a cerca da sexualidade, mas também aqueles relacionados ao “nariz” e os variados tipos de adoecimento (os abcessos nasais do amigo Fliess, a necrose nasal da paciente de Freud, os inchaços nasais do próprio Freud, e a cocaína que Fleischl deveria utilizar pela via nasal e não injetável). A respeito da importância da trimetilamina nos pensamentos do sonho Freud diz:

Suspeito por que a fórmula da trimetilamina ocupa tanto espaço no sonho. Muitas coisas importantes se reúnem nessa palavra: a trimetilamina não é apenas uma alusão ao fator preponderante da sexualidade, mas também a uma pessoa cujo assentimento lembro com satisfação quando me sinto abandonado com minhas opiniões... ele é um grande conhecedor das afecções do nariz... e revelou à ciência algumas relações notáveis entre os cornetos nasais e os órgãos sexuais femininos (FREUD, 2001, [1900], p. 136)

A trimetilamina se liga a essa pessoa importante na vida de Freud que é Fliess, ele não aparece no conteúdo do sonho, mas é um pensamento muito caro a toda rede onírica já que é dele que surgem os principais pensamentos a cerca da sexualidade e é ele que possibilita que a cadeia em torno das afecções nasais se aproxime da cadeia de pensamentos sobre a sexualidade, ou seja, ele é um facilitador das sobredeterminações.

Para Freud não ficam dúvidas de que os elementos mais vívidos do sonho, por serem o centro de cadeias de pensamentos, são também os elementos mais importantes.

Segundo ele a intensidade coincide com a valência psíquica, é como se o trabalho do sonho acentuasse os pontos fundamentais do texto onírico tal como um trabalho de edição de um jornal, por exemplo, que põe em negrito algumas palavras, para chamar a atenção e indicar os pontos do artigo que não podem deixar de serem lidos.

Alguns detalhes, entretanto, precisam ser observados. Uma coisa é um elemento vívido do sonho e outra são trechos de sonhos ou até sonhos inteiros que são muito claros. Para Freud, apesar de quase sempre variarem juntas, estas são duas escalas distintas que dizem respeito a dois fenômenos diferentes. Os elementos do sonho podem variar entre muito vívidos ou muito turvos (elementos que chegam a ser indistintos, irreconhecíveis), e essa variação está ligada, como vimos, ao trabalho de condensação. Já a clareza desigual de sonhos inteiros ou de trechos de sonhos não se relaciona ao aspecto formal, mas sim de conteúdo e varia numa escala que vai do claro ao confuso, e essa segunda escala está relacionada ao trabalho de elaboração secundária do sonho. Trabalho que proporciona uma fachada ao sonho para que aos olhos do pensamento de vigília ele não pareça tão absurdo, como se o sonho fosse submetido a uma primeira interpretação, ainda enquanto dormimos, que o torna mais compreensível à lógica consciente. Sua conclusão é que são claros os sonhos ou trechos do sonho onde a elaboração secundária teve sucesso e confusos são os trechos onde ela fracassou. Por isso ele nos recomenda cuidado com esses sonhos muito claros e lógicos, tal clareza não passa de uma fachada que tenta encobrir o trabalho primário da condensação e do deslocamento. Para além do disfarce, esses sonhos possuem as mesmas fendas e fissuras que qualquer outro.

E o *Aleph*, umbigo do mundo, ponto nodal para onde tudo converge, também se destaca por sua vivacidade. Vivacidade tanto no sentido de algo que é vivo, como no

sentido daquilo que é cheio de luz. A experiência é viva ao extremo de tornar impossível a distinção entre o que é cópia e o que é original, um duplo perfeito como ressalta Blanchot (2005). O autor problematiza um pouco mais a questão e diz que ali onde há um duplo perfeito o original é apagado e se a cópia é idêntica, a origem se perde, não é mais possível saber o que é mundo e o que é representação, o que é mundo e o que é *Aleph*. Ele diz:

Assim, se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites...não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis. (Essa perversão é talvez o prodigioso, o abominável *Aleph*.) (BLANCHOT, 2005, p.139)

Trata-se de uma experiência que é viva ao ponto de subverter a própria concepção de mundo, subversão radical: mundo pervertido, perversamente invertido pelo abominável prodígio de Borges. Absolutamente tudo: a neve, a teia de aranha, os grãos de areia do deserto, o quarto vazio, são vistos, não são representações, estão ali, naquele escuro cômodo – sem diminuição de tamanho, sem sobreposições, sem transparência.

E esse conjunto profuso de todos os pontos do universo é “de um fulgor quase intolerável” (Borges, 2008, [1949], p.148), clarão intenso que queima os olhos, pequeno ponto incandescente que basta para iluminar o profundo porão, câmara escura isenta de luz. O *Aleph* porta em si excessos transbordantes, excesso de luz – raios perfuradores da membrana ocular; excesso na quantidade de elementos que se dão a ver – sua finitude é o universo; excesso que afeta o sujeito, entorpece, tira o sono.

Excesso que, como mostra o conto, é preciso esquecer para que seja possível continuar vivendo, caso contrário a vida seguiria ausente de surpresas, coisa alguma poderia ser novidade – todos os rostos no metrô, todas as histórias dos livros não

passariam de algo já visto. Como lembra Borges: “nossa mente é porosa ao esquecimento” (*ibid*, p.153) e para que se sobreviva ao impacto de tamanha experiência, para que seja possível pensar em outra coisa que não o *Aleph*, é preciso fazê-lo passar pelos poros da memória, e dessa forma reter apenas os restos; só fica aquilo que não escorreu pelos buracos. Mesmo que o preço dessa filtragem seja falsear e perder os traços de Beatriz. Um excesso desorganizador e disruptivo que é necessário esquecer para que seja possível viver, talvez também seja disso que se trate nos sonhos vívidos, ou alucinatórios, como Freud os nomeará.

A lembrança encobridora

Elementos ultravívidos também podem ser encontrados em outro campo fora dos sonhos: nas curiosas lembranças nomeadas encobridoras. Tais lembranças de períodos remotos da infância são marcantes não pelo seu conteúdo, posto que normalmente envolvem cenas cotidianas e irrelevantes que por si não teriam porque serem armazenadas, mas pelo notável fato de serem retidas quase sempre com riqueza de detalhes e por possuírem um excesso sensorial que julgamos reexperimentar a cada vez que rememoramos: a cor superazul do velho brinquedo, um pedaço de pão de sabor intenso, um brilho especial em certo cômodo da casa...

Como argumenta Rivera (2008) a lembrança encobridora é uma espécie de curta-metragem da infância que compartilha com o cinema o mesmo princípio fundamental de constituição: a montagem. Segundo a autora essas construções nos ensinam que uma cena esconde outra impedindo que vejamos “demais”; a ideia é que algo essencial que não pode se revelar dessa maneira é substituído por algo banal. É isso que veremos na análise que Freud (1996, [1899]) realiza em seu texto *Lembranças*

Encobridoras, a partir de uma lembrança, que se descobriu ser autobiográfica após a publicação das correspondências do psicanalista com seu amigo Fliess.

Freud traz a lembrança como se não fosse sua; no texto o diálogo acontece entre ele, que ocupa o lugar de analista, e um paciente que lhe narra essa recordação infantil. A cena é a seguinte: Há uma pradaria verde, densamente plantada, e com acentuado declive. No relvado há um grande número de flores amarelas e no topo da campina há uma casa de campo, em sua porta duas mulheres conversam. Três crianças com idade de dois a três anos brincam na grama. Um deles é o próprio narrador, os outros dois (um menino e uma menina) são irmãos. Os três colhem flores, dentes-de-leão, de um amarelo “desproporcionalmente destacado” (*ibid*, p.294). A garotinha tem o ramo mais bonito e os dois meninos, como que por um acordo mútuo, caem em cima dela para lhe tirarem as flores. Ela sai correndo, chorando, em direção a casa, a título de consolo uma das mulheres lhe dá um pedaço de pão preto. Ao verem isso os garotos jogam fora as flores, saem correndo em direção à casa e também pedem pão. A mulher com uma longa faca corta as fatias e as entrega aos garotos; o pão tem um sabor delicioso e nesse ponto a cena se interrompe.

Ao narrador tanto o amarelo da flor como o sabor do pão parecem exagerados, “de maneira quase alucinatória” (*ibidem*). Esses dois elementos vívidos são para Rivera (2008) as brechas da cena, os indicadores de que ali há montagem e por destoarem do contexto será para eles que Freud direcionará especial atenção em sua análise. Essa lembrança Freud trata como se fosse um sonho, ele a desmonta e vai tomando os elementos separadamente.

Os dois pontos supervívidos rapidamente se revelam elementos sobredeterminados, para eles convergem cadeias distintas de pensamentos que se condensam e assumem expressão com esse aspecto superintenso. Tal constituição é bem similar ao dos pontos nodais dos sonhos e assim como a fórmula da trimetilamina são pontos nodais que possuem algo a mais, uma intensidade extra. A lembrança apresentada não é algo de que o narrador se recorde desde os primeiros anos de sua vida, ele só se lembra dela começar a aparecer em sua mente muitos anos depois, já quando era um jovem adulto. A partir da análise pode-se supor que ela é despertada quando aos 17 anos³ o narrador volta a sua cidade natal, de onde fora obrigado a ir embora quando tinha apenas três anos, após a derrocada financeira do pai. Quando ele retorna, de férias, se hospeda na casa de uma família amiga; há aí uma menina por quem ele se apaixona, mas a quem nada revela de seus sentimentos. Por um bom tempo, onde quer que visse a cor amarela, ele se sentia afetado, pois essa era a cor do vestido que a menina usava na primeira vez em que eles se encontraram.

O amarelo do vestido não era exatamente o mesmo das flores da lembrança, mas ele parece se ligar a elas por um pensamento intermediário: quando praticava montanhismo o narrador descobrira nos Alpes flores que apresentam coloração mais clara na planície e que adquirem tom mais escuro em grandes altitudes, especificamente havia uma delas muito similar ao dente-de-leão, amarela escura que coincidia com a cor do vestido da jovem.

