

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA
LATINA

JANY ALFAIA DE OLIVEIRA

**Espacialidade e imaginário: uma análise da literatura fantástica
latino-americana nos contos de Lygia Fagundes Telles e de Jorge
Luis Borges**

São Paulo

2022

JANY ALFAIA DE OLIVEIRA

Espacialidade e imaginário: uma análise da literatura fantástica latino-americana nos contos de Lygia Fagundes Telles e de Jorge Luis Borges

(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Doutora em Ciências.

Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura.

Orientador (a): Prof. Dr. Júlio César Suzuki.

Coorientador (a): Prof. Dr. Gilvan Charles Cerqueira de Araújo.

São Paulo

2022

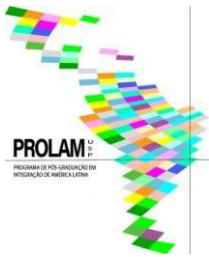
Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O48e Oliveira, Jany
Espacialidade e imaginário: uma análise da literatura fantástica latino-americana nos contos de Lygia Fagundes Telles e de Jorge Luis Borges / Jany Oliveira; orientador Júlio César Suzuki - São Paulo, 2022.
166 f.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina. Área de concentração: Integração da América Latina.

1. Espacialidade. 2. Imaginário. 3. Imagens poéticas. 4. Fantástico. 5. Lígia Fagundes Telles e Jorge Luis Borges. I. Suzuki, Júlio César, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância da orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Jany Alfaia de Oliveira

Data da defesa: 05 de setembro de 2022

Nome da orientador(a): Prof. Dr. Júlio César Suzuki

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 28/11/2022

Prof. Dr. Júlio César Suzuki
N. USP 1109611

À minha tia-mãe, Tassira Freire Alfaia (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A Deus, por guiar meus passos e por me dar forças nos momentos difíceis no decorrer dessa caminhada.

Ao meu orientador, Júlio César Suzuki, pelos conselhos dados e pela oportunidade de poder compartilhar seus conhecimentos.

Aos professores Gilvan Araújo e Valéria Silva, por suas contribuições no processo de qualificação.

A todos os professores do programa de Pós-Graduação Integração da América Latina (PROLAM), por compartilharem seus conhecimentos no decorrer das aulas ministradas.

À Universidade do Estado do Amazonas, por me dar a oportunidade de cursar um doutorado em outro estado, sem que para isso eu tivesse perdas financeiras.

Ao diretor, professor Fábio Plácido e à coordenadora de qualidade, professora Eneila Santos, da Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT/UEA), por me liberarem para o doutorado.

Aos alunos da ESAT que, com todo o carinho e afeto que lhes são característicos, aceitaram que eu me ausentasse.

À minha mãe, pela ajuda incondicional em todos os momentos em que precisei. Agradeço por me ajudar a cursar com tranquilidade o doutorado.

Às minhas filhas, pelo apoio em todos os momentos em que não me achava capaz de terminar a tese.

Ao meu marido, por compreender que não poderia deixar passar essa oportunidade de estudo e compreender minha ausência.

Às minhas amigas Sônia Nascimento, Adriane de Felipe, Adriana Aguiar, Glaubécia Teixeira, Susy Simonetti, Jocilene Gomes e Cláudia Menezes, que foram verdadeiros anjos em minha vida, permanecendo comigo e me apoiando nos momentos difíceis.

À minha amiga Raissa Costa, pelo suporte científico e emocional ao longo dessa caminhada.

Enfim, a todos meus familiares que torceram por mim, mesmos aqueles que já não estão entre nós, mas que tenho certeza de que ficariam muito felizes em ver meu doutorado concluído.

*“No queremos perder nada de
nuestro tiempo
tal vez existan otros mejores, pero
éste es el nuestro...”
(SARTRE, 2004, 34).*

RESUMO

O corpus do presente trabalho é composto pelos contos “Os Objetos”, “A caçada” e “O Encontro”, de Lygia Fagundes Telles, e pelos contos “El Aleph”, “El Sur” e “El Outro”, de Jorge Luis Borges, sobre os quais nos debruçamos com o objetivo de analisar a Literatura Fantástica Argentina e Brasileira, perseguindo as relações tecidas nas narrativas, notadamente no que se refere ao espaço imaginário criado pelas personagens. Na fundamentação teórica, a abordagem gira em torno da origem do fantástico na Europa e na América Latina; da arquitetura do espaço na literatura fantástica e, por fim, sobre categorias como imaginário, imagem e imaginação. Além do estudo do espaço e de seus desdobramentos, percebemos a necessidade de abarcar a análise do eu, do outro e do mundo nos contos. Para tanto, a proposta metodológica fundamenta-se numa perspectiva fenomenológica, encontrada sobretudo nas obras *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard (2008), e *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger (2015), além de outras que complementam o estudo, como *A Poética do Devaneio*, de Gaston Bachelard (2018). Os resultados indicam a presença de algumas imagens poéticas nas obras de Lygia Fagundes e de Borges, às quais transcendem a realidade para o espaço do imaginário. Observamos ser imprescindível compreendermos que, ao determinarmos uma fenomenologia do imaginário – onde a imaginação é colocada no seu lugar como princípio de excitação direta do devir –, a imaginação tenta um futuro e, a partir disso, um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo nos ensina as várias possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo.

Palavras-chave: Espacialidade; Imaginário; Imagens poéticas; Fantástico.

ABSTRACT

The corpus of the present work is composed by the short stories “Os Objetos”, “A caçada” and “O Encontro”, by Lygia Fagundes Telles, and by the short stories “El Aleph”, “El Sur” and “El Outro” , by Jorge Luis Borges, which we focus on with the objective of analyzing the Argentinean Brazilian Fantastic Literature, looking for relationships woven into the narratives, notably with regard to the imaginary created by the characters. In the foundation, the approach revolves around the origin of the fantastic in Europe and Latin America; of the architecture of space in fantastic literature and, finally, on categories such as imaginary, image and imagination. In addition to the study of the space of the analysis of the self, another and its worlds, tales of the future. To this end, the methodological proposal is based on a phenomenological perspective, especially in the works *The Poetics of the Space* by Gaston Bachelard (2008), and *Being and Time*, by Martin Heidegger (2015), in addition to others that complement the study, such as *The Poetics of Reverie*, by Gaston Bachelard (2018). The results indicate the presence of some poetic images in the works of Lygia Fagundes and Borges, which transcend reality to the space of the imaginary. We observe that it is essential that we understand that we determine a phenomenology that we determine a phenomenism, where imagination is made in its place as a principle of direct attraction of becoming, the direct imagination of the future and imaginary, from that, tries a world that is formed in our daydream , a world that is our world. And this world teaches us the various possibilities of aggrandizement of our being in this universe.

Keywords: Spatiality; Imaginary; Poetic images; Fantastic.

RESUMEN

El corpus del presente trabajo es compuesto por los cuentos “Os Objetos”, “A caçada” y “O Encontro”, de Lygia Fagundes Telles, y por los cuentos “El Aleph”, “El Su”r y “El Otro”, de Jorge Luis Borges, sobre los cuales tratamos con el objetivo de analizar la Literatura Fantástica Argentina y Brasileña, persiguiendo las relaciones tejidas en las narrativas, particularmente en lo que se refiere al espacio imaginario creado por los personajes. En la fundamentación teórica, el abordaje gira en torno del origen del fantástico en Europa y en América Latina; de la arquitectura del espacio en la literatura fantástica y, por fin sobre categorías como imaginario, imagen e imaginación. Además del estudio del espacio y de sus desdoblamientos, nos dimos cuenta de la necesidad de abarcar el análisis del yo, del otro y del mundo en los cuentos. Para eso la propuesta metodológica se fundamenta en una perspectiva fenomenológica, encontrada sobre todo en las obras *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard (2008), y *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger (2015), así como otras que complementan el estudio, como *A Poética do Devaneio*, de Gaston Bachelard (2018). Los resultados indican la presencia de algunas imágenes poéticas en las obras de Lygia Fagundes y Borges, las cuales trascienden la realidad para el espacio del imaginario. Observamos es imprescindible comprender que, al determinar una fenomenología del imaginario – donde la imaginación es puesta en el lugar como principio de excitación directa del devenir, la imaginación intenta un futuro y, a partir de eso, un mundo se forma en nuestro devaneo, un mundo que es nuestro mundo. Y ese mundo nos enseña las varias posibilidades de engrandecimiento de nuestro ser en ese universo.

Palabras-clave: Espacialidad; Imaginario; Imágenes poéticas; Fantástico.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	FANTÁSTICO: ORIGEM E DEFINIÇÕES	15
2.1	A origem do fantástico na Europa	16
2.2	A arquitetura do espaço na literatura fantástica	22
2.3	Reflexões sobre imaginário, imagem e imaginação	32
2.4	O início do fantástico na América Latina	40
2.5	Da crítica ao fantástico	43
2.6	Análise ontológico-fenomenológica	46
2.6.1	Caminhos para uma (topo)análise da literatura fantástica latino-americana	56
2.7	Espacialidade na literatura: perspectivas a partir de Haidegger e Bachelard	59
3	LYGIA FAGUNDES TELLES: ANÁLISES DOS CONTOS	67
3.1	(Topo)Análise do conto “Os objetos”	68
3.2	(Topo)Análise do conto “A caçada”	85
3.3	(Topo)Análise do conto “O encontro”	99
4	JORGE LUIS BORGES: ANÁLISES DOS CONTOS	112
4.1	(Topo)Análise do conto “<i>El Aleph</i>”	113
4.2	(Topo)Análise do conto “<i>El Sur</i>”	128
4.3	(Topo)Análise do conto “<i>El Otro</i>”	139
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
	REFERÊNCIAS	158

1 INTRODUÇÃO

A literatura fantástica teve sua origem no século XVIII, com o Iluminismo. A partir desse momento, o fantástico nasce daquilo que não pode ser explicado através da racionalidade e do pensamento crítico, como o complexo processo de formação dos indivíduos. É, portanto, um gênero literário em que narrativas ficcionais estão centradas em elementos não existentes ou não reconhecidos na realidade pela perspectiva científica em vigor na época que a obra foi escrita ou quando que a público. É aplicável a um objeto como a literatura, pois o universo da narrativa, por mais que se tente acercá-lo do real, está profundamente ligado ao fantasioso e ao ficcional. Todo texto fantástico apresenta (mais o menos) elementos externamente inverossímeis, imaginários, distantes da realidade humana ou do mundo material.

