



O Aleph e as sereias: a lacuna onde o canto falha

The Aleph and the Mermaids: The Gap Where the Song Fails

Mariângela de Andrade Paraizo*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil

mariangelaparaizo@gmail.com

Resumo: Por intermédio da apropriação de alguns elementos da tradição judaica, este artigo se propõe investigar em que medida uma lacuna, como aquela deixada pelo Nome impronunciável de Deus, pode-se mostrar como fundamento de uma estrutura narrativa. Procura-se proceder à maneira de Jorge Luis Borges, desconstruindo a tradição e realojando os fragmentos no contexto da teoria da literatura.

Palavras-chave: Tradição judaica. Narrativa. Lacuna.

Abstract: By means of making use of elements of the Judaic tradition, this article aims to investigate to what extent a gap, like the one left by the non-pronounceable Name of God, can present itself as the basis of a narrative structure. It is intended to proceed as Jorge Luis Borges's manner, deconstructing the tradition and relocating the fragments in the context of the Literature Theory.

Keywords: Judaic Tradition. Narrative. Gap.

[...] mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo.

(Machado de Assis)

Para nós, bibliófilos, um dos aspectos mais interessantes da cultura judaica é o fato de seus integrantes serem identificados como “o povo do Livro”. Neste artigo, destacamos que, naquele Livro, chama a atenção uma lacuna fundamental, qual seja, a do nome inefável de Deus.

No *Evangelho segundo São João*, lemos que: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus”.¹ Ainda que um nome próprio não esteja explicitado, trata-se da descrição de um Deus Logos, criador da luz e da vida

* Professora aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹ Jo 1:1.



por meio da Palavra, que é articulada para a criação. Nesse ponto, coincidem as duas tradições, a judaica e a cristã, com a relevante diferença de que, para os místicos judeus, reencontrar essa linguagem perdida seria fundamental porque, como registra Lyslei Nascimento: “[...] a língua hebraica [...] corresponderia fisicamente às coisas que ela designa”.²

No cristianismo, o poder de criar não residiria nas palavras, mas, sobretudo, no Deus que as pronuncia, e, mesmo que seja proibido, pelo segundo mandamento das Leis judaico-cristãs, que se tome Seu nome em vão, o nome de Deus constitui um segredo e um tabu intransponível.

No judaísmo, entretanto, o Nome verdadeiro é impronunciável. Conforme também esclarece Nascimento: “A proibição e a impossibilidade de sua articulação provocaram o esquecimento e geraram uma multiplicidade de rituais que tiveram por fim recuperar esse Nome perdido”.³ Do ponto de vista dos cabalistas, quem o conseguisse “desvendaria, pois, o mistério da criação”.⁴ Se a impossível pronúncia basta para conferir o dom da vida, podemos imaginar o quanto já se especulou sobre esse Nome.

Neste artigo, propomos, à maneira de Jorge Luis Borges, uma apropriação dessa tradição. Desse modo, é enquanto lacuna que o Nome nos interessa. A presença do impronunciável pode ser, por essa perspectiva, um traço estruturante na construção narrativa e pretendemos evidenciar esse mecanismo em textos ficcionais que emolduram o vazio, cuja existência não se deve à falta de um significante, mas à emergência de algo impossível de se representar e que, por isso, ou comparece como silêncio ou se multiplica em copiosas palavras, duas formas de se mostrar escondendo-se.

Para desenvolver essa hipótese, escolhemos trabalhar com “El Acercamiento a Almotásim” e “El Aleph”, de Jorge Luis Borges,⁵ “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe⁶, e a descrição de José Eduardo Costa Silva⁷ de uma execução de 4’33”, de John Cage.

O processo de criação do conto “El Acercamiento a Almotásim”, o primeiro texto ficcional publicado por Borges, foi descrito pelo próprio autor que

² NASCIMENTO, 2009, p. 30.

³ NASCIMENTO, 2009, p. 79.

⁴ NASCIMENTO, 2009, p. 79.

⁵ BORGES, 1989, p. 414-418; p. 617-628.

⁶ POE, 1981, p. 209-231.

⁷ SILVA, 2015, p. 139-143.



imaginou um romance e, em vez de escrevê-lo, limitou-se a comentá-lo.⁸ Uma mescla de literatura policial e reflexões místicas, o texto teria sido escrito pelo advogado indiano Mir Bahadur Alí. O protagonista é um estudante de Direito (cujo nome não é revelado no romance) que, acidentalmente, é envolvido por uma multidão em um conflito de rua entre muçulmanos e hindus. Ele, cujos pais professam a fé islâmica, mata ou acredita ter matado um não muçulmano e, quando chega a polícia para conter o tumulto, inicia uma fuga caótica que se prolonga com a decisão de “perderse en la India”.⁹ Depois de muito errar, o estudante se convence de que em algum lugar da terra haveria um homem de cuja alma viria a claridade que se reflete em outras almas, sob a forma de “una ternura, una exaltación, un silencio”.¹⁰ Enfim, chega – e Borges cita o livro resenhado – “[a una galería] en cuyo fondo hay una puerta y una estera barata con muchas cuentas y atrás un resplandor”.¹¹ Lá dentro estaria Almotásim, que o chama. O estudante abre a cortina e o livro termina. Destacamos que Borges teria em mãos uma edição inglesa, mas o trecho que transcreve está em espanhol, diferentemente de outros fragmentos também citados na resenha, o que não deixa de ser uma pista de que ele está blefando.

