

## *On my blindness*

Fui convidado a falar sobre “Borges e o Cinema”, e tive a imprudência de aceitar.

Tomo a palavra, contudo, numa posição curiosa, borgeana, diria. Ocupo o lugar de uma mulher que, como eu, tampouco deveria ter estado aqui. Explico. Meu anfitrião e curador destes labirintos, convidara para esta mesa uma colega e amiga que, ela sim, teve a prudência de não aceitar, indicando meu nome. No seu telefonema, ele me confidenciou que a idéia de um psicanalista neste encontro lhe parecia acaso impertinente. Não obstante, disse, curvava-se à vontade dos que achavam necessário algo assim como o “ângulo psicológico” da obra borgeana. A conversa me fez lembrar algo que tinha lido no último livro de Tomás Eloy Martínez, a propósito de Borges ser o principal responsável pelas desgraças argentinas. Com sua ladainha de que somos seres sonhados e a realidade inexistente, acabou fazendo com que duvidássemos de tudo, a começar por nós mesmos.

A preocupação de meu anfitrião era, contudo, infundada. Por dois motivos. Primeiro, porque pessoalmente abomino do que se costuma denominar “psicanálise aplicada”, ou seja, o uso dos conceitos de nossa disciplina para explicar a obra de arte; nada tenho a dizer, portanto, dos personagens inventados por Borges (como tampouco teria sobre as figuras que aparecem no sonho de um paciente: ele fará, quem sabe com a minha assistência, de seu sonho um texto). Segundo, porque me chamaram para falar sobre Borges e o cinema —não sobre Borges e Freud, ou sobre a literatura borgeana e a psicanálise (em cujo caso teria tido o prazer de refletir com vocês acerca do que o escritor rioplatense nos ensina; ou a

propósito do fato de sua obra testemunhar até que ponto ele não precisava de nós, analistas, para dar conta do enigma da esfinge).

## 1

Em todo caso, é bem conhecido, e por isso minha presença aqui não é por completo inexplicável, que Sigmund Freud lançou mão em mais de uma ocasião de textos literários para verificar suas hipóteses. Considerava a poesia e o romance como os portadores de um saber *textual*, do qual esperava mais subsídios que do saber *referencial* da filosofia. Dito de outra maneira, a literatura mostra o desejo além do conceito, enquanto a filosofia multiplica seus conceitos encobrendo com eles sua ignorância deste mesmo desejo. Lemos no prólogo a *História universal da infâmia* que “sob esse título não há nada. Não passa de uma aparência, uma superfície de imagens; e por isso mesmo é possível que o livro agrade.” Esta advertência da inutilidade de esperar qualquer substância por trás das palavras é um exemplo da ironia borgeana. Parece uma depreciação de seu livro, tratado como uma obra menor, mas é todo texto (não apenas este) que opera contra a função referencial da linguagem.

O psicanalista bate à porta do poeta para aprender acerca do desejo porque ele testemunha o quanto este último deve à linguagem. A relação poética com o desejo se vê obstaculizada —observa Lacan— quando se trata da pintura de seu objeto. Por isso a chamada poesia metafísica (John Donne, por exemplo) evoca muito melhor o desejo que a poesia figurativa que pretende representá-lo.

Para Michel Leiris (*A idade do homem*) o *s* de *suicide* aloja o perfil de um *kris*, a adaga dos malaios. O som *sui* evoca-lhe o ceceio do fogo, enquanto a partícula *cide* se lhe antoja acidez ou corrosão. A imagem de uma imolação oriental vista numa revista foi a ocasião para tecer esta trama

que ele desenvolve para nós. Nenhum dicionário incluiria tais conotações, nenhuma gramática tais associações privadas. George Steiner, comentando a passagem, diz: “Entretanto, é precisamente desta maneira como cada um de nós verte significado no significado para tornar significativa a significação.”