Três anos depois dessas férias, ele passa outras férias no campo, na casa de um tio (na verdade irmão de Freud), aí reencontra seus primos (na verdade sobrinhos de

³ Essa é a idade do personagem, na ocasião desse retorno Freud estava com 16 anos, ver nota do editor – (1996, [1899], p.285)

Freud), as duas crianças que aparecem na lembrança. Dessa vez ele não se apaixona pela jovem da casa, pois se encontrava muito absorto com os estudos universitários. Mas fica sabendo dos planos do pai e do suposto tio de uni-lo à prima e assim quem sabe após terminar a faculdade ele se mudaria para a pequena cidade para ter uma vida tranquila: se casar e constituir família com a jovem.

Só muito depois, quando duramente pressionado pelas exigências da vida e aguardando conseguir uma colocação na cidade foi que lhe ocorreu pensar que talvez naquela época as intenções do pai fossem boas ao planejar tal casamento. A lembrança parece surgir justamente nesse momento em que estava “lutando pelo pão de cada dia”, mesmo período que teve seu primeiro contato com os Alpes. Freud entende que há na lembrança a conjugação de duas fantasias: que vida confortável que teria levado se tivesse ficado no campo (não precisaria lutar tanto pelo pão de cada dia...) e se casado com uma das duas moças. Fantasias que segundo ele combinam poderosas forças motivacionais: a fome e o amor.

Outro pensamento que revela mais sobredeterminação do elemento flor amarela também é fornecido pela expressão “tirar a flor da menina” ou “deflorar”. Assim como “lutar pelo pão” e “abrir a boca”(no Sonho da Injeção de Irma) o que temos aí é o mesmo recurso figurativo que possibilita uma expressão concreta para pensamentos abstratos, que dessa forma podem ser mais facilmente representados imageticamente além de estabelecerem mais pontos de contato com outros pensamentos.

Freud chega à conclusão de que as duas fantasias se combinaram e resultaram nessa lembrança infantil, lembrança que pode perfeitamente ser chamada de encobridora já que deve seu valor não ao seu próprio conteúdo, mas às relações que

estabelece entre o seu conteúdo e outro que se encontra encoberto. Assim como o sonho que deve seu valor às relações que o conteúdo manifesto estabelece com os pensamentos oníricos.

Seria fácil supor então que as experiências teoricamente recordadas jamais aconteceram, mas Freud argumenta a favor de certa autenticidade de tais lembranças. Para ele parte da cena é autêntica e foi selecionada dentre muitas outras graças ao seu conteúdo, que em si mesmo é irrelevante, mas que é muito útil para nesse caso representar as duas fantasias que são significativas. O que também vimos ser um recurso do sonho: tomar um evento qualquer, insignificante do dia anterior, mas esse evento é selecionado justamente pelas relações que estabelece com os pensamentos do sonho que buscam expressão.

O complexo procedimento de construção dessas lembranças ditas encobridoras leva Freud a questionar a origem das lembranças conscientes em geral; ele se põe a pensar se a maneira como tais lembranças são produzidas não nos ensinaria sobre a forma como a memória funciona não apenas para esse tipo de recordação, mas para qualquer outra. As lembranças encobridoras, heterogêneas, construídas com resíduos de recordações infantis não seriam uma exceção à regra, mas sim a regra no que diz respeito ao recordar infantil.

O que parece sustentar esse ponto de vista é a aguda observação de que no geral, nas cenas infantis o sujeito se vê na recordação como criança, como um terceiro que ele vê, e que ele sabe que é ele. Necessariamente isso implica uma duplicação do sujeito que além de estar na cena recordada também está no lugar de observador externo à cena.

Para Freud essa é a prova de que não se trata mais da impressão original, e sim de uma elaboração desta.

Sua aposta é de que nenhuma reprodução da impressão original jamais penetrou na consciência, essa matéria-prima fica para sempre desconhecida. Temos acesso à retradução do traço mnêmico, que acontece de forma plástica e visual, num período muito posterior ao momento de inscrição do traço. Essa retradução acontece quando a lembrança é despertada, e nesse momento ela é então construída; ela não emerge diretamente da infância, ela é formada no momento que é despertada. Por isso ela pode ser comparada a uma montagem cinematográfica, justamente por estar muito próxima do que é uma edição de imagens. A hipótese freudiana é de que na verdade não temos lembranças provenientes da infância, e sim lembranças relativas à infância. E elas nos mostram que justamente as recordações mais vívidas de nossas experiências infantis, justamente aquelas que poderíamos julgar como as mais verdadeiras por serem tão detalhadas e intensas, precisamente essas não são mais que construções – imagens montadas, filme-ficção da infância. Imagem intensa, tatuada na memória e significativa essencialmente pelo o que ela não dá a ver, pelo o que fica insinuado, fora da cena.

O sonho, a lembrança, a imagem sensória.

Nem todo sonho tem um elemento supernítido e destacado como a fórmula da trimetilamina, assim como nem toda lembrança infantil nos faz rememorar algo sensorialmente. Ou seja, nem todo sonho e nem toda lembrança portam esse excesso de vivacidade que aqui nos faz questão. Entretanto, tal vivacidade chama a atenção e por despertar a sensibilidade ela faz mais do que reanimar traços mnêmicos, e traz à baila discussões a cerca da percepção sensível no sonho e nas recordações.

Para dar conta teoricamente desse aspecto sensório no sonho Freud percorre um longo e sinuoso caminho, elaborando o que talvez haja de mais complexo na psicologia dos processos oníricos – o conceito de regressão. Todo esse percurso culmina na afirmação de que o sonho é um substituto da cena infantil (2001, [1900], p.522). E é essa trilha teórica que buscaremos percorrer agora.

É fato que alguns sonhos mal são constituídos de imagens, e por vezes trazem apenas pensamentos – acordamos com algo na cabeça, uma palavra ou resto de frase, como aquele sonho freudiano do “*Autodidasker*”. Mas como Freud aponta, a imagem sensória que pode surgir é uma notável característica do sonho, e a vida onírica não poderia ser pensada sem ela. Nesses sonhos, ditos alucinatórios, acontece uma transformação característica das alucinações – o conteúdo das representações não é pensado e sim transposto em imagens sensoriais, que temos mesmo a sensação de experimentar. Para entender esse fenômeno Freud se vê obrigado a pensar para além dos processos oníricos e toma como necessidade a elaboração de um esquema que o permita visualizar o funcionamento do próprio aparelho psíquico.

A regressão e o aparelho psíquico

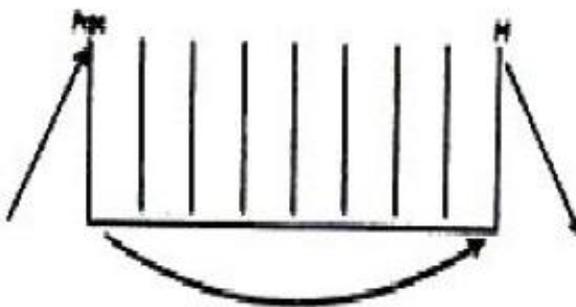
O aparelho psíquico que Freud esquematiza na *Interpretação dos Sonhos* (1900), ou seja, no início de sua teoria, será o mesmo aparelho que ele retomará num momento mais maduro de sua teorização em *Além do Princípio do Prazer* (1920). A concepção original de 1900 sofre poucas alterações, mas alguns refinamentos significativos são realizados.

Freud (2001, [1900]) concebe um aparelho que além de ser um sistema composto é dotado de espacialidade: nele existem lugares psíquicos. Não se trata de

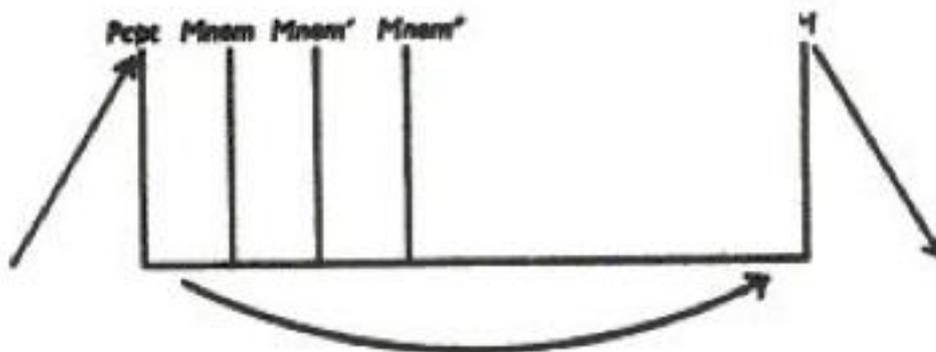
lugares anatômicos, não é essa a preocupação de Freud que surpreendentemente propõe uma analogia entre o aparelho psíquico e instrumentos ópticos: telescópios, máquinas fotográficas ou microscópios compostos. Tais instrumentos são dotados de lugares ideais onde se realiza um estágio prévio da formação de imagem, da mesma maneira nosso aparelho também seria disposto desses lugares virtuais.

Assim como o sistema de lentes de um telescópio, o aparelho psíquico também teria uma orientação espacial constante, há de se supor uma sequência fixa a ser transposta, supor que o sistema sempre é percorrido pela excitação numa sequência temporal determinada. Isso implica então que o aparelho, composto de sistemas, tem uma direção, e este é o principal ponto que precisamos reter para que possamos entender a regressão. O aparelho psíquico proposto é reflexivo, e apenas responde a estímulos, sendo assim a direção é a seguinte: toda atividade psíquica parte de um estímulo (seja ele interno ou externo) e termina em inervações.

Dessa forma o aparelho é concebido como tendo duas extremidades: uma que é perceptiva (P) e outra que é motora (M), a primeira recebe os estímulos e a segunda abre as comportas para a motilidade. Essa é a direção do sistema, sempre da extremidade perceptiva para a motora.