Além da ideia de que Almotásim venha a ser conhecido naquele momento pelo protagonista, são aventadas duas outras possibilidades sobre sua identidade, em nota de rodapé: a primeira, de que o homem buscado é o próprio estudante; a segunda, de que ele é o hindu morto nos primeiros capítulos.

À época, Borges publicava regularmente na revista *Sur*, na qual a suposta resenha apareceu pela primeira vez, e o fato de ela se inscrever em uma série conferiu-lhe credibilidade entre os leitores.¹² Posteriormente, o texto foi incorporado à coletânea *Historia de la Eternidad*, como uma das “Dos notas”, no final do volume.

Na resenha de “El Acercamiento a Almotásim”, para encobrir a inexistência do livro, Borges reuniu inúmeras referências: autor, títulos diferentes em distintas edições, subtítulo, ilustrações, prefácio, críticas, citações, muitos autores e obras da literatura universal, além da já mencionada nota de rodapé. A maioria dos nomes é de pessoas e de livros reais.

⁸ BORGES, 1993, p. 102-103.

⁹ BORGES, 1989, p. 415.

¹⁰ BORGES, 1989, p. 416.

¹¹ BORGES, 1989, p. 416.

¹² Maria Esther Vásquez atribui buscas reais do falso livro a Adolfo Bioy Casares e a Emir Rodríguez Monegal (VÁSQUEZ, 1996, p. 155).



O exemplar que Borges estaria lendo intitula-se *The Conversation with the Man Called Al-Mu'tasim*. Seu subtítulo, *A Game with Shifting Mirrors*, também insinua o logro, multiplica as imagens e cria “o espaço de jogo do clareado”,¹³ no qual a “essência da verdade [...] brilha na palavra *aletheia*”,¹⁴ que Martin Heidegger buscou na língua e na cultura gregas, e Jacques Lacan em Heidegger. Assim, para ambos, “[...] é ao se ocultar que ela mais *verdadeiramente* se oferece”.¹⁵ Sob esse ponto de vista, o conceito de verdade perde qualquer caráter de totalização para se mostrar com mais vigor no movimento de velar-se e desvelar-se, revelando “sua ordenança de ficção”.¹⁶

A ideia de Borges traz à tona o que aparentemente ocorre em qualquer criação literária: o autor imagina fatos, personagens, circunstâncias e os enreda conforme seu engenho e sua fantasia, conferindo-lhes um lugar no tempo e na estante de uma biblioteca imaginária. Por isso, mais relevante que a pressuposição da obra é o gesto de apresentar um romance fictício em linguagem e veículo próprios à divulgação factual, o que atesta a existência desse livro, ainda que fingida.

Já no conto “El Aleph”, narra-se a história de dois escritores que se aproximam devido ao parentesco de um e ao amor do outro por Beatriz Viterbo. Depois da morte dela, o narrador (que se chama Borges) faz visitas anuais à casa de Carlos Argentino Daneri para contemplar os muitos retratos de Beatriz e manter viva sua memória. Um dia, é convidado a ver um Aleph no porão daquela casa.

Tratava-se de um ponto, uma esfera de dois a três centímetros de diâmetro, sob o décimo nono degrau de uma escada, por onde se podiam contemplar todas as coisas do universo, em todos os tempos, sem superposição ou transparência. Esse ponto fantástico passaria despercebido, se a pessoa não se posicionasse exatamente em um determinado lugar, descoberto por acaso por Argentino Daneri. O problema é que o narrador não poderá representar a visão do Aleph, porque, se o que ele viu era simultâneo, a linguagem é sucessiva; por isso, contar o infinito demandaria a eternidade.

¹³ HEIDEGGER, 2010, p. 133.

¹⁴ HEIDEGGER, 2010, p.1 27, itálico no original.

¹⁵ No trecho, Lacan remete explicitamente a Heidegger (LACAN, 1998, p. 24), itálico no original.

¹⁶ LACAN, 1998, p. 19.



No que ele chama sua “desesperación de escritor”,¹⁷ mesmo sabendo que vai falhar, o narrador fará uma longa lista de objetos e fatos, cotidianos ou extraordinários. Destacamos:

[...] vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y senti vértigo y lloré...¹⁸

Esse “tu” se refere ao leitor, e a lista segue em dois sentidos: um que adentra o enunciado, outro que passa pelo corpo de Borges e atravessa a enunciação. A escolha do nome do autor para designar o narrador-personagem, assim como a menção ao cargo de bibliotecário num subúrbio de Buenos Aires – que o próprio Borges exerceu e que é atribuído a Carlos Argentino – contaminam de realidade o texto ficcional. Por isso, o encontro com o Aleph transborda e é circunscrito pelo relato em que se tenta passar o infinito pelo fio narrativo.