Os países da América Latina compartilham bens culturais que são de interesse comum e trazem desenvolvimento a seus países. A literatura é um desses bens que promovem o patrimônio, a história cultural e social, valorizando os espaços, dentre os quais aquele que aqui definimos como espaço literário. Esse, na sua literalidade, alude a outros espaços, onde as personagens transcendem o real instalando-se na realidade do imaginário. Tomando esse contexto, isto é, do fantástico, do imaginário, do espaço literário a ele vinculado, esta tese aborda conceitos como Fantástico e Espaço imaginário. Assim, questionamos não somente o espaço vivenciado, mas também a habilidade de imaginar o espaço para além do real. A tese levantada por esta pesquisa é, portanto, que: O espaço imaginário nas obras de Jorge Luis Borges e de Lygia Fagundes Telles (escritores cujas narrativas se constituem, em parte, em nosso corpus de investigação) configura-se a partir de elementos como a subjetividade das personagens, as quais, por intermédio do artifício do fantástico, que só existe na imaginação, operam uma viagem para a realidade do imaginário. Sendo assim, a tese apresenta como objetivo geral analisar a Literatura Fantástica Argentina e Brasileira nas obras de Jorge Luis Borges e Lygia Fagundes Telles, buscando encontrar relações do espaço imaginário criado pelas personagens nas narrativas dos contos do *corpus* da pesquisa.

Os conceitos de realismo mágico e real maravilhoso surgiram na América Latina a partir da primeira metade do século XX. Ao migrar, no final dos anos 1940,

se estendeu à literatura e se modificou semanticamente como um recurso de construção da narrativa literária. Esse conceito foi criado para ser aplicado à realidade latino-americana, pois o mesmo pode contribuir para valorizar nossas peculiaridades e características da vida cotidiana, diferente daquelas vistas na Europa.

Dessa forma, a opção pelo trajeto literário de Lygia Fagundes Telles e de Jorge Luis Borges deve-se a questões relativas à identidade cultural, possibilitando um processo de integração da América Latina, construído por meio da literatura. A aproximação comparativa entre os autores constitui um enfoque implícito no estudo da literatura fantástica latino-americana, abordando temáticas de distintas modalidades, ou seja, explora assuntos diversos que estão entre o real e o imaginário. Dito de outro modo, buscamos privilegiar, em nossa pesquisa, os autores Lygia Fagundes Telles e Jorge Luis Borges porque seus contos constituem uma fonte esclarecedora de elementos da literatura fantástica, que interessa tanto aos leitores quanto aos pesquisadores.

A partir da constatação de certos elementos que constituem o gênero do conto fantástico, escolhemos o espaço imaginário construído pela personagem como categoria de comparação dentro da narrativa fantástica, correlacionando as literaturas Argentina e Brasileira através das obras de Lygia Fagundes Telles e Jorge Luis Borges.

Os estudiosos do gênero fantástico enfatizam a oposição existente, no interior das narrativas, entre o real e o irreal. Goulart (1995) o denomina antinômico, combinando a irrealidade ao realismo, aparecendo o insólito e o estranho no universo familiar, e o cotidiano sendo caracterizado pela mistura do desconhecido com o conhecido. Para o autor, é a fluidez das fronteiras entre o natural e o sobrenatural que torna aceitáveis as situações insólitas. Por isso, tanto as personagens quanto o leitor não questionam os fatos. E é ainda pelo mesmo motivo que a obra fantástica privilegia não o comportamento das personagens, mas o acontecimento em si.

A escolha do corpus deste estudo nasceu da leitura do conto “O *Aleph*”, inicialmente lido em língua portuguesa, onde verificamos a presença do espaço imaginário, que provoca um momento de reflexão, ou, talvez, uma viagem da personagem, através da imaginação, elemento que determinou a escolha dos

demais contos para a análise.

Traçamos um panorama sobre a relação do espaço com o imaginário, elementos indispensáveis para análise das obras de Lygia e de Borges, refletindo a maneira como os mesmos são apresentados nos contos desses autores. Além disso, a pesquisa visou contribuir com uma discussão que se centra na compreensão de como essas personagens transcendem o espaço real por meio do imaginário. Portanto, o trabalho se preocupou com questões da representação do espaço que desenvolve mudanças nas personagens que não ficam presas ao espaço físico, mas que, a partir do imaginário se transportam para outro lugar, ou seja, que experimentam uma experiência fantástica.

Partindo dessa perspectiva e de alguns estudos sobre as obras de Lygia Fagundes Telles e de Jorge Luis Borges, percebeu-se a necessidade de ampliação das pesquisas no que diz respeito ao espaço como lugar do imaginário nos contos argentinos e brasileiros dos respectivos escritores. Diante da construção do corpus de estudo e da especificidade do recorte proposto, a presente pergunta norteou a investigação: Como se dá a relação do espaço imaginário na literatura fantástica latino-americana e de que modo ela está representada nas obras selecionadas de Lygia Fagundes Telles e Jorge Luis Borges?

Para analisar os textos de forma mais específica, foi adotado o seguinte procedimento: leitura dos contos, procurando entendê-los de maneira geral para a particular, ou seja, realizou-se a leitura de todo o conto para separar os fragmentos que concentraram uma análise de elementos temáticos e que tivessem relação entre espaço e imaginário da personagem na Literatura fantástica. No intuito de delimitar o enfoque principal, a análise da representação do imaginário nas obras escolhidas foi realizada a partir de perspectivas teóricas de Iser (2013) e de Sartre (2019), articulada à perspectiva de uma teoria da espacialidade de Heidegger (2015) e Bachelard (2008).

Na perspectiva teórico-metodológica da pesquisa, apropriamo-nos do método fenomenológico de investigação, contemplando questões concernentes à relação do eu, do outro e do mundo nas obras de Lygia Fagundes Telles e Jorge Luis Borges. Portanto, um de nossos objetivos foi apreender o ser dos entes e explicar a própria existência do ser no mundo imaginário dos contos.

A seleção do corpus foi realizada após leitura de sete livros de contos de

Lygia Fagundes Telles e dez livros de contos de Jorge Luis Borges. Dos sete livros da escritora, foram retirados três contos. Do livro *Um coração ardente*, escolhemos o conto “O Encontro”; do *Antes do baile verde*, foram selecionados os contos “Os Objetos” e “A Caçada”. Dos dez livros de Jorge Luis Borges, também foram retirados três contos. Do *El Aleph* escolhemos os contos “*El Aleph*”; do *El libro de arena* selecionamos o conto “*El Otro*”, e do livro *Ficciones* elegemos o conto “*El Sur*”. Todas as narrativas analisadas apresentam elementos característicos da Literatura Fantástica, em que as personagens criam um espaço que não se assemelha ao real, mas que transcende a realidade a partir de um imaginário construído pela memória.

Na segunda seção desta tese, apresentamos o conceito de fantástico e como ele se define em relação ao real e ao imaginário no século XIX. Traçamos o contexto histórico e cultural para conhecer o nascimento desse gênero que surgiu na Europa e foi levado para a América Latina, mas com características e temas do cotidiano. Partimos da constatação da dependência para com a literatura europeia, que forneceu à literatura hispano-americana os modelos. Esta, por conseguinte, utilizou-se deles como influência para criar seus próprios discursos e compor uma nova significação. Ainda no primeiro capítulo, veremos algumas reflexões acerca da imagem, do imaginário e da imaginação, para poder entender sobre a subjetividade na literatura fantástica. Abordamos também a opinião de alguns autores sobre esse gênero, denominado, na América Latina, real maravilhoso.

Na terceira seção, analisamos os três contos da autora Lygia Fagundes Telles, discutindo como se configura a presença do eu, do outro e do mundo, além da consciência imaginante das personagens, que através de uma experiência concreta, criam uma imagem que as levam a se afastarem da realidade para um espaço imaginário por meio de um fenômeno chamado fantástico.

Na quarta seção, expomos os três contos selecionados de Jorge Luis Borges, observando a presença dos mesmos elementos utilizados em narrativas de Lygia para analisá-los fenomenologicamente. Demostramos que uma narrativa só pode ser considerada fantástica quando cria um espaço similar ao que a personagem habita, um espaço que se vê acometido pelo fenômeno que transtorna sua estabilidade por meio de seu imaginário.

2 FANTÁSTICO: ORIGEM E DEFINIÇÕES

Para melhor compreendermos a literatura fantástica, temos de traçar o percurso do fantástico. Isso implica revisitar essa categoria a partir de variadas abordagens, considerando que as perspectivas teóricas acerca deste gênero, expostas por diversos autores em seus ensaios (TODOROV, 2017; FURTADO, 1970; ROAS, 2014), estabelecem um painel esclarecedor sobre as distintas concepções teóricas que têm pautado os estudos, apontando as principais diretrizes contemporâneas.

2.1 A origem do fantástico na Europa

É possível datar o nascimento do fantástico em meados do século XVIII, quando apareceram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre natural e o sobrenatural, no qual se sustenta o efeito do fantástico, pois até esse momento, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor.

Segundo Roas (2014), em seu livro *A ameaça do fantástico*, durante a época do Iluminismo produziu-se uma mudança radical na relação com o sobrenatural: dominado pela razão, o homem deixa de acreditar na existência objetiva de tais fenômenos, reduzindo, portanto, seu âmbito ao científico. Com isso, a razão exclui todo o desconhecido, provocando, assim, o descredito da religião e a rejeição da superstição como meios para explicar e interpretar a realidade.