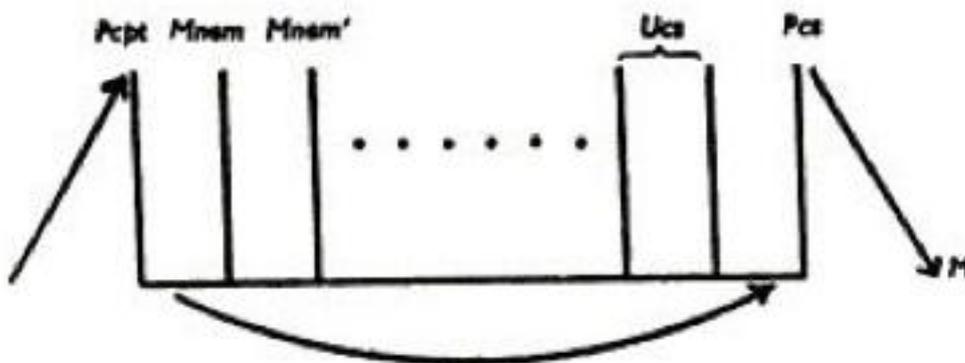


Já na *Interpretação dos Sonhos* Freud propõe uma diferenciação da extremidade sensível em relação à memória: Sua ideia é de que toda percepção que chega no aparelho é preservada em forma de um traço mnêmico, esses traços constituiriam os fundamentos da memória. Um ponto que Breuer já havia observado na seção I de suas *Considerações Teóricas*, em *Estudos sobre a Histeria* (1996, [1893-95]) e que Freud retoma, é a noção de que seria muito difícil para um mesmo sistema conservar traços de memória e ao mesmo tempo estar sempre fresco e receptivo para novas percepções. A execução simultânea das duas tarefas facilmente sobrecarregaria o sistema que rapidamente poderia se mostrar inapto na execução de uma delas. A suposição é de que as funções precisam ser divididas entre sistemas diferentes do aparelho psíquico, dessa maneira um deles recebe estímulos e o outro os preserva em traços permanentes (Mn). Sendo assim a extremidade perceptiva do aparelho recebe os estímulos que vêm de fora e nada conserva deles, ou seja, ela não é provida de memória. A memória, ou a capacidade de transformar estímulos em traços mnêmicos estaria nos sistemas subsequentes.



Extraído de Freud (1996, [1900], p. 569)

Também já na *Interpretação...* Freud concebe seu aparelho provido de instâncias psíquicas, ele diz que seria impossível explicar a formação do sonho sem supor a existência de uma instância que critica e outra que é criticada. Nesse momento de sua teoria ele indica que a instância crítica está muito mais próxima da consciência do que da instância que é criticada (o inconsciente - Ics). Ela serviria à consciência como uma espécie de proteção e estaria posicionada entre consciência e inconsciência. Tal instância intermediadora é nomeada de pré-consciência (Pcs) e ela seria a guia da vida de vigília que decide sobre nosso agir consciente; dessa maneira, dentro do aparelho psíquico, ela precisa ser posicionada na extremidade motora. A partir dessas considerações podemos entender a imagem completa do aparelho psíquico que Freud propõe, dando lugar para o inconsciente e o pré-consciente.



Extraído de Freud (1996, [1900], p. 570)

Posicionar o pré-consciente na extremidade motora indica que os processos excitatórios que se encontram nele podem chegar à consciência sem grandes obstáculos, já aqueles que se encontrem no sistema posterior a ele, no inconsciente, não terão acesso direto à consciência, exceto através do pré-consciente. Freud (2001, [1900]) acredita que durante o estado de sono há uma redução da censura entre pré-consciência e

consciência, o que facilitaria a passagem de um sistema para o outro. Essa redução explica formações oníricas constituídas exclusivamente por pensamentos como “Autodidasker”, mas não é suficiente para explicar os sonhos alucinatórios.

Então, ele se vê obrigado a supor que no sonho alucinatório a excitação toma um sentido retrógrado dentro do aparelho, ao invés de se propagar na direção da extremidade motora, a excitação toma o caminho inverso e se propaga no sentido da extremidade sensível, alcançando assim o sistema perceptivo. Fazendo esse percurso regressivo a representação se transformaria na imagem sensorial da qual um dia resultou.

Inicialmente Freud tenta explicar a direção regressiva do sonho dizendo que provavelmente durante o dia há uma corrente fluindo continuamente do sistema perceptivo até a mobilidade e que funcionaria como um contrafluxo para a regressão. À noite, durante o estado de sono essa corrente seria inexistente já que o corpo está isolado do mundo exterior e não se move; dessa forma o fluxo na direção contrária a do aparelho poderia correr livremente. Acontece que ele logo percebe a insuficiência dessa hipótese, pois a regressão não é característica exclusiva dos sonhos, e acontece à luz do dia nas alucinações e no processo de recordar, mesmo aquele que não envolve vivacidade sensível, como a lembrança encobridora, implica em menor medida num retorno da representação a sua matéria-prima – os traços mnêmicos. Entender as alterações que Freud executará na sua concepção inicial do aparelho psíquico pode nos ajudar a compreender como a excitação consegue percorrer o sentido regressivo do aparelho, indo em direção a sua extremidade motora.

As instâncias psíquicas e as três camadas mágicas: transparente celuloide, fina folha e grossa resina.

A alteração mais significativa que Freud realiza na sua concepção do aparelho psíquico está relacionada à camada mais externa do aparelho, em *Além do Princípio de Prazer* (1996, [1920]) o pré-consciente desaparece e dá lugar ao sistema Perceptivo-Consciente (Pcpt-Cs). Com a ideia de que as produções da consciência consistem essencialmente em percepções de excitações provenientes tanto do mundo externo quanto das sensações de prazer e desprazer que surgem do interior do aparelho psíquico, Freud iguala percepção à consciência. Sendo essa sua função, então espacialmente este sistema só pode ser suposto como o que há de mais externo, necessariamente ele precisa estar na fronteira entre interior e exterior e ao mesmo tempo precisa envolver todo o aparelho.

Memória e percepção continuam separadas como funções de sistemas diferentes, e como agora a percepção foi igualada à consciência, torna-se explícito algo que ficava subentendido na primeira concepção do aparelho psíquico: não só memória e percepção são incompatíveis para um mesmo sistema, mas também memória e consciência. Os processos excitatórios deixam traços mnêmicos permanentes em todos os outros sistemas, exceto no Pcpt-Cs, daí a proposição de que: “a consciência surge em vez de um traço de memória” (*ibid*, p. 36), no sistema Cs os processos excitatórios não deixam atrás de si traços permanentes, eles se exaurem no próprio processo de se tornarem conscientes.

Essa concepção do aparelho parece explicar o quanto é necessário que não seja possível lembrar conscientemente de todas as inúmeras percepções que chegam até nós

a cada segundo, desse feito de acúmulo de memória talvez apenas o personagem de Borges (2007, [1944]) – Funes, o memorioso – seja capaz. Funes desde criança tinha uma memória prodigiosa, mas após sofrer uma queda de cavalo e tornar-se paráltico, sua memória se transforma num verdadeiro depósito de lembranças que lhe passa a ser completamente acessível. Se nós quase nunca lembramos o que comemos no café da manhã de hoje, Funes era capaz de se recordar o que comeu em qualquer um dos dias de sua vida, e com detalhes – o cheiro, a fumaça que saía da xícara, o ruído lá fora. E ele era capaz de lembrar não só eventos de sua vida, mas um dia inteiro, por duas ou três vezes brincou de rememorar um dia qualquer: levou o dia inteiro nessa reconstituição, até o último milésimo. Ou seja, o que concluímos é que precisamos esquecer para que minimamente tenhamos tempo para viver; não esquecer nada é uma verdadeira condenação a um aprisionamento nas recordações.

Outro ponto fundamental de avanço teórico de Freud está na suposição de que o aparelho necessita de uma espécie de escudo protetor contra a estimulação provinda do meio externo. A ideia central é que a camada mais fronteira do aparelho tende a uma diferenciação, à formação de um calo, ou um escudo que protege o sistema receptivo do impacto incessante dos estímulos externos. É fazendo comparações com um organismo vivo simplificado que Freud (1920) supõe a necessidade dessa proteção, que nada mais seria do que uma calcificação, uma morte da camada exterior que dessa maneira forma um envoltório, uma membrana resistente a estímulos. A morte dessa camada evita a morte de todas as outras mais internas, por isso a constatação de que a proteção contra estímulos, para organismos vivos, é uma função tão importante quanto a recepção deles.

A importância dessa camada externa que não recebe estímulos (essa é a função do sistema Pcpt-Cs), mas que funciona como um escudo que viabiliza sua recepção

pode ser vista no bloco mágico. Brinquedo infantil em que Freud (1996, [1924-25]) encontra um verdadeiro protótipo de seu aparelho psíquico, analogia que sugere a proximidade do nosso aparelho com uma complexa superfície de escrita: inscrição de traços que acontece em camadas, traços que às vezes se dão a ver, outras vezes não, porque eles se inscrevem de forma diferente em cada uma das superfícies compostas do bloco.

O bloco mágico possui três camadas: A mais externa de celuloide transparente, a intermediária de fino papel encerado e a última de grossa resina. Escreve-se nesse brinquedo sem caneta, nem lápis, sem depósito de matéria na superfície, a inscrição acontece com a pressão de algo pontiagudo sobre a prancha. E para apagar o que foi escrito basta levantar a folha dupla da prancha de resina, basta interromper o estreito contato que as superfícies preservam no momento em que se faz o traço. Se logo após a escrita a camada de celuloide é cuidadosamente levantada do papel encerado, é possível ver de modo claro a escrita sobre a camada de papel. E levantando-se essa folha da prancha de cera a escrita se desvanece das primeiras camadas, a superfície do bloco está limpa para nova recepção, mas num olhar atento, sob luz apropriada, é possível perceber que traços permanentes ficam inscritos ou escavados na prancha de cera.

A camada mais superficial, de celuloide transparente, é para Freud a parte mais interessante do dispositivo, sem ela o brinquedo não seria assim tão mágico, e ele compara sua função à missão da superfície mais externa e protetora do aparelho psíquico: ambos cumprem a tarefa de diminuir a intensidade das excitações que estão ingressando no dispositivo. Sem eles a fina camada de papel encerado, ou o sistema Pcpt-Cs, facilmente seriam rompidos e danificados no momento de inscrição dos traços. A camada intermediária, de fina folha, é correspondida ao sistema Pcpt-Cs, onde os

traços se inscrevem de forma passageira; e finalmente a grossa camada de resina ele compara ao inconsciente, nessa camada sabemos que mesmo que os traços não se dêem a ver facilmente eles estão aí inscritos de maneira permanente, escavados na espessura da superfície.

A atração das lembranças infantis, o princípio da figurabilidade onírica.