Da mesma forma que se reinventa nessas duas personagens, para Nascimento, “Borges, ao se apropriar do alfabeto hebraico, recorta dele a letra Aleph e a recontextualiza fora do esquema cultural do judaísmo, configurando-a como metáfora de uma escrita”.¹⁹ Como ela demonstrará, esse deslocamento de uma tradição, fragmentando-a, retirando-a do arquivo canônico e realocando-a lado a lado com outras tradições, é característico da escrita de Borges, para quem o mundo e o livro se refletem e se reenviam mutuamente. Nada mais natural, portanto, que ele elegesse uma letra para nela inscrever o universo, e que essa fosse exatamente o Aleph, retirado do alfabeto e da tradição hebraicos, letra também escolhida para designar, por exemplo, o menor (e o primeiro) dos números transfinitos elaborados por Cantor, conjuntos “en los que el todo no es mayor que alguna de las partes”.²⁰

Carlos Argentino Daneri contracena com Borges e lhe mostra o Aleph na esperança de um testemunho que impedisse a destruição da casa. No entanto, entre a infinidade de coisas vistas, o narrador havia reconhecido a letra de Beatriz em cartas obscenas, endereçadas a Argentino Daneri. Enciumado, ele finge que não viu o Aleph e precipita o fim do lugar que era, para ele, uma

¹⁷ BORGES, 1989, p. 624.

¹⁸ BORGES, 1989, p. 626.

¹⁹ NASCIMENTO, 2009, p. 33.

²⁰ BORGES, 1989, p. 627.



espécie de museu, e a musa morta segue seu curso em direção ao esquecimento. Além disso, a negação lança dúvidas sobre o Aleph, para convencer o leitor de que aquele talvez fosse um falso Aleph e, nesse caso, o que ele vira não seria todo o universo.

O nome de Beatriz nos leva à *A divina comédia*, e o sobrenome Daneri é lido por Nascimento como um anagrama de Dante Alighieri.²¹ Uma caricatura do poeta italiano, Argentino Daneri, em vez de se voltar para o mundo divino, escreve um interminável poema intitulado, presunçosamente de “La Tierra”;²² embora retratado como um poeta medíocre, recebe o “Segundo Premio Nacional de Literatura”, enquanto o livro de Borges “no logró un solo voto.”²³ Pode ser que o júri tivesse um gosto duvidoso, mas não há garantias de que o livro daquele Borges, “Los naipes del tahir”,²⁴ não fosse ainda pior que o de Argentino.

Nesse conto, o narrador informa que Aleph é o nome “de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada” e que “significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad”.²⁵ Mas, ressaltamos, sendo a primeira letra, ela se inscreve na série formada pelo alfabeto hebraico, enquanto é único e incomparável o Nome impronunciável.

Como esclarece Nascimento,²⁶ Borges afirma, em entrevista a Saúl Sosnowski, que as ideias da Cabala lhe chegaram por intermédio de uma versão de *A divina comédia* realizada por Henry Wadsworth Longfellow. Conforme as páginas iniciais daquela publicação, o Aleph denotaria o “Santo Nome, a Inacessível Luz do Divino Começo”.²⁷ Nascimento remete, também, a uma fábula sobre o Aleph, na introdução ao *Zohar*, O Livro do Esplendor, segundo a qual a essa letra foi concedido um dom especial: “Apesar de não ser articulada, ela tornou-se a raiz e o começo de toda articulação, e nela estão inclusas, segundo a tradição judaica, todas as letras do alfabeto hebraico”.²⁸

O interesse de Borges pela Cabala se evidencia desde “El Acercamiento a Almotásim”. Depois de elencar algumas obras da literatura universal que

²¹ NASCIMENTO, 2009, p. 36.

²² BORGES, 1989, p. 619.

²³ BORGES, 1989, p. 627.

²⁴ BORGES, 1989, p. 627.

²⁵ BORGES, 1989, p. 627.

²⁶ NASCIMENTO, 2009, p. 33.

²⁷ NASCIMENTO, 2009, p. 33.

²⁸ NASCIMENTO, 2009, p. 29.



teriam sido apontadas pelos críticos como semelhantes àquele romance fictício, pelo enredo ou pelo estilo, o resenhista acrescenta:

Yo, con toda humildad, señalo un precursor lejano y posible: el cabalista de Jerusalén, Isaac Luria, que en el siglo XVI propaló que el alma de un antepasado o maestro puede entrar en el alma de un desdichado para confortarlo o instruirlo. Ibbûr se llama esa variedad de la metempsícosis.²⁹

Como preconizava Isaac Luria: “Não só o Nome Inefável de Deus seria fonte de poder, mas cada versículo estaria construído a partir do sentido da redenção”.³⁰ Ao eleger esse precursor para o livro que ele próprio imaginou, Borges explicita, nesse primeiro texto ficcional, sua inscrição na tradição judaica, o que confirma, mais uma vez, a tese de Nascimento que vê, na poética do escritor argentino, “uma estratégia de construção da tradição cultural contemporânea a partir de uma certa poética judaica que se constrói através da memória, dos livros, da linguagem”.³¹

As duas outras narrativas que abordaremos aqui não nos remetem a essa tradição, mas as quatro se aproximam entre si e nos interessam porque os elementos da trama se organizam em diferentes posições discursivas em relação à lacuna que emolduram.