De acordo com Roas (2014), a excitação emocional produzida pelo desconhecido não desapareceu, deslocando-se em vez disso para o mundo da ficção. Precisando de um meio de expressão que não entrasse em conflito com a razão, encontrou-o na literatura. Dessa forma, a primeira manifestação literária do gênero fantástico foi o romance gótico inglês que inicia sua trajetória com *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpone. Mas embora o gênero fantástico tenha nascido com o romance gótico, é no Romantismo que ele alcança sua maturidade. O autor assinala ainda que:

Os românticos, sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade. A intuição e a imaginação eram meios válidos para fazê-lo. Isso explicaria a reação do Romantismo contra as ideias mecanicistas que consideravam o universo como uma máquina que obedecia a leis lógicas e era suscetível a explicações racionais. (ROAS, 2014, p. 49)

Assim, a literatura fantástica se converteu em um canal conveniente para expressar esses medos, refletindo todas essas realidades, fatos e desejos que podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização.

Conforme Todorov (2017), em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, o século XIX vivia numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais era do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que seja (apenas) a transcrição dessa realidade.

No estudo do fantástico, contamos com uma grande variedade de definições que nos servirão para iluminar uma boa quantidade de aspectos do gênero. Em outras palavras, confrontamo-nos com uma diversidade de opiniões sobre o seu surgimento, bem como de conceitos que nos são apresentados.

Para Todorov (2017, p. 19), o fantástico implica, pois, não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e no herói, mas também uma maneira de ler que, no momento, podemos definir em termos negativos, não deve ser nem “poética” nem “alegórica”. Assim, o fantástico, no entendimento de Todorov (2017), é diferente do estranho e do maravilhoso. Ele se dá no momento em que surge a dúvida: “o que está acontecendo é real, faz parte da vida cotidiana ou pertence à fantasia, à imaginação ou à loucura?”. É o que o autor vai chamar de tempo de uma hesitação:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo, desse modo, do fantástico. (TODOROV, 2017, p. 47-48)

O teórico concebe o fantástico, portanto, como a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, assim, com a relação do real e do imaginário. Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os

dois cria o fantástico.

Para Lovecraft (1973), o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo. Uma outra atitude bem difundida entre os teóricos, consiste em se colocar para situar o fantástico no leitor: não no leitor implícito no texto, mas o leitor real.

A atmosfera é a coisa mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. (...) Eis porque devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e aos mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que provoca. (...) Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos. (LOVECRAFT, 1973, p. 16)

Filipe Furtado (1980), por sua vez, aborda a questão da Literatura Fantástica, tentando colaborar com uma análise que ajude na identificação do gênero em narrativas diversas. Mas, como o próprio autor adverte,

Tal análise, porém, não deverá perder de vista que, como acentua Jean Bellemi-Noel, qualquer veleidade de sintetizar em termos, definitivos e globais as características de uma classe de textos literários ainda tão pouco explorada teria, por prematura, diminutas probabilidades de sucesso total. (FURTADO, 1980, p. 9)

Assim, conforme Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*,

A narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da ambiguidade de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas. (FURTADO, 1980, p. 132)

De acordo com o autor, é a partir sobretudo da combinação destes elementos que resulta o gênero, embora apenas a ambiguidade empírico/meta-empírico (instalada e mantida na narrativa com o concurso de todos eles) possa ser considerada o traço específico do fantástico.

Penzoldt (1952) explica que esse sentimento de medo ou perplexidade é frequentemente invocado pelos teóricos do fantástico, mesmo que a dupla elucidação possível permaneça, a seus olhos, a condição necessária do gênero. Assim, escreve Peter Penzoldt (1952, p. 9): “Com exceção do conto de fadas, todas as histórias

sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a perguntar se o que se crê ser pura imaginação não é, no final das contas, realidade”.

Na concepção de Volobuef (2000, p. 109), esse gênero abandonou a sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas temáticas mais complexas. Devido a isso, a narrativa fantástica passou a tratar de assuntos inquietantes para o homem atual, tais como os avanços tecnológicos, as angústias existenciais, a opressão, a burocracia e a desigualdade social. Assim, o gênero fantástico deixou de ser apenas vinculado a narrativas de entretenimento, uma vez que “não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia a dia” (VOLOBUEF, 2000, p. 110).

Callois (1965, p. 46) é outro teórico que propõe, também, como “pedra de toque do fantástico”, “a irredutível impressão de estranheza”. Se tomarmos o sentido de suas declarações literalmente, nas quais o sentimento de medo deve ser encontrado no leitor, seria preciso deduzir daí que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do mesmo. Além disso, Callois (1965, p. 46) faz reviver a imagem romântica do poeta inspirado: “É necessário ao fantástico alguma coisa de involuntário, de sofrimento, uma interrogação inquieta não menos que inquietante, surgida improvisadamente de não se sabe que trevas, que seu autor viu-se obrigado a tomar como veio”.

De acordo com Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 99), em *O fantástico*, o fantástico tradicional (aquele dos séculos XVIII e XIX) se distingue do fantástico moderno (do século XX), já que este último surgiu a partir de uma transformação do primeiro. A autora centra sua análise do fantástico moderno exclusivamente nas obras de escritores latino-americanos (inclusive Borges) e afirma que as obras destes possuem como intertextos a literatura europeia fantástica, porém operam a desconstrução do fantástico tradicional, exibindo, como resultado, um fantástico paródico, liberado dos constrangimentos de verossimilhança.

Apesar dessas definições, percebemos que se necessita ainda de clareza, pois o fantástico implica uma integração do leitor no mundo das personagens e se define pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. De tal modo, é necessário esclarecer que não se tem em vista este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita aí a noção do

narrador. A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que estão os movimentos das personagens.

Camarani (2014, p. 48) afirma que a partir da constatação de que o fantástico apenas contrapunha real e sobrenatural, a dúvida, instaurada no texto, torna-se responsável pela ambiguidade da narrativa. Segundo Vax (1972), existe a possibilidade de dois diferentes tipos de ambiguidade, ou melhor, duas atitudes da consciência. A primeira mostraria o interesse pelo monstro que ocupa determinada porção do espaço. A segunda referir-se-ia ao universo estético que engloba, juntamente com a narrativa, o leitor da narrativa e a dúvida do leitor. O fantástico duvidoso, ambíguo, aparece ligado, então, ao enfraquecimento da credulidade.

Todorov (2017) enfatiza que a hesitação é, pois, a primeira condição do fantástico. Mas será necessário que o leitor se identifique com uma personagem particular, ou seja, será indispensável que a hesitação seja representada no interior da obra. Dessa forma, quando o leitor sai do mundo das personagens e volta à sua prática própria (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico, que se situa ao nível da interpretação de texto.

Todorov (2017) verifica que para que possamos completar nossa definição do fantástico, precisamos constatar se as três condições exigidas estão sendo preenchidas, a saber:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Segundo esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, tornando-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética". (TODOROV, 2017, p. 39)

Essas exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos contos analisados sob a perspectiva do fantástico preenche as três condições:

A primeira condição nos remete ao aspecto *verbal* do texto, mais exatamente, ao que se chama “visões”: o fantástico é um caso particular da categoria mais geral da “visão ambígua”. A segunda condição é mais comedida em que implica a existência de um tipo formal de unidades que se referem à apreciação feita pelas personagens sobre os acontecimentos da narrativa; estas unidades poderiam se chamar as “reações”, por oposição às “ações” que formam habitualmente a trama da história. Por outro lado, ela se refere ao aspecto “*semântico*”, já que se trata de um tema representado, o da percepção e sua notação. Enfim, a terceira condição tem um caráter mais geral e transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma escolha entre vários modos (e níveis) de leitura. (TODOROV, 2017, p. 39)

Como afirmamos, David Roas (2014), na obra *A ameaça do fantástico*, argumenta que o objetivo do fantástico atual é oferecer ao leitor histórias que o façam experimentar uma indescritível inquietação ante a falta de sentido revelada e percebida no seu contexto real e cotidiano. Nesse sentido, o autor destaca o emprego do humor, da paródia e da ironia que caracteriza o fantástico cultivado por ele enquanto escritor.

Furtado (1980, p. 19) explica que apesar das diferenças existentes entre as abordagens referidas anteriormente e da diversidade das conclusões, verifica-se que elas concordam num ponto: qualquer narrativa fantástica possui fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por esse caráter predominantemente negativo, bem como pela sua influência determinante no desfecho da ação, o sobrenatural presente no fantástico e no estranho contribui para estabelecer uma certa distância entre o maravilhoso e esses dois gêneros. Assim como o gênero maravilhoso, o fantástico não permite que uma explicação racional venha repor a lógica nesse mundo aparentemente “outro” e reinstale, por completo, o leitor real.

Furtado (1980, p. 46) esclarece que, no caso da verossimilhança em uma narrativa fantástica, não implica obrigatoriamente a reprodução fiel do real e a adequação íntima da intriga a ele. O verossímil terá de se definir através de outras coordenadas, de se orientar por outros pontos de referência que não o próprio real, do qual não passa de uma aparência falsificada. Daí que subentenda antes o emprego e a conjugação de elementos que deem a impressão de que a intriga reproduz o que é normal acontecer, que se identifica com tudo o que o “senso comum”, a opinião pública e, por extensão, a do destinatário do discurso consideram ser o real.

Furtado (1980, p. 47) ainda exemplifica que, enquanto o maravilhoso não evidencia em geral a mínima preocupação em ajustar ao senso comum o mundo quase sempre arbitrário que encena, o fantástico e o estranho procuram seguir os ditames da opinião pública no tocante à maior parte da narrativa.

2.2 A arquitetura do espaço na literatura fantástica

Nesta subseção, buscaremos situar a problemática do espaço, a partir da qual buscaremos ler os elementos do fantástico no corpus de investigação estabelecido. Muitos teóricos oferecem várias definições, mas para um fenomenólogo, um psicanalista, um psicólogo ou um geógrafo, descrever os mais variados conceitos de espaço compreende encontrar o nosso lugar. Para isso, inicialmente, abordaremos a noção de espaço explorada por Gaston Bachelard:

todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vívda”, não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: “Levamos para a casa nova nossos deuses domésticos” tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. (2008, p. 25)

No seu livro *A poética do espaço*, Bachelard (2008) descreve o espaço como sendo a casa que não vive somente o dia a dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa vida. Segundo ele, é pelos sonhos que as diversas moradas de nossa vivência se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. O filósofo acrescenta também que, quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao reviver de lembranças de proteção. Assim, algo fechado deve guardar as recordações, conservando-lhes seus valores de imagens. Essas lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa.