A solução para o problema da regressão, que para acontecer não parece depender apenas da redução da censura durante o estado de sono, Freud encontra na alucinação histérica. A alucinação, assim como o sonho, transforma pensamentos em imagens e o que é muito claro ao psicanalista é que na alucinação apenas certos pensamentos são transpostos para o regime visual, apenas aqueles que têm uma relação íntima com lembranças recalcadas – tais lembranças podem nunca terem penetrado na consciência ou podem já terem sido conscientes e terem em seguida sido suprimidas desse estado. E como ele bem destaca, se trata “na maioria dos casos de uma lembrança infantil” (2001, [1900], p. 521). Ou seja, essa lembrança infantil que tem sua expressão bloqueada pela censura é que, de certa forma, seleciona os pensamentos que serão regredidos e figurados visualmente na alucinação.

Freud (2001, [1900]) aposta que com o sonho não deve ser muito diferente, suas imagens vívidas e sensíveis também devem estar relacionadas com o retorno de material recalcado. Dessa forma a transformação de pensamento em imagem no sonho também é suposta como uma consequência da atração que a lembrança infantil sem acesso à consciência, exerce sobre os pensamentos que também estão buscando expressão consciente, mas são impedidos pela censura que não permite a passagem do fluxo no sentido percepção-consciência.

Sendo assim, o pensamento que busca expressão toma o sentido contrário não só porque há um impedimento de que ele siga o fluxo usual do aparelho psíquico, mas também porque no sentido da extremidade perceptiva do aparelho existem essas lembranças dotadas de força sensorial que exercem forte atração e arrastam os pensamentos para a mesma forma de figuração característica a elas: a visual. Freud diz:

Segundo essa concepção, o sonho também poderia ser descrito como o substituto da cena infantil, modificado pela transferência sobre algo recente. A cena infantil não é capaz de impor sua renovação; ela precisa se contentar com o retorno sob a forma de sonho. (FREUD, 2001, [1900], p. 522)

Portanto são cenas que retornam modificadas em impressões recentes ou restos diurnos, o conteúdo disso que é recente toca de alguma forma as cenas infantis, na verdade mais do que tocadas, elas são visualmente lembradas. Freud não se ocupa em discutir se toda essa incrível suposição a cerca do trabalho onírico é restrita aos sonhos alucinatórios ou não, mas ele nos dá a dica de que nesses sonhos parece haver uma relação entre a atração das cenas infantis com o que anteriormente ele havia descrito como “consideração pela figurabilidade onírica”.

Se seguirmos essa dica podemos apostar que assim como o processo de construção das lembranças encobridoras não é algo restrito a esse tipo de recordação, mas sim uma característica do funcionamento da memória como tal, talvez também aqui a expansão seja possível. Dessa forma a regressão e a atração seletiva da cena infantil não seriam funcionamentos exclusivos dos sonhos alucinatórios, e sim características de todo e qualquer sonho. E provavelmente a “consideração pela figurabilidade”, ou a transformação de pensamento em imagem, seja uma consequência da atração seletiva que as cenas infantis realizam. Como Pontalis (1990) ressalta, a figurabilidade é a única restrição própria ao sonho, no sentido de que, por exemplo, o trabalho de condensação e deslocamento é característico do sonho, mas também das outras formações do

inconsciente. No sonho, exclusivamente no sonho, tudo – discurso, tempo, pensamento – obrigatoriamente será transformado em imagem, tudo está submetido à “exigência imperiosa de tornar figurável” (*ibid*, p. 42), e o que vemos é que há uma relação superestreita entre a cena infantil e o que é tornado imagem. Relação estreita a ponto de uma quase coincidência, ousamos dizer que a atração da cena infantil é o próprio princípio da figurabilidade onírica, o início da transformação de pensamentos em imagem visual no sonho.

Essas considerações sobre o sonho e a atração que lembranças infantis exercem sobre a seleção dos pensamentos oníricos parecem apontar para um possível domínio no inconsciente daquilo é da ordem do visual. Para Pontalis (1990) tanto a noção de imagem como do que é visual no sonho merecem ser diferenciadas da utilização que fazemos rotineiramente dessas expressões. A imagem no sonho perde qualquer ligação com a imitação ou cópia, ela rompe com a semelhança porque põe em relação detalhes pinçados das figuras mais afastadas uma da outra. E o visual do sonho, tão intenso quanto evanescente, nenhuma ligação tem com o visível do olhar de vigília. Trata-se de um visual muito estranho às nossas categorias usuais de pensamento – de ver o que escapa à vista – e como afirma o autor, contraditoriamente: “É quando estamos de olhos fechados que somos mais videntes!” (*ibid*, p.46)

O inconsciente e o traço visual

O bloco mágico além de ser útil na compreensão do aparelho psíquico também pode nos ajudar a pensar a relação entre o inconsciente e o que é da ordem visual. Em sua última camada, de grossa resina, que Freud (1996, [1924-25]) compara ao inconsciente, ficam as marcas sem volta, aquelas que mágica nenhuma é capaz de

apagar. No bloco a inscrição acontece através de sulcos que são calcados na superfície pela pressão que o instrumento pontiagudo realiza; ou seja, trata-se de uma escrita que tem profundidade e que só poderia ser apagada através de um processo de raspagem que danificaria a própria superfície. O que fica inscrito na prancha de resina não poderá jamais reaparecer nas camadas anteriores, esse é o ponto onde nosso aparelho psíquico é um pouco mais mágico do que o brinquedo, como nota Freud o brinquedo não é capaz de reproduzir desde dentro uma escrita que tenha sido apagada, feito que nossa memória realiza.

Retomando a *Interpretação...* à luz do bloco mágico, é possível pensar que aquelas cenas infantis que funcionam como centros atrativos dos pensamentos e princípio da figurabilidade onírica são propriamente os traços inapagáveis inscritos na superfície do inconsciente. Lembrança que – é importante que recordemos – para Freud é “figurada visualmente” aspirando reanimação, essa é a ligação na qual Pontalis (1990) se apoia para afirmar que a relação entre o inconsciente e o visual é intrínseca e não da ordem da possibilidade, ele diz: “A atração do recalcado está no mesmo barco que a atração do visual. Esse elo não é contingente, mas intrínseco”(ibid, p.43). O autor estabelece uma espécie de osmose entre inconsciente e visual, ou seja, é como se os dois fossem feitos da mesma substância e seus elementos transitassem de um para outro através de uma membrana permeável. Ainda de acordo com Pontalis, esse elo intrínseco confere ao sonho um estatuto bem diferente das outras formações do inconsciente, tais como o chiste ou o sintoma; e ao que tudo indica o reafirma como a via régia para o inconsciente.

Podemos pensar que a atração que as cenas infantis realizam sobre os pensamentos oníricos faz com que aquilo que se encontrava inscrito no inconsciente

seja de certa forma relido ou retraduzido através dos elementos recentes; os sonhos dão uma nova cara ao velho traço. Traço que em alemão – *Spur* – tem o mesmo significado que em português e tanto designa o ato ou efeito de traçar como aquilo que resta, a quantidade mínima, um vestígio, rastro, sinal.

Assim o traço mnêmico pode ser pensado como o rastro ou a quantidade mínima de inscrição de uma experiência perceptiva. E um rastro sempre deixa uma marca característica, mesmo sendo resto os traços são distintos entre si. Pensando na cena infantil que atrai os pensamentos oníricos e faz com eles sejam figurados visualmente, precisamos supor que a lembrança infantil, enquanto esse traço mnêmico inscrito no aparelho psíquico, se inscreve ali de uma maneira visual, ou pelo menos deixa rastros de uma figuração visual. Se tivéssemos que especular sobre a natureza desse traço, seguindo a pista do bloco mágico – que é um brinquedo onde as crianças desenham, mas também onde podem escrever – seríamos conduzidos a pensar que ele é qualquer coisa entre desenho e escrita, entre imagem e texto. Mas não um texto complexo, esse texto somos nós que estruturamos só depois que sonhamos, somos nós quem transformamos o sonho em texto, tentativa de narrativa, história sem pé nem cabeça. Esse traço texto-imagem, desenho-escrita talvez seja algo mais próximo do texto estenográfico, escrita abreviada, com caracteres muito particulares.

O excesso, o traço, o trauma

Em *Além do Princípio de Prazer* (1920), Freud descreve como traumáticas quaisquer excitações que provindas de fora sejam suficientemente fortes para atravessar o escudo protetor, para ele o conceito de trauma necessariamente implica numa ruptura da barreira protetora que em outros momentos é eficaz contra os estímulos externos.

Podemos pensar que essa barreira é bastante útil para proteger o aparelho de estimulações contínuas e de baixa intensidade, já que para que o estímulo seja percebido é necessária determinada intensidade, estímulos muito fracos não serão notados e não farão traço no aparelho. É útil também para diminuir a intensidade daquilo que chega, os estímulos que possuam a intensidade mínima para entrada no aparelho certamente sofrerão redução de sua intensidade ao passarem pelo escudo, chegando mais fracos nos sistemas subsequentes. Mas acontece que o que vemos com o trauma é o momento em que o escudo falha, intensidades muito elevadas de estímulo externo podem perfurar o escudo e irromper no aparelho provocando grande dano.

Amparando-se em sua experiência clínica, Freud (1920) diz que todo processo excitatório deixa atrás de si traços permanentes em todos os sistemas, exceto no Pcpt-Cs. Esses traços, como já vimos, não têm nada a ver com o fato de se tornarem conscientes, e contraditoriamente ele afirma que tais traços “na verdade, com frequência são mais poderosos e permanentes quando o processo que os deixou atrás de si foi um processo que nunca penetrou na consciência” (1996, [1920], p. 35). O aparelho psíquico proposto por Freud supõe a necessidade de que o sistema Pcpt-Cs seja o mais externo e ao mesmo tempo envolva todos os outros sistemas porque ele é sensível tanto aos estímulos externos quanto internos; pensando nesse aparelho e na analogia com o bloco mágico é difícil imaginar um estímulo que deixa traço no inconsciente sem nunca ter penetrado na consciência, que é uma passagem necessária para toda excitação.