A literatura não está determinada pelo inconsciente, mas pode ser vista como um sintoma. Entendendo este último como o efeito da linguagem sobre o *parlêtre*, isto é, sobre todos nós. Para o psicanalista, o sintoma é uma metáfora; uma carta cifrada sobre um modo de gozar que nem conseguimos evitar, nem reconhecer como nosso. Dizer da literatura que é um sintoma implica em propô-la como a escritura enigmática de um gozo, nunca como linguagem-objeto para uma metalinguagem, cuja chave secreta nos tocaria revelar (toda hermenêutica nos é alheia: religiosa, política, lingüística, inclusive psicanalítica)<sup>1</sup>. O sintoma introduz o *particular* sob a forma do que se denomina *estilo*.

É precisamente o que o livro transmite, seu estilo, isto é, a lógica de sua construção. Borges fez desta transmissão o objeto de sua escrita, por isso é chamado de irônico pelos críticos. “A morte e a bussola”, talvez seu conto mais fascinante, é uma boa ilustração desta forma de narrar que os franceses denominam *mise en abîme*, e que não por acaso se ilustra com dois espelhos enfrentados (havia uma marca de bolachas na minha infância que vinha numa lata, em cujo rótulo estava desenhada uma menina que segurava uma lata idêntica, com um rótulo no qual se via essa mesma menina segurando uma lata). Aqui se trata da coincidência entre o que o relato conta e seu modo de contá-lo. O papel do leitor não é passivo em absoluto neste mecanismo, embora ele não saiba a parte essencial que lhe cabe na realização dos desígnios do autor. Trata-se, no caso, de um duelo

---

<sup>1</sup> Falei disso a propósito de *Lolita*, de Nabokov, na revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, ano VIII, nº 15, *Piscanalise e Literatura*.

mortal numa Buenos Aires de sonho, entre um detetive de improvável nome, Erik Lönroth, e um refinado *gangster* judeu, Red Scharlach, do qual podemos inferir que é seu duplo (quanto mais não seja pelo “vermelho” que ambos compartilham no nome). A narração executa uma trama em forma de labirinto organizado pelas pistas que Scharlach vai deixando para Lönroth, antecipando os movimentos interpretativos deste, para levá-lo aonde ele mesmo o quer. O detetive imagina estar desvendando os crimes de uma seita judaica quando, na verdade, está caindo na armadilha (e o leitor, junto com ele) que terminará em sua própria morte. Porque os sucessivos cadáveres que vão aparecendo correspondem, ele deduz, às letras de uma mensagem mística que imagina ter que decifrar, antecipando o próximo movimento de seus adversários. Não é a menor das ironias observar que sua perdição foi ter sabido ler o texto cifrado pelo outro.

## 2

Quando ouço um paciente me interesse pelo que *diz*, não pelo que *pensa*. Quando leio um romance pouco me importa o que o autor opina sobre a vida ou sobre si mesmo. Borges dizia que os livros encontram seu leitores, melhor seria dizer que os criam. Cada livro é produto da relação do escritor com a linguagem, na qual se metaboliza um gozo com o qual não saberia o que fazer caso não lhe fosse dado escrever. O autor é *efeito* do texto (não sua causa, portanto). É possível que uma adjetivação como “a unânime noite”<sup>2</sup> diga respeito à cegueira do autor, mas não há de ser qualquer cego que consiga inventar semelhante acasalamento de palavras.

Pode-se dizer que há um saber inconsciente, tanto no que o paciente diz, como no que o autor escreve. Trata-se do desejo dito *na* linguagem

---

<sup>2</sup> “Ninguém o viu desembarcar na unânime noite” (“As ruínas circulares”). *Everybody's night* traduziu para o inglês um desconcertado tradutor americano.

(atenção, não disse mediante a linguagem). A palavra não é, nem num caso, nem no outro, meio de expressão ou espelho do mundo. Desde sempre os poetas se rebelaram contra a moral do signo (comunicar o conhecimento, exprimir o sujeito, refletir a realidade). Por isso Freud foi procurar na literatura subsídio para subverter a ideologia da linguagem como instrumento.