Se “El Aleph” promove uma leitura latino-americana de Dante Alighieri, “El Acercamiento a Almotásim” parece remeter a Edgar Allan Poe, considerado por Borges o criador do conto policial e do “tipo de lector de ficciones policiales”.³² Já que o livro indiano pertence também a esse gênero (que não faz parte daquela tradição), assim como a própria resenha de um livro inexistente é uma sorte de enigma para o leitor decifrar, o romance parece imaginado como uma sutil homenagem ao escritor norte-americano.

O terceiro conto, então, nesta reflexão é “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. O enredo é simples e bastante conhecido: alguém – uma ilustre dama – está lendo uma carta nos “aposentos reais”³³ quando entra “outra personalidade de elevada posição”³⁴ e, logo em seguida, o ministro D... Embaraçada, ela não

²⁹ BORGES, 1989, p. 418.

³⁰ NASCIMENTO, 2009, p. 77.

³¹ NASCIMENTO, 2009, p. 26.

³² BORGES, 1996, p. 190.

³³ POE, 1981, p. 213.

³⁴ POE, 1981, p. 213.



consegue guardar a carta sem chamar a atenção e a deixa sobre a mesa, como se não tivesse importância, mas sua hesitação é percebida pelo ministro que troca essa carta por outra que era de fato irrelevante. A dama acompanha esse movimento sem reagir, mas o ministro sabe que ela sabe. Como ele começa a chantageá-la, ela recorre à polícia, que não consegue localizar a carta, apesar de fazer uma minuciosa varredura na casa do ministro. O delegado de polícia, Monsieur G..., aconselha-se com o detetive Auguste Dupin, que encontra a carta e a devolve ao delegado para que ela volte às mãos daquela dama.

Embora toda a trama gire em torno dessa carta recebida pela “personalidade da mais alta posição”,³⁵ nada sabemos de seu conteúdo, exceto que ele põe em risco a honra e a segurança daquela “personalidade ilustre”.³⁶ Para que o ministro percebesse seu caráter comprometedor, bastou reconhecer a letra no envelope e o constrangimento da destinatária. Fica diante dos olhos o que se gostaria de ocultar, ideia que se repete na estratégia do chantagista, que esconde o envelope virado pelo avesso, com outro sobrescrito, em um lugar bem visível, e não embaixo do tapete, na costura dos estofados, na capa de livros encadernados ou no oco da perna da mesa que a polícia vasculhou. Dupin, o detetive que Poe notabilizara por duas investigações anteriores, só teve de ver o que era “*simples demais*” e “*evidente demais*”³⁷ para que a polícia pudesse perceber.

Embora haja muitas personagens, não sabemos o nome de nenhuma, exceto o do detetive. A narrativa recorre a evasivas evidentes, falsos disfarces que reforçam a notoriedade dos envolvidos, imediatamente identificados pelas outras personagens da trama. Por outro lado, ainda que a carta tenha passado por várias mãos, não sabemos nem se a destinatária já teria terminado sua leitura quando foi roubada. Seu conteúdo é um ponto cego e as personagens sequer especulam sobre seu teor. Em posição quase simétrica, o narrador – que não se apresenta – só faz parte do episódio como ouvinte circunstancial, porque presencia as duas visitas do delegado. É a mesma personagem que relata os dois outros casos que compõem a trilogia de Dupin,³⁸ mas só sabemos que tinham muito em comum, que se conheceram numa biblioteca, quando os dois procuravam um mesmo livro raro, e que, por conveniência de ambos, eles moravam na mesma casa. Apresentando fatos que não testemunhou, o narrador é mais um envoltório para essa narrativa, e o jogo de “esconder mostrando” que sustenta o enunciado se repete na enunciação.

³⁵ POE, 1981, p. 213.

³⁶ POE, 1981, p. 213.

³⁷ POE, 1981, p. 212, *itálico no original*.

³⁸ “Os crimes da rua Morgue” e “O mistério de Marie Rogêt” (POE, 1981, p. 109-208).



Finalmente, iremos tratar de 4'33'', de John Cage, mas, em vez de nos lançarmos diretamente a essa pausa, vamos abordá-la por intermédio de uma narrativa. Como se sabe, esta é uma obra musical composta para piano, na qual não há nenhuma nota, apenas uma pausa de quatro minutos e trinta e três segundos. A cada performance, os ruídos ocasionais nas salas de espetáculos proporcionariam um resultado diferente.

A narrativa que aqui nos interessa é do músico e filósofo José Eduardo Costa Silva e encontra-se em *Heidegger e a música da poesia*. Trata-se de um trabalho acadêmico, extraído de uma tese de doutorado, do qual destacamos o item 3.3: “O acontecimento da verdade em 4'33'' de John Cage”.³⁹ Estamos comparando, então, quatro textos, dos quais apenas dois foram publicados como contos.