Isso nos leva a supor que as excitações descritas como traumáticas coincidem de certa forma com essa inscrição de traço direto no sistema inconsciente. Como se ao romper o escudo protetor a excitação, por sua violência, também danificasse o sistema Pcpt-Cs que podemos supor como muito mais sensível que o escudo, e dessa forma

impossibilitasse sua escrita no sistema Pcpt-Cs, indo direto para uma inscrição no inconsciente. É como se suspendêssemos as camadas de celuloide e papel e realizássemos uma escrita direto na prancha de resina, na ausência da camada protetora que reduz a intensidade do estímulo certamente o traço se inscreveria de maneira forte, com certo excesso não característico dos processos usuais, por isso não é difícil entender porque eles seriam mais poderosos e permanentes do que aqueles que se inscrevem passando pelos sistemas anteriores e dessa forma perdem parte de sua intensidade. Sendo assim não é de se estranhar que não possamos lembrar conscientemente de todos os estímulos que chegam até nós, (seríamos condenados a uma vida de rememoração como Funes, o memorioso) a subversão se encontra no fato de exatamente os estímulos mais fortes e marcantes serem aqueles que não penetraram no sistema Pcpt-Cs, são aqueles dos quais não tivemos percepção e consciência de sua entrada no aparelho, são aqueles que ficam, de certa forma, inacessíveis no inconsciente. Deles não nos recordaremos, ou recordaremos sem lembrar em nossos sonhos, por exemplo; já que pode-se supor que seja desse tipo de traço, forte e sem acesso a consciência, que se trate naquelas cenas infantis que funcionam como núcleos de atração para os pensamentos oníricos.

O sonho muito antes do princípio de prazer

Um acontecimento traumático, ou excitações provenientes de fora que são capazes de romper o escudo protetor, provoca um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do aparelho e coloca em ação todas as medidas defensivas possíveis. Já que não é mais possível evitar ou impedir que o aparelho seja inundado pela grande quantidade de estímulos, resta então a tentativa de dominá-las e essa dominação acontece pelo esforço de vincular a energia que irrompeu.

Freud (1920) supõe que o escudo provavelmente é rompido numa área limitada de sua superfície, o que convoca a reunião de energia catéxica proveniente de todos os lados do aparelho em direção aos arredores da ruptura, formando assim uma grande anticatexia que para ser constituída provoca empobrecimento dos outros sistemas. Ao que tudo indica isso paralisa ou ao menos reduz o funcionamento das funções psíquicas remanescentes. Essa suposição torna possível inferir que um sistema altamente catexizado é capaz de receber um influxo adicional de energia externa e vinculá-la psiquicamente, ou convertê-la em catexia quiescente, como nomeia Freud. Quanto mais alta a catexia quiescente, maior a força vinculadora do sistema, e quanto mais baixa, menor sua capacidade de receber energia e mais violentas serão as consequências da ruptura do escudo protetor.

Não é por outro caminho senão pelo sonho, que Freud pode realizar todas suas especulações acerca do funcionamento pulsional que não parece estar submentido ao princípio de prazer. São os sonhos dos pacientes que sofrem de neuroses traumáticas, pesadelos repetitivos que noite a após noite voltam e repetem a cena do trauma, que permitem ao pai da psicanálise entender que esses sonhos não realizam desejo, mas antes ajudam na execução de uma tarefa que precede a dominância desse princípio.

Estes sonhos em sua obediência a compulsão a repetição estão implicados na tarefa que precisa ser realizada antes que o princípio de prazer possa entrar em cena, cada repetição é uma tentativa de dominar retrospectivamente o excesso de estímulo que adentrou violentamente o interior do aparelho, rompendo o escudo protetor e desorganizando todo o funcionamento energético instituído. E esse funcionamento escancaradamente repetitivo dos sonhos de neurose traumáticas parecem dar a ver numa escala ampliada o funcionamento inerente a todo e qualquer sonho, ele sugere a Freud

que a função original do sonho não é realizar desejo e afastar motivos que possam perturbar o sono. Antes que essas funções possam se instituir, o sonho precisa conjurar o excesso traumático através da repetição.

A pulsão indomável

A suposição de Freud (1920) de que não existe escudo protetor contra os estímulos internos do aparelho leva-o à inferência de que excitações provindas do próprio interior podem ocasionar distúrbios na economia energética similares àqueles causados pelas neuroses traumáticas. Segundo ele as abundantes fontes da excitação e desorganização interna são as pulsões – “desde logo o elemento mais importante e obscuro da pesquisa psicológica” (1996, [1920], p. 45). As pulsões não pertencem àqueles processos vinculados, elas são “livremente móveis”, não se submetem à dominação do processo secundário. E isso Freud também descobriu com os sonhos que mostram que os processos do inconsciente são diferentes daqueles da consciência, porque no primeiro as catexias se movem com facilidade, elas podem ser completamente transferidas, deslocadas e condensadas; elas se encontram sobre o domínio do processo primário em contraposição a elaboração secundária que reina na vida de vigília.

É tarefa do aparelho dominar a excitação pulsional que circula livremente, o fracasso em efetuar tal sujeição provoca distúrbio análogo ao trauma provindo do exterior. Ou seja, mesmo que hipoteticamente não existisse irrupção violenta e traumática dos estímulos externos, o aparelho psíquico – por um funcionamento que lhe é próprio – já funcionaria como um sistema traumatizado que pena em lidar com seus excessos pulsionais, irredutíveis à dominação do processo vinculativo.

Há uma ligação estreita entre os traços de memória das experiências primeiras e aquilo que é pulsionalmente irreduzível. Abordando a questão da repetição na transferência Freud diz que:

O paciente comporta-se de modo puramente infantil e assim nos mostra que os traços de memória recalçados de suas experiências primeiras não se encontram presentes nele em estado de sujeição, mostrando-se elas, na verdade, em certo sentido, incapazes de obedecer ao processo secundário. Além disso, é ao fato de não se acharem sujeitas, que devem sua capacidade de formar em conjunção com os resíduos do dia anterior, uma fantasia de desejo que surge num sonho. (FREUD, 1996, [1920], p.47)

Os traços mnêmicos das experiências infantis não cedem à dominação da elaboração secundária, nossa aposta é que se trata aí de uma parcela pulsional que nunca será completamente domada, que sempre será resistente à vinculação porque, ao menos assim entendemos, é esse excesso pulsional que põe e mantém o aparelho funcionando, pois se toda a energia fosse vinculada não haveria tensão suficiente. Daí a força de atração desses traços mnêmicos primeiros nos parecer inesgotável, haverá sempre um resto, ele é necessário e põe em ação a compulsão à repetição: sempre irreduzíveis sempre buscando expressão ao se ligarem a pensamentos e restos diurnos. O que Freud diz nesse trecho do *Além do Princípio de Prazer* (1920) não é muito diferente do seu enunciado na *Interpretação dos Sonhos* (1900) de que o sonho é um substituto da cena infantil. Como nota Rivera em seu texto de apresentação à nova tradução do livro dos sonhos, já em 1900 temos um Freud surpreendente capaz de antecipar a si próprio, com a ideia de que a cena infantil não é capaz de impor sua renovação e por isso precisa se contentar com seu retorno sob a forma de sonho. Essa é a mesma lógica do pesadelo, constante retorno da cena traumática, repetição que busca assujeitar o mortífero excesso pulsional que subjulga o sujeito. E nessa aproximação de funcionamento entre sonho e pesadelo vemos a cena infantil e trauma se conjugarem, como se fossem uma mesma coisa, o que nos leva a dedução de que há algo essencialmente traumático nessa cena

fundamental que se impõe repetitivamente através do sonho ou das lembranças encobridoras.

Repetir a cena do trauma é a única chance que se tem de tentar viver ativamente o que foi vivido passivamente, como a criança na brincadeira do *fort-da*. Para Rivera fazer do trauma um sonho é a possibilidade que se tem de fazer engatar, de dar lugar ao sujeito desejante. Provavelmente seguindo a orientação de que o aparelho psíquico tem uma estruturação semelhante a uma câmera fotográfica, a autora propõe pensar o trauma como um filme em negativo, que o sonho “re-vela” de diversas formas, quem sabe sempre o mesmo negativo que sofre múltiplas exposições, numa técnica similar aquela utilizada por Galton: “Sonhamos sempre, em ultima análise, a cada vez transformado, o mesmo sonho: aquele quase impossível de encenar, e que no entanto nos pôs em cena, no palco do mundo”(ibid); Por isso a cada noite o mesmo sonho, que nunca é o mesmo, mas que “re-forma” a cada vez a cena infantil.

E não é difícil relacionar esse resto pulsional irreduzível, que nos põe a sonhar, com o umbigo dos sonhos, o núcleo resistente à significação, ponto de origem da formação onírica e do limite de sua interpretação. Talvez se fosse possível fazer o impossível, deslindar completamente o novelo associativo até a retirada do ultimo fio, por baixo de tudo encontraríamos o traço mnêmico, a marca que sobrou de um corte ou já a cicatriz, sinal do rompimento no escudo protetor.

E então a vivacidade

Após todo esse percurso no aparelho psíquico, passando pela regressão, pelo traço mnêmico e a cena infantil, é possível voltar ao ponto de partida: a intrigante vivacidade de alguns sonhos e lembranças infantis, que nesse momento nos parece

intimamente relacionada ao trauma. Retomemos então a *Interpretação...* com a luz do trauma e da compulsão à repetição. Enquanto expõe diferenças entre processo primário e secundário, Freud fala da questão do livre escoamento da energia característico do primeiro desses processos:

As intensidades de cada representação se tornam capazes de escoamento em sua totalidade e passam de uma representação à outra, de modo que se formam certas representações dotadas de grande intensidade. Quando esse processo se repete várias vezes, a intensidade de toda uma cadeia de ideias pode finalmente se reunir num único elemento representacional. Esse é o fato da compressão ou condensação, que conhecemos durante o trabalho do sonho. (FREUD, 2001, [1900], p.565)

O que está descrito aí nada mais é do que a constituição de um ponto nodal do sonho, não por menos Freud dá especial destaque ao trabalho de condensação, mas é possível ver também o trabalho de deslocamento agindo na transferência de intensidades representacionais, transposição energética que como vemos trabalha a serviço da condensação e da reunião de toda intensidade num único ponto que se torna o resultado final de uma cadeia inteira de pensamentos.