Os escritores, não obstante, desconfiam da psicanálise (como Nabokov), ou bem a compreendem mal (como os surrealistas). A “escrita automática”, proposta por Breton, revela o mal-entendido. Escrever é o oposto da “livre associação”. Quem associa no divã está preso pela memória tenaz do recalque, quem escreve pratica, ao invés, uma forma do esquecimento. Associa-se na esperança de recuperar algo, escreve-se para poder perder alguma coisa. Nas falhas do texto podemos analisar algo, mas seus achados serão sempre enigmáticos. Em suma, escrever é antes *como* interpretar que *como* associar.

Do mesmo modo, a comparação habitual entre literatura e sonho se presta a equívoco. O texto bem sucedido está mais para pesadelo que para sonho; ou melhor, está aparentado com aquilo que, no sonho, nos faz acordar. Porque os grandes textos resistem à banalização da experiência da vida, tanto quanto resistem ao leitor, obrigando-o ao esforço de encontrar dentro de si um outro lugar discursivo que aquele a que o acostumam os afazeres de sua vida cotidiana. A inibição para a escrita, por exemplo, não se deve a um estranhamento da própria língua mas a uma excessiva familiaridade com ela —como demonstra Edson Souza, a propósito de uma menina para quem cada letra do alfabeto tinha uma estória, o que lhe impedia de usá-las apenas como sinais de escrita—. O escritor precisa instaurar um lugar de exílio para, desde ali, abordar a língua materna. Todo escritor é estrangeiro em sua própria casa. O sujeito que ele é, desconhecido para si mesmo, será o efeito do texto produzido nesta língua

familiar (*heimliche*), que por causa deste texto mesmo se torna estranha (*Unheimlich*). Existe, contudo, uma resistência contra a literatura, cuja função é a mesma da censura que cria o sonho: continuar dormindo. Por este viés se poderia tentar a teoria do *best seller*, sem atribuir sua tão fascinante quanto efêmera existência aos avatares do mercado apenas, ou à burrice dos leitores que não seriam de elite. Em suma, quando tem valor literário o relato não é homólogo do sonho, mas da sua interpretação.

O leitor não está portanto numa posição passiva, quando lê evoca a perda sofrida pelo escritor para que o escrito surgisse (lembre-se que o desejo implica na perda de seu objeto). Mais claramente, escrever é brincar com a ausência, inscrição do que falta, do silêncio, do que não pode ser dito (e a primeira ausência, do ponto de vista dos psicanalistas, é a da própria criança no lugar materno).

Escreve Roberto Juarroz, em 1965 (*Tercera poesía vertical*)

empujar el parpadeo de lo que se sabe  
como el niño empuja su juguete hasta el borde de la mesa

y lo deja caer sin porqué  
quizá para jugar com su lugar vacío.

(empurrar a pulsação do que se sabe  
como a criança empurra seu brinquedo até a borda da mesa

e o deixa cair sem porquê  
talvez para brincar com seu lugar vazio)

Shitao, pintor chinês do S. XVIII, nos fala de uma intersecção entre o poema e a pintura, isto é, entre o visual e o textual, que nos interessa quando se trata do encontro das águas entre o cinema e a literatura. “A pintura constitui o sentido mesmo do poema, enquanto o poema é a iluminação que pulsa no coração da pintura.”<sup>3</sup>

No primeiro prólogo a *História Universal da Infâmia*, Borges declara, a propósito dos seus trabalhos de ficção, que “provem das minhas releituras de Stevenson e de Chesterton, e mesmo dos primeiros filmes de Sternberg, e talvez de uma certa biografia de Evaristo Carriego. Eles abusam de certos procedimentos: as enumerações heteróclitas, as bruscas soluções de continuidade, a redução de toda a vida de um homem a duas ou três cenas.” Borges admira em Stevenson, como em Chesterton, a capacidade para a montagem verbal de uma cena. O aspecto plástico da literatura. (o olho do espírito impressionado por imagens verbais). Esta capacidade cenoplástica está datada, na prática narrativa, da segunda metade do S XIX. “Posterior”, escreve Cozarinsky<sup>4</sup>, “à inauguração de uma disciplina rigorosa por Flaubert, contemporânea da mestria conquistada pelo jovem James sobre a organização dos pontos de vista, sobre a alternância da narração ‘panorâmica’ e em cenas”. No prólogo ao livro de Bioy Casares *A Invenção de Morel*, Borges qualifica a trama de perfeita (“Tenho discutido com seu autor os pormenores de sua trama, a reli; não me parece uma imprecisão ou uma hipérbole qualificá-la de perfeita.”). A *trama*, não o romance.