No que toca especificamente à investigação do espaço na literatura, Borges

Filho (2007, p. 13) afirma que

é sempre bom salientar que é naturalmente interdisciplinar. Esses estudos oferecerão ao pesquisador uma melhor compreensão da problemática do espaço, e conseqüentemente, dessa questão na literatura, visto que a literatura nada mais é que a investigação do homem e suas relações com o mundo. Essas leituras interdisciplinares também oferecerão pistas teóricas bastante interessantes e que poderão ser desenvolvidas ou verificadas junto ao texto literário.

Quanto ao conceito de espaço, vale mencionar que a categoria é perpassada por um percurso que leva em consideração várias perspectivas. No campo da filosofia, vimos que Bachelard (2008) associa o espaço à imaginação poética. Ainda no campo da Filosofia, Borges Filho (2007) classifica de toponálise o estudo do espaço na obra literária, sendo essa terminologia encontrada no livro *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (2008). Segundo o autor, a toponálise seria “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 2008, p. 28). Ainda de acordo com Borges Filho (2007, p. 33) a definição se distingue daquela apresentada na obra de Bachelard (2008), particularmente quando se argumenta que a toponálise é um estudo psicológico, uma vez que ela também compreenderia outras abordagens de espaço como: interferências sociológicas, filosóficas, estruturais. Essa terminologia faz parte também de uma interpretação do espaço na obra literária. Sendo assim, a toponálise não se restringe à análise da vida íntima, mas também da vida social e de todas as relações do espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural. Portanto, entendemos a categoria (toponálise) como a investigação do espaço em toda sua riqueza, em toda sua dinamicidade na obra literária.

Ainda sobre o estudo do espaço na Filosofia, Bachelard (2008) considera que a imagem se subordina à noção de espaço. Ela é o arauto das potências da arte e da imaginação em contraposição à realidade, entendida na sua forma de alta codificação teórica ou de ocorrência nas convenções da vida quotidiana. Mas também é a redoma que protege a imaginação, resguarda-a de parâmetros que possam vinculá-la a forças de indeterminação, ao imponderável, forças terríveis ou perversas; ou sobretudo, que possam abri-la a uma historicidade radical, pouco sensível às prescrições arquetípicas e à estabilidade dos mitos. Tipicamente bachelardiana é a imagem da casa:

As palavras – eu frequentemente imagino – são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum mora no térreo, sempre perto do “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, este passante que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer, nas palavras mesmas, é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo: é permitido ao poeta juntar o terrestre ao aéreo. Apenas o filósofo será condenado por seus pares a viver sempre no térreo. (BACHELARD, 2008, p. 139)

No que diz respeito às relações entre Literatura, imaginário e espaço, o livro do professor Luís Alberto Brandão (2013), intitulado *Teorias do espaço literário*, aborda diversas definições associadas a diferentes correntes teóricas e situa, dentre outras, a perspectiva apresentada por Wolfgang Iser (1999), que percebe que uma teoria da recepção conduz necessariamente à reflexão sobre o imaginário:

A recepção não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto. Pois na recepção se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais. Por esse caminho se vem à experiência do texto. Na medida em que este se converte em um objeto estético, requer dos receptores a capacidade de produzir o objeto imaginário, que não corresponde às suas disposições habituais. Se o objeto imaginário é produzido como correlato do texto na consciência do receptor, pode-se então dirigir a ele atos de compreensão. Esta é a tarefa da interpretação. Dela resulta a conversão deste objeto imaginário em uma dimensão semantizada (*Sinndimension*). A recepção, portanto, está mais próxima de experiência do imaginário do que a interpretação, que pode apenas semantizar o imaginário. (ISER, 1999, p. 381)

No campo da teoria da literatura, mais propriamente, Brandão (2013) nos faz ver que não se pode ignorar a colaboração de Mikhail Bakhtin (1988), que, inspirado na teoria da relatividade, formula o conceito de “cronótopo” para evidenciar a “indissociabilidade de espaço e de tempo”, e para operar com uma “categoria conteudística-formal da literatura”. Por outro lado, também se deve lembrar que Bakhtin (1988), em decorrência de sua orientação sociológica, contrapunha-se ao grupo formalista.

Na perspectiva de Roland Barthes (1972), exposta por Brandão (2013), os dados espaciais são classificados como “informantes”. Sua função discursiva seria

atuar como “operador realista”, tarefa acessória em relação às “funções” (divididas em núcleos e catálises) que determinam as “articulações da narrativa”.

Outro teórico estruturalista, Gérard Genette (1968) afirma que, no pensamento estruturalista, a ideia que ganha força é a de que – a partir da prevalência da sincronia sobre a diacronia – as questões sobre gênese e filiação (ou seja, vinculadas ao “determinismo temporal”) cedem lugar à análise das relações responsáveis pela coerência interna das obras, isto é, ao “determinismo espacial”. É nesse sentido que François Dosse (1993), na obra *História do Estruturalismo*, comenta a ausência da geografia no cenário das discussões estruturalistas:

Essa ausência é tão mais surpreendente uma vez que podemos avaliar a que ponto o estruturalismo privilegiou as noções de relações em termos de espaços, às custas de uma análise em termos de gênese. A sincronia substituiu a diacronia; após a investigação das origens, prevaleceu um esforço cartográfico, a atenção se deslocou para as diferentes inversões efetuadas pelo olhar. É impossível, portanto, não ficar muito surpreendido por não se encontrar a geografia no âmago dessa reflexão dos anos de 1960. (DOSSE, 1993, p. 347).

Dialogando com essas perspectivas a partir de uma exposição sintética, Brandão (2013) explica que, a partir desse momento, o espaço passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica. Simultaneamente à ampliação do escopo e coerentemente com a tendência não mimética baseada na concepção autotélica de linguagem, passa-se a falar, de maneira bastante genérica, e usualmente metafórica, em “espaço da linguagem”. Nesse sentido, Genette conclui o artigo “Espaço e Linguagem” declarando:

Hoje a literatura – o pensamento – exprime-se apenas em termos de distância, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminho e de morada: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência, onde a linguagem se *espacializa* a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se. (GENETTE, 1968, p. 106)

Numa perspectiva pós-colonial, Edward Said (2011) tece relações entre as categorias espaço e identidade. Para esse teórico, o “espaço da identidade” pode ser pensado como aquele marcado não apenas por convergências de interesses,

comunhão de valores e ações conjugadas, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. Assim, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, e seu principal predicado é intrinsecamente político. “Espaço de identificações” pode ser entendido, genericamente, como sinônimo de cultura. Said (2011) abarca com o termo cultura a variabilidade de conotações atribuíveis ao espaço. Essa variabilidade comprova o quão essencial é o espaço na própria definição de cultura:

O sentido geográfico faz projeções imaginárias, cartográficas, militares, econômicas, históricas ou, em sentido geral, culturais. Isso também possibilita a construção de vários tipos de conhecimento, todos eles, de uma ou outra maneira, dependentes da percepção acerca do caráter e destino de uma determinada geografia. (SAID, 2011, p. 118).

Brandão (2013) salienta que o panorama apresentado demonstra a importância de se investigar o papel desempenhado pela categoria espaço, ou pelos processos de espacialização, na produção intelectual que adota o texto literário como corpus de análise. Assim, após o questionamento da prioridade do pensamento estruturalista, abrem-se perspectivas capazes de trazer à tona linhas de força teóricas que, colocadas em diálogo, fornecem o arcabouço de uma teoria do espaço na literatura, com enfoque centrado na atualidade.

Aliando-se ao fato de que “espaço” assume relevância teórica em várias áreas do conhecimento, o aspecto transdisciplinar da categoria pode ser constatado em estudos que aproximam distintas áreas do conhecimento. Essa característica pode ser agregadora, mas também pode se tornar uma dificuldade, devido a não existência de um significado unívoco e pelo fato de o termo assumir sentidos e conceitos diferentes em cada contexto teórico.

De acordo com Jamerson (2002), o ressurgimento do interesse pelo espaço deve-se a Henri Lefebvre (2006) com seu livro *La production de l'espace*. Assim, as narrativas passam a se preocupar muito mais com investigações psicológicas, com complexos, com atitudes inesperadas. Paralelamente a tudo isso, passa-se a uma maior preocupação com os espaços das personagens. Na obra desse teórico francês, verifica-se que, apesar do sofisticado sistema conceitual que propõe, entre cujos os méritos se destacam a busca de um modelo triádico, não opositivo, e o

estabelecimento de uma abordagem dinâmica, excêntrica do espaço, situa-se a tendência a tipologizar, já que boa parte do livro se concentra na subdivisão do conceito em “prática espacial”, “representações do espaço”, noções que se vinculam respectivamente a “espaço percebido”, “espaço concebido” e “espaço vivido”.

De acordo com a visão de Lefebvre (2006), o espaço concebido é notadamente o da representação abstrata traduzido na literatura pelo pensamento hierarquizado, imóvel, distante do real. Advindo de um saber prático e, ao mesmo tempo, ideológico, as representações do espaço privilegiam a ideia de produto devido à supremacia do valor de troca na racionalidade geral.

O espaço percebido aparece como uma intermediação da ordem distante e a ordem próxima referentes aos desdobramentos de práticas espaciais oriundas de atos, valores e relações específicas de cada formação social. Desse modo, atribuem-se às representações mentais materializadas funcionalidades e usos diversos, que correspondem a uma lógica de percepção da produção e da reprodução social.