O que supomos agora é que a cena infantil, traumática por excelência, é esse traço primevo de memória que não se deixa assujeitar à vinculação do processo secundário. Com sua inscrição vem o excesso não dominável de energia que circulará livremente no aparelho psíquico; imaginamos então que se trate de um traço miticamente originário, portador de um excesso que põe o aparelho a funcionar. A intensidade representacional que vai se transferindo de representação à representação até concentrar-se num ponto nodal parece ter origem exatamente nos excessos energéticos dessa primeira inscrição, dessa forma podemos supor que a cena infantil, ou o trauma, guia não só o princípio de figurabilidade, mas também o trabalho de condensação. E isso é explícito no texto:

A direção segundo a qual avançam as condensações do sonho é prescrita, por um lado pelas relações pré-conscientes corretas dos pensamentos oníricos e, por outro, pela atração das lembranças visuais no inconsciente. O trabalho de condensação atinge aquelas intensidades que são requeridas para o avanço até os sistemas perceptivos (FREUD, 2001, [1900]. p. 565)

A condensação parece na verdade viabilizar a transformação de pensamentos em imagens através da concentração de intensidade psíquica que ela realiza. E como Freud já supunha a diferença entre imagem e imagem vívida no sonho está na diferença de quantidade de condensação dispensada na formação de determinado elemento. Parece que quanto mais condensado, mais intenso esse ponto de concentração vai se tornando e mais facilmente ele pode regredir no aparelho psíquico e assim avançar em direção aos sistemas perceptivos, atingindo a extremidade sensível do aparelho. É só quando determinada representação possui intensidade psíquica para atingir esse último sistema sensível que sensações podem comparecer no sonho.

Dessa forma não temos um retorno da cena infantil em si, ela é inacessível e nunca será recuperada enquanto tal, mas a vivacidade nos dá notícias dessa cena traumática, o que se apresenta como excessivamente vívido no sonho parece apontar para outro excesso, aquele pulsional, resto do trauma que não cede à sujeição. Violência da inscrição do traço que retorna e comparece como o ultravívido do sonho e da lembrança infantil.

O trauma

Até aqui foi possível supor que a cena infantil é traumática por excelência, ela se relaciona com esse primeiro trauma originário, que estamos supondo ser a experiência que inscreve o primeiro traço no aparelho psíquico, inscrição que porta excessos pulsionais que põem a energia a circular no aparelho, e que dá início às tentativas de

dominação da energia livre – instaurando a compulsão à repetição. Mas do que se trata no trauma?

É sabido que Freud nos primeiros anos de sua teorização acreditava numa origem traumática da neurose. Ele acreditava que toda neurose se originava num trauma que o sujeito havia esquecido e trazer o trauma à tona livraria o sujeito do adoecimento. A partir de sua escuta clínica e de sua autoanálise, Freud foi começando a relacionar muitos traumas com a sedução paterna ocorrida na infância.

É numa carta a Fliess (carta 69, 21 de setembro de 1897) que Freud confessa não acreditar mais em sua “neurótica”(Freud, 1996, [1892-1899]); já não lhe parecia mais possível crer que todos seus pacientes haviam sido seduzidos ou abusados, normalmente pelo pai, na tenra infância. Como ele afirma (*ibid*, p.310) todos os pais, incluindo o dele, tinham de ser apontados como “pervertidos”, além disso, ele nota que nem nos delírios mais profundos a lembrança inconsciente parece vir à tona, as experiências infantis e seus segredos não eram nunca completamente revelados.

Ele se vê obrigado a reconhecer que tais cenas de sedução nunca haviam acontecido; elas eram, na verdade, fantasias. A partir daí ele pode começar a construir a ideia de uma realidade psíquica que no tocante à neurose tem importância muito maior do que a realidade material. Mesmo que Freud perceba que há um engano em buscar na realidade dos fatos concretos uma situação de sedução ou abuso sexual traumáticos na infância, o que está apontado desde o início de suas observações clínicas é que há algo de traumático no que diz respeito ao sexual.

Como é possível transmitir o sexual, senão pela via do trauma? Como indica Freud o trauma é algo que vem de fora, vem do Outro. E o sujeito, possivelmente,

sempre será precoce a essa transmissão, nunca estará pronto nem maduro o suficiente para receber tranquilamente do outro isso que significativo nenhum pode significar. Como iniciar o sujeito nesse campo limite da linguagem? Sexual que, como Freud especula no *Além do Princípio do Prazer* (1920), possui relação tão estreita com a morte. Não é possível que a transmissão do que é da ordem do sexual não seja violenta, excessiva e traumática. Esse é o trauma que estamos supondo ser aquele que inscreve o primeiro traço mítico no aparelho psíquico, que inaugura o ser, que faz dele sujeito, que o faz sonhar. E então podemos dizer que se sonhamos, ao que tudo indica, é porque somos originalmente traumatizados.

O traço

A compulsão à repetição é uma evidência clínica que Freud constata nos sonhos de neurose traumática e também na brincadeira infantil, o que o leva a especular a respeito do trauma e da pulsão que como vimos são intimamente ligados – no trauma trata-se de um excesso pulsional que não se vincula, e esse excesso é o que retorna a todo tempo nos sonhos, por exemplo. O trauma é aquilo que pede repetição para que seja elaborado e até para ser esquecido. É a repetição que possibilita que o sujeito venha a ser um pouco mais ativo, sofrer menos passivamente isso que lhe toma de surpresa e violentamente. Essas manifestações levam Freud a rever seu conceito de pulsão, ele passa a buscar entender como a característica de ser pulsional se relaciona com a compulsão à repetição.

E especulando a cerca da pulsão de morte Freud curiosamente chega nos mesmos limites que sua interpretação no Sonho da Injeção de Irma: morte e sexualidade. Em *Além do Princípio de Prazer* (1920) Freud quer saber desde quando os

organismos vivos morrem e desde quando fazem sexo, e suas pesquisas parecem sugerir uma relação estreita entre a diferença sexual e a morte. Nem sempre a reprodução dos organismos vivos dependeu da união de dois seres de sexos distintos, isso de certa forma é novidade na história da vida no planeta, mas parece que a partir do momento em que passam a existir dois sexos e a necessidade da cópula para a procriação, a duração ilimitada da vida individual se torna desnecessária. Ou seja, o sexo não deixa, pelo menos em sua origem remota, de apontar para a morte. Se é possível dar a vida a um novo ser então a continuidade da espécie está garantida e a existência individual já não faz mais sentido, passa a ser um luxo.

Morte e sexualidade são os mesmos limites a que Freud chega também em sua interpretação do famoso esquecimento de nomes próprios – Signorelli (1901b). São esses os significantes últimos, intransponíveis, limites da interpretação, que mostram que o sentido não é puramente imaginário e sempre aponta para o Real. Toda interpretação tem seu umbigo, o ponto onde mergulha no desconhecido no que nunca terá sentido, onde também o simbólico fracassará. É como se morte e sexualidade, o que não se consegue significar, fossem as evidências da passagem da pulsão, os rastros que ela deixa de sua passagem pela linguagem.

Com o *Aleph* de Borges vemos o quanto a experiência excessiva é disruptiva, força os limite representacionais e desorganiza tanto nossa capacidade de perceber como de reter e transmitir o que foi percebido. Apesar de seu alto grau de concentração também é uma experiência que remete a um espalhamento, como se a representação se esparramasse no eixo sincrônico do discurso.

E esse espalhamento da representação acaba implicando também num certo espalhamento do sujeito, numa decomposição de sua unidade imagética corporal: “vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte... vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem” (Borges, 2008, [1949], p.149) – pedaços de corpo, desmontagem visceral, que acontece só depois que Borges vê a letra que lhe faz tremer: as cartas obscenas de Beatriz a Carlos Argentino. Tal decomposição da unidade imaginária é muito similar àquela que Lacan (1954-55) indica em sua releitura do sonho inaugural da psicanálise; após a visão inefável da boca aberta de Irma não há mais quem possa pronunciar “eu” naquele sonho, não há mais unidade identitária possível.

Pois bem, experiência tão excessiva, transformadora e disruptiva, e ao mesmo tempo não é mais que uma letra – *Aleph*, início de tudo, primeira letra do alfabeto que contém todas as outras. A letra impronunciável que contém o princípio de toda e qualquer articulação audível, letra preche de significação, mas que em si não significa nada. Talvez também assim seja o trauma, esse originário que nos faz sonhar e que está relacionado à transmissão do que é sexual, talvez dele também não reste muita coisa além de uma letra inscrita no aparelho psíquico. Como Freud demonstra o que fica inscrito do trauma é um traço. E de acordo com nossas especulações sobre sua natureza, um traço que é algo entre imagem e texto, assim como a fórmula da trimetilamina, como nota Rivera (2010). Então quem sabe o que fica inscrito do trauma não seja mais que uma letra, muito similar ao *Aleph*, letra originária e sem sentido, sem a qual não haveria nada. Assim do trauma não restaria mais que um traço muito característico, próximo dessa ideia de uma letra de propriedades muito particulares, talvez o que reste seja nada mais que uma espécie de “traço”.

DES/CONCLUSÃO

A POESIA É UMA PRODUÇÃO QUE DIZ ALGO DO TRAUMA?

Todo o percurso pelo *Aleph*, os sonhos, a vivacidade perceptiva e o trauma nos permite agora retomar a poesia concreta de *Colidouescapo* sob uma nova perspectiva que nos provoca a refletir sobre possíveis relações entre a poesia e o trauma. Por isso muito mais do que chegar a um ponto final em que é possível afirmar definitivamente algo, essa pesquisa parece nos lançar de volta ao seu ponto de partida. Chegando ao fim voltamos ao começo, num movimento elíptico que não nos possibilita concluir, mas apenas abrir novas questões e caminhos a serem retomados em outro momento.

Como tivemos a chance de trabalhar, o trauma é uma experiência fundamental e constitutiva do sujeito. Desde o início das especulações freudianas sobre a neurose ele está relacionado com o que é da ordem do sexual. Com aquilo que vem de fora e se transmite por uma via que necessariamente é violenta, excessiva e traumática. O sujeito sempre será precoce e nunca estará pronto para receber de forma tranquila e amena isso que vem do outro. Justamente porque se trata de algo radical que está nas bordas da linguagem, não há significante que diga do Real do sexo. Há nessa transmissão um excesso pulsional que entra rompendo o escudo protetor e desorganizando todo o funcionamento do aparelho psíquico. Excesso pulsional que fica circulando livremente e que o processo secundário não consegue vincular. Assim se instaura a compulsão à repetição – tentativas sucessivas de dominar o indominável.