As notas de Borges sobre cinema são quase sempre pretextos para discutir modalidades de desenvolver uma trama. Mais precisamente, ele procura alternativas ao romance:

---

<sup>3</sup> Citado por Edson Souza no seu texto “o inconsciente entre o escrito e o escritor” in revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, ano VIII, nº 15, *Piscanálise e Literatura*.

<sup>4</sup> Cozarinsky Edgardo. *Borges: sur le cinema*. Paris: Albatros, 1979.

Não li o volume de Nabokov e não pretendo lê-lo, já que o comprimento do gênero romanesco não condiz nem com a escuridão dos meus olhos, nem com a brevidade da vida humana. São contados os livros —*As mil e uma noites*, diremos, ou *Orlando Furioso*— de cuja essência mesma é inseparável o comprimento, porque nos dá a certeza de que em suas páginas podemos perder-nos como num sonho ou uma música; as muitas páginas, em geral, são promessa de tédio e obra da mera rotina. (Nota na revista Sur)

Delírio laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros, o de desenvolver em quinhentas páginas uma idéia que se pode muito bem expor em poucos minutos. Melhor fingir que tais livros já existem, e oferecer deles um resumo e um comentário. (prólogo a “El jardín de los senderos que se bifurcan”).

A montagem cinematográfica fornece tal alternativa. (“Os romances cinematográficos de Josef Von Sternberg”, como ele os denomina, são ocasião para uma teoria do relato). Trata-se do enredo, da resenha, da sinopse; de mostrar a idéia do argumento. Uma narrativa que dê a ver, já de saída, a sua própria composição.

Os primeiros ensaios ficcionais colocam em cena um mecanismo narrativo antes que um tema específico, e o fazem de caso pensado (ainda a ironia): este mecanismo é um e o mesmo na ficção escrita e filmada: o destino das personagens se resume em planos, seqüências, efeitos de iluminação e de montagem, para pôr em evidência uma chave de interpretação. “A imagem da literatura [ou da história, ou da filosofia] enquanto texto único disperso em fragmentos incontáveis e mesmo contraditórios que, isolados, não a representam, e, agrupados, não a esgotam, é também a imagem que o cinema apresenta a Borges”, escreve Cozarinsky.

As notas cinematográficas, então, eram exercícios de escritor antes que de crítico. Observações a propósito da narrativa enquanto tal. “Escolhas



realizadas na composição mesma do relato [estão] implícitas na maneira como ele aborda o cinema”<sup>5</sup>. Este último participa de uma prática da leitura que se exerce sobre o menor pretexto fornecido pelo mundo. “Meus amigos dizem que os pensamentos de Pascal lhes servem para pensar. Seguramente não há nada no universo que não sirva como estímulo ao pensamento.” (“Pascal” in *Outras inquisições*).

### Lição de casa

A referência mais consistente parece ser um pequeno ensaio de mais de vinte anos (1974), redigido por um cineasta argentino exilado na França, Edgardo Cozarinsky, chamado, precisamente, *Borges e o cinema*, no qual lemos que “a relação entre Borges e o cinema foi tão labiríntica e paradoxal quanto a de suas personagens com o tempo.” Nada tenho a acrescentar ao que ali está escrito, a não ser os dados de alguns projetos fílmicos relacionados com o escritor que aconteceram desde então.