O narrador descreve uma apresentação musical: “O ambiente tradicional de uma sala de concertos, o clarão do palco, o brilho do instrumento, a plateia tentando abafar seus últimos ruídos para que o silêncio necessário à execução da música se instaure”.⁴⁰ Lá está o músico, “[...] tentando disfarçar o nervosismo natural provocado pelo acontecimento”,⁴¹ há uma partitura, que ele ajeita, e, finalmente, a obra: a pausa de 4'33'', o silêncio “[...] em sua tela de silêncio”.⁴² A cena a que assistimos é obra de ficção, embora o livro no qual ela se encontra não o seja. Nesse contexto: “O silêncio tem a dignidade de ser pronunciado e o instrumento que o pronuncia é visível”.⁴³ Visível, mas não nomeado, que instrumento o pronuncia nessa apresentação?

A partitura de Cage está ali, exposta, em seu suporte. Nesse papel que leríamos sobre o ombro do músico, haveria título e assinatura? Seria manuscrito ou impresso? Veríamos a clave de Sol e a de Fá, para piano, ou a obra teria sido adaptada? Haveria um arranjador?

O narrador – que também não se apresenta – vive o acontecimento do qual dá seu testemunho. Alguém da plateia? Ou o músico? Não saberemos, porque tudo que diz respeito a essa apresentação só existe nesse breve relato, proporcional ao tempo de execução. O narrador descreve a confusão inicial entre matéria e forma – entre silêncio e vazio – e, em seguida, a cisão entre uma e outra, bem como a tensão subsequente:

³⁹ SILVA, 2015.

⁴⁰ SILVA, 2015, p. 140.

⁴¹ SILVA, 2015, p. 140.

⁴² SILVA, 2015, p. 140.

⁴³ SILVA, 2015, p. 140.



Em 4'33'' a verdade do silêncio é instituída como obra, em duplo modo: primeiro, no retraimento da obra, o silêncio pode ser percebido sem que necessariamente seja significado em sua relação com as outras coisas do mundo; em segundo, 4'33'' mostra o silêncio escondendo-se na forma do vazio e, ao mesmo tempo, mostrando-se sem poder ser significado. Portanto, a verdade do silêncio, tal como ela acontece em 4'33'', é o fato de que ele revela-se e oculta-se ao mesmo tempo.⁴⁴

Silva destaca dois efeitos dessa apresentação: primeiro, ela mostra o limite do silêncio, simultaneamente circunscrito e circunscrevendo sua forma de obra, e depois, mas ainda mais importante, ela provoca uma reflexão sobre o que é arte. Nesse sentido, 4'33'' leva os espectadores/ouvintes a teorizar e completaria, no público, o seu sentido de obra de arte.

O que o silêncio faz no enunciado, a narrativa replica na enunciação, em seu próprio conter-se e transbordar. Em outras palavras, enquanto na sala de espetáculos se executa 4'33'', na enunciação, a cena emoldura o acontecimento do silêncio, e a narrativa se produz na fricção entre os dois gêneros: o do texto acadêmico e o do outro acontecimento que é o relato ficcional.

Destacamos a necessidade de ouvir o silêncio tal como o instrumento o pronuncia e que é diferente de uma eventual perda auditiva, um emudecimento ou uma ausência de som. É preciso, sobretudo, uma suspensão da escuta habitual, uma disponibilidade para o inesperado. De acordo com Silva, isso é necessário: "Para que ele [o silêncio] se mantenha repousando em si mesmo, ele requer não ser aniquilado por nenhuma atividade imagética, por nenhum apelo emocional e, sobretudo, por nenhuma palavra".⁴⁵ Esse esvaziamento do sujeito que se entrega ao acontecimento do silêncio exige uma escuta afinada, da mesma forma que, para encontrar a carta, o detetive precisou de um certo modo de olhar. Da mesma forma que, para ver o Aleph, foi imprescindível ao narrador deitar-se em um lugar e em uma posição cuidadosamente indicados. Se não houvesse a sala de espetáculos e a cena descrita, não haveria a tela onde o silêncio se desenha; sem a moldura do relato, não haveria a tensão entre o vazio e o silêncio, "origem dos discursos que sobre ele pronunciamos".⁴⁶

⁴⁴ SILVA, 2015, p. 143.

⁴⁵ SILVA, 2015, p. 141.

⁴⁶ SILVA, 2015, p. 143.



Em cada um dos quatro textos – construções em abismo – encontramos, respectivamente: fragmentos de um livro inexistente, duas tentativas de inventariar o universo do Aleph, um relato de relatos sobre o paradeiro de uma carta, a pergunta que advém do silêncio e a narrativa de seu acontecimento. Enquanto a carta fechada circula e faz a trama caminhar, o instrumento sem nome e o livro não escrito emolduram o vazio, condição do movimento.