É essa também a tarefa mais fundamental do sonho, antes que qualquer trabalho para que a realização de desejo possa se estabelecer, há de se buscar conjurar o excesso

pulsional oriundo do trauma. Como Freud mostra em seu livro dos sonhos é a cena infantil, outro nome para o trauma, que guia o princípio de figurabilidade onírica determinando o que será tornado cena no sonho. É ela também que orienta a direção do trabalho de condensação ao funcionar como um núcleo atrativo que determina a concentração de intensidades psíquicas em determinados elementos. A partir daí tais elementos podem avançar no sentido retrógrado do aparelho e atingir os sistemas perceptivos. Dessa forma os elementos do sonho que são vívidos perceptivamente dão notícias dessa cena, que não pode ser recuperada enquanto tal, mas que retorna sempre no sonho e na lembrança encobridora como esses pontos supervívidos. Ou seja, na origem de todo trabalho do sonho está o trauma já que o sonho, afirma Freud, é um substituto da cena infantil.

E é para o trauma também que aponta o umbigo do sonho, o limite da interpretação, o ponto supercondensado e insondável que liga o sonho ao desconhecido. Como vimos os pensamentos oníricos se organizam de uma forma muito peculiar, eles gravitam em torno de múltiplos núcleos representacionais que são simultâneos e formam uma complexa e emaranhada rede de pensamentos. Esses núcleos são os pontos nodais e tais pontos são resultado do trabalho de deslocamento e de condensação que transfere e concentra a intensidade psíquica oriunda dos mais diversos pensamentos num único elemento. Na verdade os elementos vívidos perceptivamente dos sonhos nada mais são que pontos nodais que concentraram intensidade psíquica suficiente para avançarem mais longe no aparelho mental, atingindo os últimos sistemas, os perceptivos.

De acordo com o que exploramos todo umbigo do sonho é um ponto nodal e todo ponto nodal é um potencial umbigo do sonho. Daí nossa consideração de que o

umbigo do sonho tem uma potência contraditória, ao mesmo tempo ele remete a múltiplas significações (pois representa uma cadeia inteira de pensamentos oníricos) e a nenhuma específica. Talvez justamente por remeter a tantos pensamentos ele não pode ser identificado a nenhum, ficando entre o tanto e nada da significação. E em última instância pode-se dizer que ele aponta sempre para os limites do que pode ser dito, para o que não tem sentido: morte e sexualidade, como mostra o Sonho da Injeção de Irma.

E o *Aleph*, mesmo que de proporções minúsculas, é o grande umbigo do mundo. Para ele tudo converge: Na Terra o *Aleph* e no *Aleph* a Terra. Tudo, todo o universo contido numa esfera furta-cor de aproximadamente três centímetros de diâmetro. E nada espanta mais a Borges do que o fato desse espetáculo ser simultâneo. Uma coisa não se dá a ver depois de outra, não há sequência, é uma e ao mesmo tempo outra. Na verdade uma quantidade infindável de fatos que se exhibe numa sincronia impossível: o *Aleph* é para o espaço o que a eternidade é para o tempo. Uma experiência que por seu radicalismo e excessos subverte nossas concepções usuais de tempo e espaço. Ela faz do instante uma eternidade e do mundo um ponto.

Por isso tanto no umbigo como no *Aleph* presenciamos uma tensão constante entre concentração e dispersão. Trata-se nos dois de uma concentração que é dispersiva, por mais paradoxal que tal afirmação possa soar. Não encontramos outra maneira de falar desses pontos de absoluta concentração que possuem potência de dispersão ilimitada. Por mais que se trate de um ponto denso, não há unificação homogênea. Pelo contrário o que encontramos é uma reunião heterogênea, fragmentada, decomposta e descentrada. Descentrada não porque não há um centro, e sim porque eles são múltiplos e simultâneos, como mostra a organização dos pensamentos oníricos em torno dos vários pontos nodais.

E aqui retomamos a poesia de *Colidouescapo*. Nele vimos que a palavra é fusio/nada tensão: *Colidouescapo*, *res/paro* ou *des/piro* não significam nada e ao mesmo tempo remetem a múltiplos sentidos. O umbigo dos sonhos, o *Aleph* e *Colidouescapo* reúnem pela dispersão, esse é o ponto comum. E quando pensados em conjunto nos mostram que a palavra é um *Aleph*, nela cabe o mundo – sem diminuição de tamanho e sem transparência. *Colidouescapo* parece fazer dessa tensão entre concentração e dispersão o seu cerne. Poética da dispersão possivelmente inaugurada pelo o que os concretistas (CAMPOS et al, 2006, [1965]) chamam de seu “poema-planta”: *Um lance de dados*, de Stephane Mallarmé (1897).

Ao depositar na folha branca frases e palavras soltas, com diferentes tamanhos, diferentes tipografias e espaçamentos, Mallarmé inaugura uma nova poética que admite leituras múltiplas e simultâneas. Naufrágio, palavras ao mar que formam frases que não se desenrolam de maneira linear. Não há sequência, as palavras se sobrepõem, se afastam, se juntam, se abrem numa polifonia multicêntrica simultânea. Unidas pela dispersão tais palavras possibilitam sempre uma nova leitura.

Para Blanchot (2005), o poema de Mallarmé nasce de um novo entendimento do espaço literário. Entendimento que toma a linguagem como um sistema de complexas e infinitas relações espaciais. Essas relações estariam para além do que o espaço geométrico ordinário e o espaço da vida prática nos permite captar. Essa concepção que conjuga linguagem e espaço subverte o que esperamos do sentido e nos abre para algo novo, como afirma o crítico francês, *Um lance de dados*: “exclui todo sentido limitado, definido e completo” (BLANCHOT, 2005, p.345). O sentido completo é limitado e preso à completude. Mallarmé nos apresenta uma possibilidade de leitura livre, múltipla, simultânea, infinita.

Ao conceber a linguagem como um sistema de relações espaciais e inserir algo dessa espacialidade no poema, Mallarmé engendra relações novas de movimento e de compreensão, ele torna o poema vivo. Por isso para Blanchot (2005) *Um lance de dados* é o livro por vir, é o livro que aponta para o futuro dos livros. E essa concepção radicalmente nova de linguagem é acolhida por Augusto de Campos e pelos poetas concretos, que têm em Mallarmé uma referência fundamental para o exercício de sua poética. *Colidouescapo* assim como *Um lance de dados* é um livro em movimento que possibilita leituras e travessias infinitas, ao fazer da condensação ou da combinação de pedaços vocabulares a sua mola propulsora.

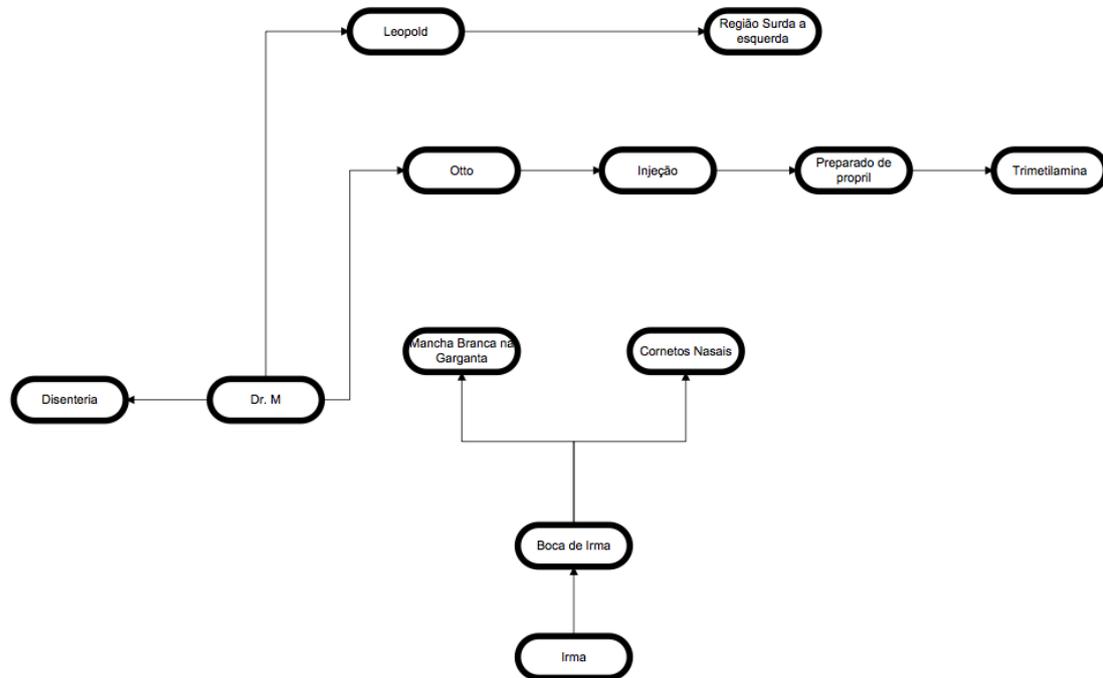
Borges em meio ao seu desespero de escritor se pergunta como uma linguagem sucessiva pode descrever aquele espetáculo que seus olhos presenciaram e que foi simultâneo. Parece-nos que, como previra Augusto de Campos na folha de rosto de seu livro-poema, a resposta é: *Colidouescapo*. Enquanto um representante dessa poética que chamamos, por hora, de poética da dispersão inaugurada por Mallarmé e levada adiante pelos poetas concretistas. Talvez uma experiência excessiva que subverte tempo e espaço requeira uma nova concepção do espaço literário para que possa ser transmitida em sua radicalidade.