O espaço vivido denota as diferenças em relação ao modo de vida programado. Enquanto experiência cotidiana (ordem próxima), está vinculado ao espaço das representações através da insurreição de usos contextuais, tornando-se um resíduo de clandestinidade da obra e do irracional. O espaço social, então, configura-se como a expressão mais concreta do espaço vivido, quando entendido pela soberania do homem sobre o objeto, através de sua apropriação pela corporeidade das ações humanas. Evidencia-se que esta análise espacial remete à produção do espaço no processo de reprodução social; por conseguinte, o espaço é considerado um campo de possibilidades de construção de um espaço diferencial, que se opõe ao homogêneo e contempla o uso. Em decorrência desta afirmação, percebe-se que não existe uma imutabilidade entre as dimensões espaciais. Dessa forma, nada impede que o espaço concebido absorva o espaço das representações (vivido).

Brandão (2013) assevera que o narrador é um espaço ou que se narra sempre de algum lugar. Mas que também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca – o que justifica que enfatize, por exemplo, a autorreflexibilidade da voz poética. A visão, entendida mais ou menos literalmente, próxima de um modelo perceptivo, é tida

como faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceptor, configurador. A relação pode sem dúvida adquirir distintas qualificações: mais ou menos isenta, mais ou menos projetiva, mais ou menos autônoma.

Tendo em vista a discussão acerca da percepção dos indivíduos e das relações estabelecidas pelos mesmos no cotidiano do espaço vivido, podemos destacar possíveis associações entre a literatura e a geografia. Nas palavras de Lafaille (1988 apud BROSSEAU, 2007, p. 33),

A literatura contribui de um lado, para regenerar nosso conhecimento sobre as qualidades objetivas das paisagens e, de outro lado, para refinar nossa compreensão sobre as experiências subjetivas ligadas a essas mesmas paisagens. Em resumo, a força da literatura estaria em reunir a objetividade e a subjetividade, duas vertentes que mais se completam do que se afrontam.

De modo análogo, Maria Geralda de Almeida (2008) em seu artigo intitulado *Uma leitura etnográfica do Brasil sertanejo*, afirma que a Geografia é um conhecimento (representação elaborada pelos geógrafos) do conhecimento (das formas que as sociedades e pessoas traduzem em imagens suas experiências do espaço vivido). Essa Geografia, consciente de sua subjetividade, busca nos discursos, nas práticas espaciais, nas representações dos homens, suas racionalidades e sentimentos de pertencimento, as coerências e contradições para conhecimento do lugar, das regiões e dos territórios.

Pimenta e Santos (2019) esclarece por sua vez que a literatura pode ser concebida como um modelo de experiência escrita no tempo e espaço e como uma reflexão sobre a existência. Dessa forma, o autor transcreve a realidade e, assim, torna visível algumas “geografias”, isto é, a experiência do espaço vivido integra uma compreensão do espaço geográfico, bem como das relações sociais, culturais, econômicas, entre outras.

Outra categoria que irrompe o debate acerca do espaço é a noção de lugar. Para entendermos melhor a discussão epistemológica a respeito desse conceito, tenhamos como base a concepção humanística de Tuan (1983, p. 83), para quem “o espaço [quando] nos é inteiramente familiar, torna-se lugar”. No caso das personagens dos contos, o lugar é o espaço vivido, experienciado, percebido e

sentido por cada um, sendo o “intermédio entre o indivíduo e o mundo” (PIMENTA; SANTOS, 2020, p. 212).

Concordamos com Santos (2006, p. 222-223) quando se refere à noção de lugar como residência, segundo concepções fenomenológicas de Husserl, Heidegger e Sartre, considerando o lugar como memória, como “quadros de vida” que se sucedem conforme o indivíduo se move no espaço. Nesse sentido, “pode-se dizer que o espaço é categoria da mediação na relação de experiência do corpo com o mundo por intermédio daquilo que é possível, portanto, vivenciável e experienciável: o lugar” (CHAVEIRO, 2012, p. 250). O lugar é onde a vida acontece, onde se dá a existência do mundo. E esses fatos existenciais e históricos decorrem da presença ativa dos corpos dos sujeitos do mundo que, nos lugares-territórios, experimentam a vida.

Fala-se, assim, em corpo como lugar, em corpo como espaço. “Não é possível haver existência do corpo e da vida sem o espaço e os seus componentes, como não é possível existir espaço, lugar paisagem ou outro atributo que permite a ação humana, sem a experiência do corpo (CHAVEIRO, 2012, p. 250). Nesse sentido, as diversas corporeidades são guardadoras de lugares, dispositivos de ação e testemunhas de vivências que se traduzem na história por meio do espaço.

Em seu ensaio *Literatura e Espaço: Aproximações Possíveis entre Arte e Geografia*, Ferraz (2011) explica que a Geografia exercitada no cotidiano dos indivíduos transcende aos parâmetros que o discurso científico institucionalizado diz ser “geográfico”. Para ele, a geograficidade do cotidiano é inerente à vida concreta dos seres humanos. Portanto, não se reduz ao meramente conceitual, à lógica concatenada do encadeamento verbo-gramatical, mas se embrenha na riqueza de imagens captadas e armazenadas no imaginário e nas experiências.

Paulo Nunes Teixeira (2015) explica que quando se trata de conteúdo relacionado à Geografia podemos ressaltar que a Literatura vem com um papel fundamental de compreender o espaço e o tempo de maneira diferenciada, trazendo sentimentos únicos e mostrando a sua valorização. Ao destacar a importância que a literatura tem para o indivíduo e o que ela traz de essencial para a sociedade, Teixeira afirma:

A literatura permite-nos perceber trajetórias no espaço e no tempo, trajetórias imaginárias muitas vezes sobrepostas às suas correspondentes reais, outras vezes completamente novas, despendidas por inteiro de qualquer realidade identificável, inventadas e compreensíveis unicamente em função dos códigos adotados e adaptados por/para cada leitor. (TEIXEIRA, 2015, p. 21)

O espaço para a Geografia é, portanto, interdisciplinar. Por sua vez, a análise de textos literários tende a dialogar com outras disciplinas, como a Filosofia. Por isso, essa ciência pode fazer uso de seus conceitos para abordar aspectos relacionados ao lugar. Na literatura, o espaço é ficcional, mas abre várias perspectivas de interpretação para diversas análises, de modo que as obras literárias podem receber esse olhar da Geografia.

A relação entre Geografia e Literatura pode ser entendida como uma maneira, dentre tantas outras, de entender a condição humana no mundo, de compreender como o espaço é vivenciado, percebido, habitado, representado e imaginado (CAVALCANTE, 2020). Portanto, a Literatura atrelada à Geografia permite uma análise sobre as diversas visões que são atribuídas ao espaço vivido.

De acordo com Suzuki (2017), em seu artigo “Geografia e Literatura: Abordagens e enfoques contemporâneos”, foram, inicialmente, os adeptos da Geografia Humanística e Cultural os que mais se dedicaram a pensar o potencial de estabelecimento da relação entre Geografia e Literatura. Mas, segundo ele, estes não foram os únicos. Também alguns geógrafos marxistas procuraram estabelecer liames entre as duas áreas de conhecimento, pois os mesmos estavam preocupados com a reprodução das relações sociais e das formas de exploração do trabalho, em diálogo principalmente com a Crítica Literária pós-década de 1970.

Segundo Abbagnano (1998), foi Hobbes o primeiro a teorizar sobre a subjetividade do espaço, pois para este “o espaço é a imagem da coisa feita pelo sujeito imaginante”, enquanto para Kant a subjetividade do espaço é transcendental – ou seja, ela é uma condição *a priori*, um fundamento para todas as intuições exteriores. Ainda segundo Kant, o espaço é a base para a manifestação dos fenômenos e não uma determinação deles, isto é, o espaço é a condição da possibilidade dos objetos externos.

Furtado (1980, p. 120) admite que existe uma vasta gama de variantes ou diversos elementos que contribuem para a representação do espaço fantástico em

dois tipos de cenário cujos componentes, por sua vez, intercambiam-se frequentemente. Uns (a que se chamará “*realista*”) predominam de forma evidente, caracterizando-se por acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico e simulando, assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo que a “opinião comum” considera ser o real. Outros, os “*alucinantes*”, surgem em menor número e contribuem para introduzir dados anormais do cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme os traços do universo que familiares se tornaram ao destinatário da enunciação.

Brandão (2013) explica que além da censura à proliferação terminológica, também é frequente a crítica ao que se considera a metaforicidade da categoria espaço. Como vimos, não é rara, em determinado âmbito disciplinar, a preocupação em se distinguir, dos sentidos translados do termo, os sentidos próprios, ou seja, de isolar, do emprego metafórico, o emprego conceitual. Entretanto, é possível captar a ressonância, no que se costuma entender tanto como conceito quanto por metáfora, de significados vinculados a noções espaciais. A operação metafórica, por sua vez, assenta-se em abertura, expansão, movimento, transferência. O conceito localiza, a metáfora desloca; o conceito posiciona, a metáfora transporta.

Umberto Eco (1994), avaliando de maneira abrangente a herança do pensamento ocidental sobre a metáfora, constata que este pode ser sintetizado em dois polos definidos:

O discurso da metáfora move-se em torno de duas opções: a) linguagem é por natureza, e originalmente, metafórica, o mecanismo da metáfora funda a atividade linguística e toda regra ou convenção posterior nasce para reduzir, e disciplinar (e empobrecer) a riqueza metafórica que define o homem como animal simbólico; b) a língua (e qualquer outro sistema semiótico) é mecanismo convencional regido por regras, máquina previsional que diz que frases se podem gerar e que frases se não podem gerar, e quais das que se podem gerar são “boas” ou “corretas”, ou dotadas de sentido, e desta máquina a metáfora é a avaria, o sobressalto, o resultado inexplicável e ao mesmo tempo o motor de renovação. Como se vê, a oposição decalca ainda a oposição clássica entre *physis* e *nomos*, analogia e anomalia, motivação e arbitrariedade. (ECO, 1994, p. 201)

Lefebvre (1986) tenta equacionar o problema da metaforicidade quando admite que, se todo espaço social presume práticas, presume também

representações, que se subdividem em aspectos, que se dividem em representações do espaço (os espaços concebidos) e espaços de representação do espaço (os espaços vividos). A proposta é, portanto, não separar os dois fatores: o que configura a realidade espacial e as representações do espaço – os discursos produzidos sobre o espaço e no espaço.