À exceção do Aleph, que substitui a visão cotidiana e parcial pela revelação de um universo pleno e totalizante, onde tudo pode ser visto de todos os ângulos, os vazios que assinalamos apenas se insinuam nas respectivas tramas. Se o Aleph está escondido das outras personagens, ainda que parcialmente descrito por dois poetas, a falta do conteúdo da carta, do livro amplamente comentado e, para nós, do nome que contorne o instrumento no palco não necessariamente chama a atenção do leitor. Não há nenhum destaque para essas lacunas em torno e por meio das quais se criam as histórias e o silêncio. Entretanto, como salienta a teoria de Heidegger, pode-se observar como cada uma dessas narrativas “nos lança nessa abertura e nos retira, ao mesmo tempo, do habitual”,⁴⁷ uma vez que “o narrar inaugurante [...] traz ao mesmo tempo ao Mundo o não-narrável inaugurante como tal”.⁴⁸ O que se conta e o que não é pronunciável, indissociáveis no evento poético que inaugura o ser, desvendam o mecanismo de repetição que encontramos, por exemplo, nas extensas listas desses dois contos de Borges ou na estratégia daqueles que circulam em torno da carta que voa de mão em mão.

Quanto ao silêncio, enfatizamos, limitado pelo tempo de 4’33” e pelo espaço no qual se apresenta, não se identifica ao vazio e, por isso mesmo, deixa-o mais vazio, trazendo uma única questão, que repercute entre os espectadores: “O que é?”.⁴⁹ Por seu turno, a resenha encobre a falta do livro com um sem número de ações e omissões:

Impossible trazar las peripecias de los diecinueve [capítulos] restantes. Hay una vertiginosa pululación de dramatis personae – para no hablar de una biografía que parece agotar los movimientos del espíritu humano (desde la infamia hasta la especulación matemática) y de una

⁴⁷ HEIDEGGER, 2010, p. 169.

⁴⁸ HEIDEGGER, 2010, p. 189.

⁴⁹ SILVA, 2015, p. 141.



peregrinação que compreende a vasta geografia del Indostán.⁵⁰

Para melhor explorar o papel dessas lacunas, nas quais o indizível impulsiona o desejo de dizer, tomaremos como referência *O livro por vir*, de Maurice Blanchot.⁵¹ Para ele, o canto das sereias é “um canto ainda por vir”,⁵² que conduziria o navegante para o lugar de origem onde “cantar começaria verdadeiramente”.⁵³ Paradoxalmente, ali, o canto teria desaparecido. Esse canto, cujo poder, segundo Blanchot, advém de sua falha, “era também ele uma navegação: era uma distância, e o que ele revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer do canto o movimento para o canto e desse movimento a expressão do máximo desejo”.⁵⁴ Em Blanchot, como em Heidegger, a palavra “origem” toma o sentido de “essência”, e não de “causa”. Assim, o lugar onde o canto começa verdadeiramente está no *phylum*⁵⁵ dos discursos que sobre ele pronunciamos.

Vencidas por Ulisses, “aquele que é surdo porque ouve”,⁵⁶ as sereias o teriam arrastado “para essa navegação feliz, infeliz que é a da narrativa, o canto já não imediato, mas contado, por isso agora aparentemente inofensivo, ode que se tornou episódio”.⁵⁷ Aparentemente inofensivo, mas Blanchot avança: “A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, [...] ainda por vir”,⁵⁸ situado onde aportamos sempre muito cedo, sempre tarde demais, onde “Qualquer coisa ocorreu, que foi vivida e que em seguida se conta”.⁵⁹ Qualquer coisa fora do alcance, como a carta está fora do alcance da polícia parisiense, cujo método é “demasiado profundo ou

⁵⁰ BORGES, 1989, p. 416.

⁵¹ BLANCHOT, 1984.

⁵² BLANCHOT, 1984, p. 11.

⁵³ BLANCHOT, 1984, p. 11.

⁵⁴ BLANCHOT, 1984, p. 12.

⁵⁵ Tomamos aqui a expressão de Lacan ao se referir à obra de Borges, “[...] tão harmonizada com o *phylum* de nossas colocações” (LACAN, 1998, p. 26, nota 11).

⁵⁶ BLANCHOT, 1984, p. 12.

⁵⁷ BLANCHOT, 1984, p. 13.

⁵⁸ BLANCHOT, 1984, p. 14.

⁵⁹ BLANCHOT, 1984, p. 14.



demasiado superficial”,⁶⁰ já que, ingenuamente, como nos afiança Borges, ela acredita “que algo se esconde em un esconderijo”.⁶¹

Se chegássemos a tempo, encontraríamos o livro imaginado por Borges? Veríamos o Aleph no porão da casa? Ouviríamos o silêncio, veríamos o músico e seu instrumento naquele palco? Mesmo que estivessem ali, insistimos, seria necessário saber enxergar o envelope e saber escutar o que cantavam as sereias, coisa que a terceira personagem nos aposentos reais, no conto de Poe, ou Ulisses, na leitura de Blanchot, não puderam fazer a contento.