O que parece abrir-se como uma questão é saber da relação entre essa poética dispersiva e o trauma. O trauma pensado por essa via do excesso como propõe Freud, é uma experiência que torna caótico o funcionamento do aparelho psíquico porque faz entrar em jogo um excesso pulsional, um resto que não se deixa dominar. Como vimos com Borges uma experiência excessiva abala as capacidades do sujeito tanto de reter como de transmitir aquilo que foi vivido. É impossível lembrar-se da experiência como ela supostamente aconteceu assim como descrevê-la. A poética dispersiva de Mallarmé

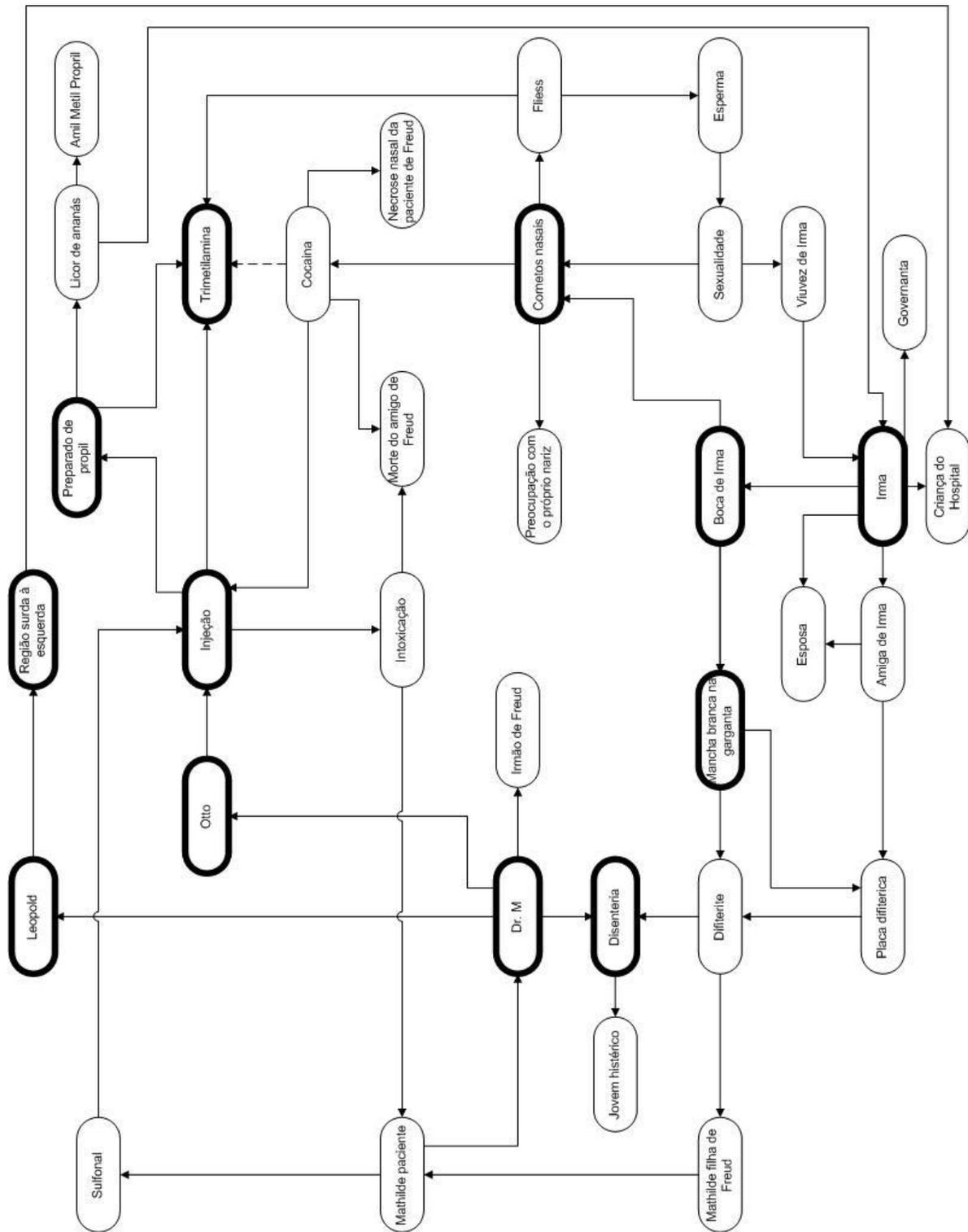
e dos concretistas nos apresentam palavras e frases que não estão ali para descrever nada, mas certamente propagam ou transmitem algo. Esse processo de propagação de um *nonsense* que é rico em sentido parece lançar o sujeito num espaço que é novo, no qual as leituras são múltiplas e o sentido é indefinito, incompleto e infinito.

Por realizar uma concentração que preserva a potência de dispersão essa poética parece poder acolher e passar adiante algo do caos traumático. Experiência disruptiva e fundadora que não inscreve mais que um traço-letra no aparelho psíquico, um “trauçõ”. “Trauçõ” tão significativo e que não significa nada, essas características marcantes parecem de alguma forma retornar no jogo com os estranhos pedaços de palavras que Augusto de Campos nos oferece: *resis/canto, desam/isto, sus/crevo*. Fica em aberto pensar se essas letras escritas em vermelho garrafal no centro na página branca não atualizam de certa maneira este processo primordial de inscrição, muito mais fundamental que é fruto do trauma. Por seus pontos comuns fica como questão buscar entender se a poesia não seria uma produção que dá notícias do trauma e de alguma forma propaga algo de seus efeitos.

ANEXOS



Esquema 1: Elementos manifestos do sonho



Esquema 2: Elementos e pensamento do sonho

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. (2010) *A Divina Comédia*. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34.
- BERNUCCI, L. (2001) *Biografia e visões especulares: Borges e Dante*. In Schwartz, J. (org) *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP.
- BYCK, Robert. (1989) *Freud e a cocaína*. Notas de Freud, A.; Organização e introdução de Byck, R. Rio de Janeiro: Espaço e tempo.
- BLANCHOT, Maurice. (2005) *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- BLOOM, Harold. (1991) *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago.
- BLOOM, Harold. (2010) *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- BORGES, Jorge Luis. (1998) *Discussão* [1932]. Obras Completas de Jorge Luis Borges, v.I. São Paulo: Globo.
- _____. (1998). *Ficções* [1944]. Obras Completas de Jorge Luis Borges, v.I. São Paulo: Globo.
- _____. (1999). *A moeda de ferro*. [1976]. Obras Completas de Jorge Luis Borges, v. III. São Paulo: Globo.
- _____. (1999). *Sete Noites*. [1980]. Obras Completas de Jorge Luis Borges, v. III. São Paulo: Globo.
- _____. (1999). *Nove Ensaios Dantescos*. [1982]. Obras Completas de Jorge Luis Borges, v. III. São Paulo: Globo.
- _____. (1999). *Biblioteca Pessoal. Prólogos*. [1988]. Obras Completas de Jorge Luis Borges, v. IV. São Paulo: Globo.
- _____. (2000) *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2008) *O Aleph* [1949]. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2008) *O Zahir* [1949]. In: *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BREUR, J.; FREUD, S. (1996) *Estudos sobre a histeria* [1893-95] Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. II. Rio de Janeiro: Imago.
- CAMPOS, A. (2006) *COLIDOUESCAPO* [1971]. São Paulo: Amauta Editorial.

- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. (2006) *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. [1965]. São Paulo: Ateliê Editorial.
- _____. (2010) *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- CANTO, Estela (1991) *Borges à contraluz*. São Paulo: Iluminuras.
- DELEUZE, Gilles. (2009) *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva.
- FREUD, S. (1942) *Die Traumdeutung*. [1900] *Gesammelte Werke*, v. II e III. Londres: Imago.
- _____. (1996) *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess*. [1892-99] Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. I. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1996) *Lembranças encobridoras*. [1899] Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. III. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1996) *A interpretação dos sonhos*. [1900] Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. IV e V. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1996) *Sobre os sonhos*. [1901a] Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. V. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1996) *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. [1901b] Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. VI. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1996) *O chiste e a sua relação com o inconsciente*. [1905] Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. VIII. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1996) *O estranho*. [1919] Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1996) *Além do princípio de prazer*. [1920] Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1996) *Uma nota sobre o bloco mágico*. [1924] Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (2001) *Die Traumdeutung*. [1900] *Freud-Studienausgabe*, v. II. Frankfurt am Main: Fischer.
- _____. (sd) *A interpretação dos sonhos*. [1900]. Tradução de Renato Zwick e revisão técnica de Tania Rivera. Porto Alegre: LP&M. Livro no prelo.

- HAMBURGER, M. (2007) *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify.
- LACAN, J. (1985) *O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* [1954-55]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1998) *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* [1957]. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LEMINSKI, P. (2009) *Ex-trancho*. São Paulo: Luminuras.
- LUFT, L. (2001) *El Aleph*. In Schwartz, J. (org) *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP.
- MONEGAL, Emir. (1980) *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva.
- NASCIMENTO, Lyslei. (2008). *O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges*. In: Arquivos Maaravi – Revista digital de estudos judaicos da UFMG, v. I, n.3. (<http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigoLysleinascimento-kabalah.html>)
- NERUDA, Pablo. (sd) *Canto geral*. [1950]. São Paulo: Círculo do Livro S.A.
- PIGLIA, Ricardo. (2001) *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- PONTALIS, J.-B. (1991) *A força de atração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- RIVERA, Tania (2002) *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (2008) *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (2010) *A letra e o espaço literário. Jorge Luis Borges e o Real na literatura*. In Scotti, Sérgio; Bergamaschi, Rosi Isabel; Lange, Mariana de Bastian et ali. *Escrita e Psicanálise II*. Curitiba: CRV.
- _____. (sd) *Os sonhos e o século*. In: Freud, S. *A Interpretação dos Sonhos*. Porto Alegre: LP&M. Livro no prelo.
- SCHOLEM, Gershom. (1995) *As grandes correntes da mística judaica*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2006) *A cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva.
- SHEVRIN, Howard. (1972) *Condensation et métaphore*. In Pontalis, J.-B. (org) *L'espace du rêve*. Paris: Gallimard.
- SOSNOWSKI, Saúl. (1991) *Borges e a cabala*. São Paulo: Perspectiva.
- WELLS, H.G. (1895) *The Time Machine*. Disponível na internet em:

<http://www.online-literature.com/wellshg/timemachine/>. Acesso em abril de 2012.

_____. (1897) *The Invisible Man*. Disponível na internet em:

<http://www.online-literature.com/wellshg/invisible/>. Acesso em abril de 2012.

_____. (1899) *The Crystal Egg*. Disponível na internet em:

<http://www.online-literature.com/wellshg/2878/>. Acesso em abril de 2012.

Amauta editorial disponível na internet em:

<http://amautaeditorial.wordpress.com/catalogo/poesia/colidouescapo/>. Acesso em 13 de agosto de 2011.