2.3 Reflexões sobre imaginário, imagem e imaginação

Através da linguagem, a dimensão cotidiana é convidada a abrir espaço ao mundo da fantasia e do imaginário, ao sentido da ressonância e da profundidade. A imaginação é a forma energética capaz de agregar todas as demais funções da psique. O conteúdo do imaginário real é criação humana, na medida em que há uma produtividade psíquica originada da faculdade da imaginação. Gaston Bachelard (2008) a enfoca como força criadora dinâmica, instaurando o movimento como seu princípio básico e valorizando o imaginário muito além do que um simples produtor e fornecedor de imagens.

O autor sublima que a imaginação é “antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens” (BARCHELARD, 2008, p. 1). Não havendo “mudança de imagens [...] não há imaginação, não há a *ação imaginante*”. Assim, o imaginário é o vocábulo fundamental correspondente à imaginação, e não o vocábulo imagem. Par ele, trata-se de uma “faculdade de sobre-humanidade” (BARCHELARD, 2008, p. 18), pois inventa mentes e vidas novas. Refletindo sobre sua inter-relação com a memória, o filósofo afirma que não se pode dissociá-las, uma vez que ambas contribuem para unir “lembrança com a imagem” (BARCHELARD, 2008, p. 25).

Segundo Iser (1999, p.13), “como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, quando fingindo, a preparação de um imaginário”. Assim, pode-se afirmar que o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário, ou que o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade. A rigor, porém, não se pode dizer o que são o real, o fictício e o imaginário, mas somente sugerir que o primeiro corresponde ao

“mundo extratextual”; que o segundo se manifesta como ato, revestido de intencionalidade; e que o terceiro tem caráter difuso, devendo ser compreendido como um “funcionamento”.

Segundo Brandão (2013), se há um espaço e há teoria, e se deseja compreendê-los como realidade/produções humanas, é primordial que se analise o que define o imaginário espacial e o imaginário teórico. Para essa tarefa, a literatura se oferece como objeto de estudo privilegiado, já que se vislumbra algo da natureza difusa do imaginário, o qual, materializando-se em obra, passa a integrar a própria realidade humana.

Em seu livro *O Fictício e o imaginário*, Wolfgang Iser (2013) considera que é a partir dessa reflexão que se abarca a experiência do homem com o que percebe como real, o processo imaginário de conceber as limitações e as potencialidades de tal experiência e a transformação desse processo em obras, ou seja, a concretização do imaginário por meio da ficção. Certamente, o fictício e o imaginário estão presentes em qualquer atividade humana. Não obstante, na literatura, como argumenta Iser (2013, p. 14-15),

eles se apresentam segundo uma articulação organizada, que pode ser mapeada em termos sincrônicos e diacrônicos. Na literatura, o fictício – que é, entre os três termos, o que tem caráter de *ato* – assume papel essencial de transgressão de limites, tanto do que há de *determinação* no real (já que ficção, isto é, nas obras, o real se revela transfigurado por efeito do imaginário), quanto do que há de *difuso* do imaginário (já que na ficção, o imaginário ganha uma determinação – que é. A princípio, um atributo da realidade. (grifos do autor)

Brandão (2013) salienta que são várias as possibilidades sugeridas pelas relações entre real, fictício e imaginário para se investigar a questão do espaço. Podemos pensar, em primeiro lugar, que historicamente há diferentes formas de uma realidade espacial, como modo de percepção empírica, associada a métodos de observação e representação do espaço e a modelos de organização geopolítica e econômica. Contudo, devemos pensar também na existência de um discurso espacial, conjunto de produtos, com graus variados de formalização – incluindo-se aí, sem dúvida, a própria literatura, mas também os discursos científicos e filosóficos, nos quais se concretizam, além de um sistema conceitual e operacional, um quadro de referências simbólicas, um conjunto de valores de natureza cultural a

que genericamente se denomina imaginário espacial. Dessa forma, o autor adverte que, se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginária.

Já Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997) concebem dois tipos de espaço: o estriado – ordenado, sedentário, homogêneo, formalizado, delimitado – e o liso – desordenado, nômade, heterogêneo, amorfo, de variação contínua. Estes se conjugam egonisticamente em sistemas espaciais específicos, como as cidades. Mas a ênfase principal dos autores é que o pensamento, como modo de operação entre estriamentos e alisamentos, associa-se não a lugar, mas a movimento:

Pensar é viajar. [...] Em suma, o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento – nem algo que estaria unicamente no espírito – mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço de ser no espaço. Viajar de modo liso ou estriado, assim como pensar... Mas sempre as passagens de um a outro, as transformações de um no outro, as reviravoltas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 189-190)

Sartre (2019) chama a atenção para uma outra reflexão que devemos abordar no estudo do imaginário, a saber, a descrição da imagem. O mais simples, segundo ele, será considerar a imagem em relação ao conceito e à percepção. Perceber, conceber, imaginar, esses são, de fato, os três tipos de consciências pelas quais um mesmo objeto nos pode ser dado. Sem abandonar o âmbito da pura descrição, podemos tentar explicar essa propriedade característica da imagem:

Na imagem, de fato, uma determinada consciência se dá um determinado objeto. O objeto é, portanto, correlato de um determinado ato sintético, que compreende, entre suas estruturas, um determinado saber e uma determinada “intenção”. A intenção está no centro da consciência: é ela que visa o objeto, ou seja, que o constitui pelo que ele é. O saber, indissoluvelmente ligado à intenção, estabelece que o objeto é este ou aquele, acrescenta determinações sinteticamente. Constituir em si uma determinada consciência da mesa como imagem é, ao mesmo tempo, constituir a mesa como objeto de uma consciência imaginante. (SARTRE, 2019, p. 33)

Bachelard (2008) afirma que as grandes imagens têm ao mesmo tempo uma

história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. Assim, é no final do curso da vida que veremos realmente uma imagem, descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória.

Como mencionamos, Bachelard (2008) nos recorda que, evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre memória e a imaginação, podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitados.

Conforme Iser (2013), a imaginação, enquanto atividade combinatória, é identificada com a função a ela atribuída. Esta, contudo, resulta menos da própria imaginação do que da necessidade de tornar plausível de que maneira o conhecimento é adquirido a partir da experiência. O autor (2013) vê, contudo, a necessidade de explicação de combinação no século XVIII:

A imaginação como atividade combinatória – e isso vale sobretudo para a primeira geração dos adeptos da psicologia da associação –, ainda é determinada em grande parte pela estrutura do padrão do conhecimento empírico; ela é vista como uma quantidade que opera mecanicamente e inter-relaciona dados existentes. Desse modo, ela se converte em um tipo de explicação original do conhecimento, mas ainda sem fornecer explicações suficientes sobre o que a habilita a desempenhar tal papel. Essa é agora uma meta central da segunda geração dos representantes da psicologia da associação, que descrevem a ação da imaginação como processo de um fluxo dinâmico que leva a fusão do heterogêneo e, por fim, aquele “entrelace”. Desse modo, a imaginação se revela como faculdade de síntese. (ISER, 2013, p. 243-244)

Coleridge (apud ISER, 2013) assevera que, nesse contexto, a imaginação não se determina por si mesma nem pelo sujeito; ela ganha seu contorno através dos contextos cambiantes em que opera. Sendo captável apenas por meio de seus efeitos, as funções e qualidades reconhecíveis apontam algo que as antecede, pois não há qualidades, funções ou efeitos que tenham existência própria, porque do contrário já seriam, enquanto feixe, algo de que são predicções. Essas sempre pressupõem algo e indicam alguma coisa excedente. Como, nesse caso, deveríamos descrever a imaginação, a qual, sendo faculdade, carece de

fundamento, mas que não pode ser entendida como a soma de suas predicções? Em uma passagem de sua obra, o autor destacou expressamente essa peculiaridade da imaginação ativada, dizendo sobre ela:

Enquanto é fixada em uma única imagem, ela se torna entendimento; mas enquanto não é fixada e oscila [waving] entre imagens, sem se prender permanentemente em nenhuma delas, é imaginação [...]. As maiores realizações poéticas se encontram onde a imaginação é evocada para produzir não uma determinada forma, mas sim uma agitação forte da mente, à medida que ainda oferece o que é repetido e cria de novo o que é outra vez rejeitado. (COLERIDGE, apud ISER 2013, p. 262)

Josef (1984) afirma que Borges considera a cultura uma “criação da imaginação do homem”, inventada ante a incógnita do mundo real. A autora comenta também que Borges consegue evidenciar que a arte e a linguagem são símbolos, de maneira que a cena literária é ficcional e o universo borgeano se constrói no imaginário.

Francieli Cristina Miotto (2010), em sua dissertação intitulada *EL SUR: A fundação de um espaço mítico em Jorge Luis Borges*, afirma que a memória reatualiza, recria pela recordação, um passado, sendo, assim, um elemento que representa um duelo entre o esquecimento e a recordação, entre a história e a ficção. Borges, um memorioso que brinca com o real e o imaginário, com o lembrar e o esquecer, arquiteta desde o início de sua produção uma literatura que enclausura e que liberta. Nesses termos, ele é o guardião da memória do mundo. A isso Miotto (2010) acrescenta que o processo discursivo social passa pelo filtro da memória, tornando-se um discurso da memória, criando representações verossímeis: personas imaginárias, espaços imaginários.

No expressar de Durand (1988, p. 231), o imaginário é o “lugar “entre saberes”, a diversidade das imagens e das relações de todas elas, “passadas e possíveis produzidas pelo *homo sapiens sapiens*”. O autor afirma que este conjunto de imagens e modelos arquetípicos constitui o capital pensado da humanidade, contendo toda criação imagética do pensamento humano. Ele coloca-o no próprio cerne da organização psíquica, salientando que não se trata de uma disciplina, mas antes de uma transdisciplinaridade, “o espírito de todos os saberes” (DURAND, 1988, p. 242) e que se radica no além, na realidade do *mundus imaginalis* que é

“epifania de um mistério” (DURAND, 1988, p. 243). Durand (1988) também observa que o campo do imaginário se compõe da expressão criadora e da espontaneidade espiritual, que são o respaldo da “verdadeira liberdade e da dignidade da vocação ontológica das pessoas. Para ele, o imaginário pode ser considerado ainda como algo irreal e inexistente, fruto de uma fantasia ou num sentido ideológico. Em outra perspectiva, o imaginário surge como tudo que não pode ser racionalizado, sendo compreendido como fluxos emocionais.