Como leitores, contamos com a mediação das narrativas, molduras que recortam e iluminam o ausente, presente, mas perdemos o contato imediato com o vivido. Como obras de arte, as narrativas guardarão algo desse brilho no velar-se e desvelar-se da *aletheia*, muito desse belo que se produz no acontecimento poético, certamente um tanto da angústia e do desejo que moveram a escrita e nos convocam a falar sobre o que lemos. Para Lacan, esta é pergunta feita ao significante: “Que és tu?”. E a resposta: “Nada, a não ser essa presença da morte”.⁶²

Retomando a contrapelo a tradição judaica, vemos que, “quando se apaga da palavra ‘emet (Verdade) a letra Aleph, na transliteração, o sinal (‘) que indica a aspiração da letra hebraica que representa o vento, o fôlego da vida, [...] desaparece o som vocálico do “e”, e a palavra ‘emet: “verdade” torna-se met, “morto””.⁶³ O resto da palavra ‘emet sinaliza que o acontecimento da verdade nos confronta com os despojos da indesejada.

Sobre o conto de Poe, Lacan observa que o significante “nunca é outra coisa senão *aquilo que falta em seu lugar*”,⁶⁴ conforme se escrevia nas fichas de arquivo das bibliotecas francesas quando o livro não se encontrava onde era esperado. O significante é “símbolo de uma ausência”,⁶⁵ e, por isso, a carta roubada, “estará e não estará onde estiver”.⁶⁶ Uma das diferenças entre o livro de Borges e a carta de Poe é que esta existe e circula na trama, enquanto aquele não existe, e quem o descreve sabe disso. Para arquivar esse livro – que não existe, mas agora falta – a Grande Biblioteca será, então, não toda.

⁶⁰ POE, 1981, p. 221.

⁶¹ BORGES, 1996, p. 195.

⁶² LACAN, 1998, p. 44.

⁶³ NASCIMENTO, 2009, p. 59.

⁶⁴ LACAN, 1998, p. 28, itálico no original.

⁶⁵ LACAN, 1998, p. 27.

⁶⁶ LACAN, 1998, p. 27, itálico no original.



Já o silêncio, do qual se pode dizer: “o silêncio está nesse lugar”,⁶⁷ que é presenciado onde está, não se move nem se caracteriza como um significante. Pronunciado por um instrumento do qual só vemos o brilho, sua verdade se esconde e se mostra como uma cintilação.

É importante assinalar que Lacan escolhe discutir o conto de Poe a partir da tradução de Charles Baudelaire, principalmente para explorar os múltiplos significados de seu título em francês: “*La lettre volée*”: carta / letra, roubada / que voa. Para o psicanalista, enquanto aquela carta se identifica ao “significante puro”,⁶⁸ a letra está no Real, que não se representa nem muda de lugar. Ainda segundo ele, a carta, o significante que habita o sujeito falante, adverte: “Acreditas agir quanto te agito ao sabor dos laços com que ato teus desejos. Assim, estes crescem como forças e se multiplicam em objetos que te reconduzem ao despedaçamento de tua infância dilacerada”.⁶⁹

Ao descrever sua circulação, sinaliza, então, que, oculta porque evidente, “*la lettre en souffrance, a carta não retirada*”⁷⁰ da posta restante, comanda a entrada e as falas das personagens que são arrebatadas em sua trilha, e que: “Ao passarem sob sua sombra, tornam-se seu reflexo”.⁷¹

Incitado a seguir incessantemente os símbolos inefáveis,⁷² “eu mesmo”, reflexo do significante que “me” representa para outro significante, no encadeamento do discurso, falto onde falo, e “esta lacuna é tudo”.⁷³

A lacuna onde o canto falha é, entretanto e por isso mesmo, origem do próprio canto, que, por sua vez, “abria em cada palavra um abismo”.⁷⁴ Nesse abismo aberto no significante, vemos, com Lacan, a materialização da “instância da morte”.⁷⁵ Mas, também, nas palavras de Heidegger, ali se encontra a “silenciosa fonte originária, de onde brota o que é para ser pensado”.⁷⁶ Na foz e nascente da

⁶⁷ SILVA, 2015, p. 142.

⁶⁸ LACAN, 1998, p. 18.

⁶⁹ LACAN, 1998, p. 45.

⁷⁰ LACAN, 1998, p. 33, itálico no original.

⁷¹ LACAN, 1998, p. 34.

⁷² “E Iahweh ia adiante deles, de dia numa coluna de nuvem, para lhes mostrar o caminho, e de noite numa coluna de fogo para os alumiar, a fim de que pudessem caminhar de dia e de noite.” (Ex 13:21).

⁷³ ASSIS, 1997, p. 810.

⁷⁴ BLANCHOT, 1984, p. 12.

⁷⁵ LACAN, 1998, p. 26.

⁷⁶ HEIDEGGER, 2010, p. 221.



voz narrativa está a essência do impronunciável. Nesse silêncio abissal, portanto, se articularia o Nome impossível?

Retomando a metáfora de Blanchot, o “canto do abismo [...] incitava [os navegantes] a desaparecer”.⁷⁷ No conto de Poe, a ode das sereias rege o episódio no interior de um envelope fechado. Seu encanto captura o leitor, que acredita acompanhar a solução de um enigma, embora não haja um crime a ser investigado, nem um criminoso a ser encontrado. Trata-se apenas de achar uma carta escondida bem à vista, mas essa maneira de ler “con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial”⁷⁸ é o que caracteriza o leitor de Poe, a que Borges se refere.