O cineasta de referência de Borges era seu contemporâneo Josef Von Sternberg. Em todo caso, começou a escrever para a revista *Sur* —sítio de suas crônicas cinematográficas: uma dúzia de comentários sobre estréias e críticas, nas quais a menção a um filme se reduz muitas vezes a uma única frase (de consabida elegância, claro)— na época do apogeu do descobridor de Marlene Dietrich, em 1931. Notadamente, diz-se que ele “filma como quem escreve”.

Na “Antologia de literatura fantástica”, escrita junto a Silvina Ocampo e Bioy Casares, Borges coloca na breve entrada dedicada a si mesmo: “escreve em vão roteiros para o cinema”. O primeiro foi escrito na década de 40, para um filme jamais realizado de Lucas Demare, “Suburbio”. Com

---

<sup>5</sup> Cozarinsky

Bioy e Mallea fez “Pago Chico”, adaptação de um livro de Payró, também nunca filmado. “Los Orilleros” também feito em colaboração com Casares e “El paraíso de los creyentes”, publicados em 1955, tiveram melhor sorte na tela (dependendo do ângulo em que se mire): foram filmados, em 1975 o primeiro, dirigido por Ricardo Luna. O conto Emma Zunz resultou tão fascinante que deu origem a três filmes. “Días de odio”, de Torre Nilsson, desacreditado pelo autor, mesmo tendo aceito a que seu nome figurara nos créditos como co-roteirista. O segundo foi um filme medíocre feito para a televisão francesa por Alain Magrou. E o terceiro, uma curta americana, *Splits* dirigida por Leandro Katz, em 1978. Inspirou também uma novela para a TV colombiana da qual mais vale não falar. Ainda Com Bioy escreveu o argumento para “Invasión”, dirigido por Hugo Santiago. Em 1973, o mesmo diretor realizou, na França e com elenco francês, “Les Autres” escrito por ele, junto com Borges e Casares. Enfim, *Doviamo salvare Venezia* é o título de um projeto de documentário escrito pelo próprio, que seria filmado em 1986 na Itália, ano de sua morte.

O cinema, por sua vez, empenhou-se na transposição da literatura de Borges para a tela, com resultados irregulares. “Hombre de la esquina rosada”, por exemplo, deu lugar a um filme de René Mujica, inesperadamente elogiado pelo autor. Mas, a partir desse relato, foram perpretados dois programas para a TV espanhola. Já “El tema del traidor y del héroe” chegou ao cinema da mão de Bertolucci como *A estratégia da aranha*, e “El muerto” foi adaptado por Hector Olivera em 1975, junto com o escritor uruguaio Onetti. O mesmo Olivera voltou ao borgismo com “O evangelho segundo Marco”, que junto a “O sul”, dirigido por Saura, integra um especial para a TV de Espanha denominado *Cuentos de Borges*. Finalmente, Christensen se inspirou, com toda liberdade, em “La intrusa” para filmar, em 1980, um filme do mesmo nome, de cuja adaptação Borges reclamou para a imprensa (não dexaria de ter interesse saber como

avaliava filmes que não conseguia enxergar). Enfim Cozarinsky filmou, na Patagonia, *Guerreros y cautivas*, em cima do conto "Historia del guerrero y la cautiva".

Os documentários de que tenho notícia são: *Borges sobre Borges*, realizado em 1975 por Orgambide e Videla; "Reportagem a Borges", feita pelos franceses e *Borges para milhões*, concebido por Wullicher durante o surto nacionalista da ditadura argentina. Mais ou menos na mesma época, Bellaba realizou o seu, intitulando-o simplesmente *Borges*. Recentemente aconteceu um outro filme documentário também denominado *Borges*, dirigido por Tristán Bauer. E Javier Torre filmou um a partir da oportunista e desagradável biografia de Estela Canto, "Borges a contraluz", em que a escritora banca a Simone de Bouvoir do rioplatense. O filme se chama "Estela Canto, um amor de Borges". Não vi, mas, se preserva o espírito do livro dela, posso dizer que não gostei.

*Mesa redonda sobre "Borges e o cinema", no evento comemorativo do centenário de Borges, Labirintos. SESC de Vila Mariana, São Paulo. 2 de julho de 1999.*