O espaço imaginativo é, então, aquele exposto nas obras literárias e que não existe no mundo real. Nas palavras de Borges Filho (2008, p. 3), são “lugares inventados, imaginados pelo narrador, no entanto, são lugares semelhantes aos que vemos em nosso mundo”. Considerando também as narrativas do imaginário, Lamas (2004) esclarece que tais produções (do imaginário) são uma defesa contra a certeza do passar do tempo e contra a face tenebrosa da morte. Portanto, a função da imaginação nasce da condição humana de finitude e do ardente desejo do ser humano de fugir da morte. A função da imaginação é faculdade essencial e distinta das pessoas, revitalizadora e fecunda da vida psíquica, contendo uma força vital, agregadora e transcendente de todas as demais atividades conscientes. Entre a mentalidade científica (lógica-racional) e o imaginário, existe uma tensão, todavia diluída nesta aurora do terceiro milênio, no sentido de que a ciência e os fatos da imaginação se entrelaçam.

No dizer de Yves Durand (1988), os fatos da imaginação se ligam aos processos de pensamento que deformam a realidade percebida. O autor apresenta uma conceituação sobre o tema, na qual diz que: “o imaginário recobre a totalidade do campo antropológico da imagem que se estende indistintamente do inconsciente ao consciente, do sonho e da fantasia ao construído e ao pensado, enfim, do irracional ao racional” (DURAND, 1988, p. 15). De tal modo, ao pensarmos com Durand (2002), pode-se afirmar que há uma convergência da teoria da literatura e da imaginação, uma vez que são exatamente essas características que marcam a eficácia simbólica em um trabalho de “eufemização”. Isso porque, para esse autor, a estrutura “fantástica” parte do momento em que a personagem se separa de seu meio, adapta-se a um segundo meio e a narração anuncia um novo ciclo após o desfecho. Dentro dessa narrativa, a imagem “imaginária” tem por função trabalhar, ao tornar personagem (personificar) aquilo que mais nos angustia, como a morte,

transformando-a em algo atingível, controlável e combatível. Esse é o trabalho da imagem que ele chama de fantástica. Figurar a morte e o tempo é o meio de expulsá-los, de diminuí-los, de “eufemizá-los” e, assim, realizar uma verdadeira “terapêutica pela imagem” (DURAND, 2002, p. 123).

As imagens imaginárias também parecem invocar outros sentidos que nos ajudam a lidar com outras angústias modernas ligadas ao nosso medo da finitude e com nossos medos tipicamente modernos, como a solidão enquanto noite e escuridão (BERMAN, 2007). Nesse sentido, Holzer (1999) acredita que o lugar é construído pela consciência humana em sua relação intersubjetiva com as coisas e os outros (eu-outro), pois o mundo é constituído por vivências individuais e coletivas. Dito de outro modo, os lugares são, assim, diferentes modos de ver, sentir e viver o mundo. O lugar consiste no fundamentalmente experimentado, na compreensão da existência em seu acontecer, no mundo, para si própria e na relação com os outros. E por isso mesmo, ele tem um sentido e uma originalidade, constituindo-se em um centro de significados dados por aqueles que o vivenciam e o experimentam.

Como argumenta Bachelard (2008, p. 100), “imaginar sempre será mais que viver”, pois permite inventar diferentes modos de viver, reinventando outras realidades onde “razão e imaginação caracterizam-se como criadoras, ativas, abertas e realizantes”. O autor reforça que esse processo de imaginação faz parte da constituição da própria existência, a partir de elementos concretos e abstratos que subjazem a composição do imaginário. O filósofo (2008, p. 71) não deixa de mencionar também que a memória é uma representação que se coloca pela temporalidade, onde ela é transformada na busca da recuperação do “eu”, importante conexão entre o passado, presente e futuro, que possibilita a (re)elaboração do passado.

Fenomenólogo atraído pelo imaginário poético, Bachelard (2008, p.18) confere à imaginação uma atividade viva, posto q esta, para ele, não é “a faculdade de formar imagens da realidade, que cantam a realidade”. Pelo contrário, a imaginação redimensiona as realidades, reconstrói o mundo e a relação do ser humano com ele, fazendo emergir a imagem poética da alma e do coração do ser humano e instigando que à “função do real, instruído pelo passado, é preciso juntar uma função do irreal também positivo. Como prever sem imaginar” (BACHELARD, 2008, p. 6). De tal modo, o espaço percebido e sentido pela imaginação, nos

possibilita pensar uma geografia imaginária, experimentada através da poesia, sobretudo porque, como vimos afirmando, a realidade é composta também por aquilo que não existe, isto é, as coisas pensadas, sonhadas e idealizadas.

Carreto e Pereira da Silva, no artigo “O imaginário entre a Geografia e a Literatura” (2020), destacam que, nesta mesma perspectiva, a fenomenologia da imaginação considera o fenômeno da imagem poética quando esta surge na consciência do ser, também como um produto da sensibilidade em sua atualidade e em seu espaço vivido, em suma em sua paisagem afetiva. Nossa contribuição incidirá sobre este ponto, isto é, pôr em relevo, neste dinamismo da imagem poética, sua espacialidade ontológica como potencialmente reveladora para os estudos transdisciplinares quando consideramos a quantidade de saberes envolvidos que tem como base tal pensamento filosófico.

Em seu artigo “O Direito de Sonhar em Geografia – Projeção Bachelardiana”, Gratão (2016), ao citar Pessanha (1994), argumenta que Bachelard sonha e nos convida a sonhar e, nessa projeção, (en)volve-nos e (en)leva-nos pelo campo geográfico permeado por imagens e pela imaginação geográfica, começando “o itinerário pelos países do sonho e da fantasia, amorosamente atento às florações artísticas desses territórios” (PESSANHA, 1994, p. 10). Nesse itinerário de projeção imaginária, Bachelard nos arrasta para o (en)volvente “espaço onírico”, onde se encontra a “essência do poético”. O filósofo da ciência expõe seu lado noturno e nos seduz pelo universo das imagens: “inovador da concepção de imaginação, explorador do devaneio, exímio mergulhador nas profundezas abissais da arte, amante da poesia [...]” (PESSANHA, 1994, p. 6).

Assim, o universo noturno de Bachelard é sedutor quando nos confere esse direito de sonhar em geografia pela projeção da “fenomenologia da imaginação”, (en)levando-nos aos vislumbres da poética geográfica (GRATÃO, 2016) ou geografia de sonho (DARDEL, 2015) – projeção da “fenomenologia” que se baseia na imaginação enquanto criadora e sempre voltada para o futuro: o por-vir que está além do já-pensado. Via de projeção que procura refletir o sentido dessa força criante que aponta para o campo da imaginação geográfica, despertando e atraindo aqueles que têm comprometimento com a concretude das coisas e olhos abertos a contemplar a realidade geográfica que se estende ao voo da imaginação.

Compreende-se, assim, que a leitura simbólica do espaço não se opõe à

realidade, sendo um modo de interpretação do real. Esse entrelace entre Literatura e Geografia, entre espaço vivido e espaço concebido é ao fim a concepção da Geografia Humanística, tendência que analisa e privilegia as experiências vividas pelos indivíduos e grupos sociais, considerando a maneira de agir, bem como sentimentos, projeções, angústias, entendimentos e delírios das pessoas em relação a seus lugares (MELO, 2005).

2.4 O início do fantástico na América Latina

Nesta subseção, procedemos a uma discussão em torno da origem do que, na América Latina, passou a ser denominado realismo maravilhoso. De acordo com Rodrigues (2014), tanto a América hispânica quanto o Brasil não foram ricos em literatura fantástica até o começo do século XX. Foi somente por volta dos anos 1940 que se viu, na América hispânica, o florescimento da literatura fantástica, especialmente a partir da publicação da *História universal da infâmia*, de Jorge Luis Borges, em 1935. No que diz respeito ao Brasil, em geral menos prodigioso no gênero que os países de língua espanhola, narrativas com elementos fantásticos são localizadas, entretanto, no século XIX, a exemplo da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

De acordo com Santos e Borges (2018, p. 21), os conceitos de “realismo mágico” e “real maravilhoso” surgiram na América Latina a partir da primeira metade do século XX. A noção de realismo presente nesses conceitos vem da ideia de que o ficcional dialoga com o real na sua forma de representar determinado objeto que já existe no cotidiano, mas ganha um trato próprio da linguagem literária, possibilitando um diálogo entre realidade e ficção. Foi dessa busca inicial pelo “real” do nosso cotidiano que esses conceitos inspiraram muitas discussões voltadas para a compreensão das várias manifestações da natureza e das culturas na América Latina. A ideia de afirmação da literatura do continente é a marca maior desses conceitos, pois eles tentam mostrar uma feição da nossa literatura, tentando repensar seus vínculos com a Europa.

Para o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri (s/d), na obra *Realismo mágico*, o realismo mágico é um modo de fazer literatura que se assegura singular com relação aos modelos europeus, reproduzidos na América Latina desde o

realismo do século XIX, passando pelo modernismo do século XX. Conforme Petri (s/d), o realismo mágico consiste na percepção de uma realidade e de uma sociedade estruturadas por elementos diferentes daqueles que compõem as diversas nações da Europa. Apoiadas nessa percepção, as narrativas na América Latina já encontram aqui o material necessário para que se desvinculem de modelos estrangeiros que concebem o “mágico” como algo restrito à imaginação. Desse modo, na concepção de realismo mágico da América Latina, não se abandona a realidade concreta para se criar outra realidade só possível no mundo da imaginação. Há uma percepção da realidade nos feitos e nas personificações mágicas do cotidiano: “Não era um jogo da imaginação, mas um realismo que refletia fielmente uma realidade até então invisível, contraditória e rica em peculiaridades e deformações, que a tornavam inusitada e surpreendente para as categorias da literatura tradicional” (PIETRI, s/d, p. 275).