Talvez o Aleph reunisse todo saber, que as sereias – quem sabe? – prometiam.⁷⁹ Enquanto presa a essa totalidade, a escrita de Argentino Daneri parece tautológica, interminável e, por isso mesmo, incompleta. Graças à destruição da casa, começa a se desvanecer a memória de Beatriz e a do Aleph, e tanto Borges quanto seu rival se beneficiam do esquecimento (*lete*), que também é parte da *aletheia*.

Se, novamente, para Borges, “lo más importante de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros,”⁸⁰ naquele livro imaginado e resenhado, talvez as sereias pronunciassem o silêncio, como propõe Franz Kafka, que nos informa que o silêncio delas é ainda mais terrível que seu canto, e dele ninguém teria escapado, mesmo que se defendesse com cera, cadeias e mastros. Kafka acrescenta: “Ulisses no entanto — se é que se pode exprimir assim — não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las”.⁸¹ No relato de Silva, brilhariam no palco as próprias sereias entoando seu silêncio?

Assim como o Nome inefável rege a religião que se estrutura em torno dele, em cada uma dessas narrativas, o poder do canto encontra-se na lacuna que ele mal contorna. Em todos os textos com os quais trabalhamos, quanto mais a narração se aproxima da essência dessa falta, menos o narrador poderá dizer, maior será

⁷⁷ BLANCHOT, 1984, p. 12.

⁷⁸ BORGES, 1996, p. 190

⁷⁹ “[...] depois de se deleitar, [o navegante] prossegue caminho, já mais sabedor. Pois nós [as sereias] sabemos todas as coisas que na ampla Troia Argivos e Troianos sofreram pela vontade dos deuses; e sabemos todas as coisas que acontecerão na terra fértil” (HOMERO, 2014, p. 125).

⁸⁰ BORGES, 1996, p. 170.

⁸¹ KAFKA, 2002, p. 105.



seu anseio de fazê-lo. O preço? Blanchot responderá: “Ouvir o Canto das Sereias é, para aquele que era Ulisses, passar a ser Homero”.⁸²

Se, para Heidegger, “a arte é o pôr-se em obra da verdade”,⁸³ cabe lembrar que na *aletheia* encontramos tanto os vestígios da morte quanto o esquecimento. O narrador anônimo testemunhou o acontecimento da verdade que inaugura o ser no espetáculo do silêncio. Foi o que o autor da resenha não suportou ouvir e o que o envelope guardou para quem o retivesse?

Falando de Homero, Borges observa: “No sabemos si Homero existió. El hecho de que siete ciudades se disputaran su nombre basta para hacernos dudar de su historicidad”. E continua: “Las tradiciones son unánimes en mostrarnos un poeta ciego”.⁸⁴ Lemos ainda em Kafka que, diante da atitude de Ulisses, as sereias “já não queriam seduzir senão apenas o quanto possível prender o fulgor dos grandes olhos de Ulisses”.⁸⁵ Seria a cegueira parte do preço de se tornar Homero?

Finalmente, se o poeta grego for, ele próprio, uma ficção, seu nome reuniu meros mortais, tantos Ulisses que viveram e contaram o encontro com as sereias. Concluimos com Borges, que vê esse movimento na tradição judaica: “Los hebreos tuvieron la idea de juntar diversas obras literarias de diversas épocas y de formar con ellas un solo libro, cuyo título es Torá (“Bíblia” es griego). Todos estos libros se atribuyen a un solo autor: el Espíritu”.⁸⁶ Vigência do ser.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: _____. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. p. 929-1072.

BÍBLIA de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BORGES, Jorge Luis. El acercamiento a Almotásim. In: _____. *Obras Completas*. 1923-1949. v. 1. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 414-418.

⁸² BLANCHOT, 1984, p. 15.

⁸³ HEIDEGGER, 2010, p. 89.

⁸⁴ BORGES, 1989a, p. 281.

⁸⁵ KAFKA, 2002, p. 105.

⁸⁶ BORGES, 1996, p. 167.



BORGES, Jorge Luis. El Aleph. In: _____. *Obras Completas*. 1923-1949. v. 1. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 617-628.

BORGES, Jorge Luis. La cegueira. In: _____. *Obras Completas*. 1975-1985. v. 3. Buenos Aires: Emecé, 1989a. p. 276-286.

BORGES, Jorge Luis. El libro. In: _____. *Obras Completas*. 1975-1988. v. 4. Barcelona: Emecé, 1996. p. 165-171.

BORGES, Jorge Luis. El cuento policial. In: _____. *Obras Completas*. 1975-1988. v. 4. Barcelona: Emecé, 1996. p. 189-197.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra: poemas*. Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques. *Perfis: ensaio autobiográfico*. Trad. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LACAN, Jacques. O seminário sobre "A carta roubada". In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-45.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: _____. *Histórias extraordinárias*. Trad. Breno Silveira *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 209-231.

SILVA, José Eduardo Costa. *Heidegger e a música da poesia: As condições ontológicas da descrição*. Curitiba: Prismas, 2015.

VÁSQUEZ, María Esther. *Borges: Esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets Editores, 1996.

Recebido em: 20/09/2018.

Aprovado em: 20/10/2018.