Alejo Carpentier (2012), precursor do romance fantástico na América Latina e um de seus expoentes, procura definir-lhe os objetivos. Para ele, os surrealistas tiveram influência decisiva no descobrimento da América Latina para a cultura ocidental. Baseando-se no preceito surrealista, o escritor passou a cultivar o “realismo mágico” na procura da essência do mundo americano. Seu propósito está nas palavras, como se nota:

Hay que tomar nuestras cosas, nuestros hombres y proyectarlos en los acontecimientos universales para que el escenario americano deje de ser una cosa exótica [...]Creo que la novela tipicista pasó ya para dejar lugar a los grandes problemas del hombre. (CARPENTIER, 2012, p. 4)¹

Na obra *El reino de este mundo* (2012), Carpentier afirma que o “maravilhoso” pode ser visto nas coisas que se destacam em meio às coisas comuns que compõem a realidade. De tal modo, a percepção do maravilhoso pode se dar em qualquer espaço e em qualquer tempo, desde que o observador tenha “fé” no “milagre” que emerge da realidade. Na América Latina, a natureza, as culturas populares, e dados que fazem parte da história e do imaginário de vários povos, a

¹ Tradução nossa a partir do original: “Temos que pegar nossas coisas, nossos homens e projetá-los nos acontecimentos universais para que o cenário americano deixe de ser uma coisa tóxica [...] Acredito que o romance típico surgiu para dar lugar aos grandes problemas do homem” (CARPENTIER, 1970, p. 4).

mistura de etnias de várias partes do mundo, possibilitam uma história que pode ser percebida como a “crônica do real maravilhoso”. No prólogo à sua obra *El reino de este mundo*, o romancista descreve o “maravilhoso” como a percepção de algo totalmente inesperado que emerge da realidade cotidiana:

[...] o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado-limite”. (CARPENTIER, s/d, p. 2)

Carpentier (2012) propunha a “teoria do real maravilhoso americano”, estabelecia uma verdadeira profissão de fé como escritor e exortava os narradores latino-americanos a se voltarem para o mundo americano, cujo potencial de prodígios, garantia o autor, sobrepujaram muito a fantasia e a imaginação europeias. A motivação original dessa consciência da realidade americana liga-se à crise pessoal que culminou na experiência surrealista do autor na França, conforme ele explica em um texto autobiográfico:

Me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a este movimiento. Tuve una reacción contraria. Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso hasta los autores del siglo dieciocho. Por el espacio de casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana. Creo que al cabo de los años me hice una idea de lo que era este continente. (CARPENTIER, 2012, p. 21)²

² Tradução nossa: “Me pareceu uma tarefa vã meu esforço surrealista. Não ia acrescentar nada a este movimento. Tive uma reação contrária. Senti ardentemente o desejo de expressar o mundo americano. Ainda não sei como. Me dediquei durante longos anos a ler tudo o que podia sobre a América, desde as Cartas de Cristovão Colombo, passando pelo Inca Garcilaso até os autores do século XVIII. Por um tempo de quase oito anos, creio que não fiz outra coisa, a não ser ler textos americanos. A América me era apresentada como uma enorme nebulosa, que eu tratava de entender porque tinha a obscura intensão de que minha obra ia se desenvolver aqui, que ia ser profundamente americana. Acredito que ao passar dos anos tive uma ideia do que era este continente” (CARPENTIER, 1970, p. 21).

Irlemar Chiampi (1980) esclarece que à diferença do mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana. Assim, a definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação de realismo maravilhoso, baseada na sua contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto, contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nessa acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano. É um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua existência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas.

2.5 Da crítica ao fantástico

O interesse crítico pela literatura fantástica tem suscitado nos últimos cinquenta anos um número considerável de produções sobre o gênero, a partir de diversas correntes teóricas, como o estruturalismo, a crítica psicanalítica, a mitocrítica, a sociologia, a estética da recepção, entre outras.

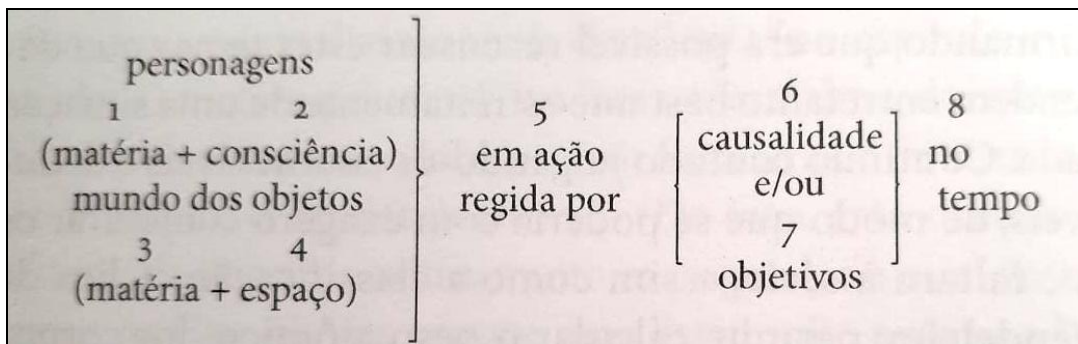
Ocorre que, a narrativa fantástica, uma vez esgotados os recursos mais tradicionais, evoluiu para novas formas de expressar essa transgressão que a define e muitos autores contemporâneos optaram por representar a transgressão por meio de uma ruptura na organização dos conteúdos, ou seja, no nível sintático. Como afirma Campra (2001, p.181),

já não é tão necessário o aparecimento de um fenômeno impossível (sobrenatural), porque a transgressão é gerada pela falta irresolúvel de nexos entre os diferentes elementos do real. Mas é evidente que

essas narrações não põem em questão apenas a sintaxe, isto é, a lógica narrativa (isso suporia, como antes destaquei, ampliar erroneamente a categoria do fantástico aos textos surrealistas ou à literatura do absurdo). Sua dimensão transgressora vai inevitavelmente além do textual: seu objetivo é sempre questionar os códigos que desenvolvemos para interpretar e representar o real.

Todorov (2017) argumenta que os temas do fantástico se definem como sendo, cada um, a transgressão de um ou vários dos oito elementos constitutivos deste esquema, conforme se ilustra abaixo:

Ilustração 1 – Elementos constitutivos do fantástico, segundo Todorov (2017).



Fonte: TODOROV, 2017, p. 110.

O autor explica aqui uma tentativa de sistematização a um nível abstrato, não mais um catálogo ao nível das imagens. Para ele é difícil, entretanto, admitir um tal esquema por causa, vê-se imediatamente, do caráter *a priori* (e além do mais não literário) das categorias que aí se consideram descrever textos literários. Ademais, na concepção de Todorov (2017), todas essas análises do fantástico são tão pobres em sugestões concretas quanto era a crítica temática em indicações de ordem geral, em razão de que os críticos se contentaram até o momento (excetuando-se Penzoldt) em organizar listas de elementos sobrenaturais sem chegar a indicar sua organização.

O autor de *Introdução à literatura fantástica* (2017) acrescenta ainda que, não bastassem todos esses problemas que encontramos no limiar do estudo semântico, há outros que se referem à própria natureza da literatura fantástica. Lembremos os dados do problema: no universo evocado pelo texto, produz-se um acontecimento – uma ação – que depende do sobrenatural (ou do falso sobrenatural). Por sua vez, este provoca uma reação no leitor implícito (e geralmente no herói da história). É essa reação que qualificamos de “hesitação” e os textos que a fazem viver, de

fantásticos. Quando se coloca a questão dos temas, coloca-se a reação “fantástica” entre parênteses, por não interessar senão à natureza dos acontecimentos que provocam. Em outros termos, deste ponto de vista, a distinção entre fantástico e maravilhoso não tem mais interesse (perspectiva que assumimos nesta tese), e nos ocuparemos indiferentemente de obras pertencentes a um ou outro gênero. No entanto, é possível que o texto enfatize de tal forma o fantástico (isto é, a reação), que nele não mais possamos diferenciar o sobrenatural que o provocou: em vez de levar à apreensão da ação, a reação a impede; a colocação entre parênteses do fantástico torna-se, então, extremamente difícil, se não impossível.

Furtado (1980) explana a segunda atitude crítica perante o fantástico como sendo uma análise objetiva do gênero e das formas como é realizado pelas narrativas que nele se inscrevem. Aliás, as diferenças verificáveis entre estas duas correntes correspondem, em grande medida, à distância, por vezes imensa, que separa a crítica impressionista e parafraseante das mais recentes tendências da análise textual. Com uma vigência ainda curta (os primeiros trabalhos que já a seguem apareceram na década de 1950). Essa via de abordagem do fantástico tem sido, sobretudo, desenvolvida por críticos de expressão francesa, o que, de qualquer modo, reflete mais o avanço da crítica literária na França do que propriamente a riqueza da sua literatura no que diz respeito a textos do gênero.

Peter Penzoldt (1952) constitui o primeiro exemplo significativo deste tipo de crítica. Em *The Supernatural in Fiction*, apresenta um esboço de classificação de vários dos temas mais recorrentes em textos fantásticos. Este, embora incompleto e não sistematizado, é acompanhado de interpretação psicanalítica frequentemente esclarecedora. Além disso, examina com certa profundidade as tendências psicológicas (por vezes, mais do que as próprias obras) de diversos autores ingleses e americanos. Também o estudo de Maurice Lévy, sobre H. Lovecraft, segue, em certa medida, idêntica linha crítica, embora, como antes se referiu, revele ainda sobrevivente da abordagem impressionista do gênero.

Furtado (1980) ainda explica que é com *Introduction à la littérature fantastique*, de Tzvetan Todorov, que a crítica do gênero atinge de certo modo a maioria. Obra que conjuga dois objetivos diversos, mas convergentes (o de formular e resolver questões de teoria literária em geral, fazendo-o através de uma abordagem sistemática do fantástico em particular), o texto de Todorov dá uma

óbvia prioridade ao primeiro sobre o segundo. Contudo (ou, talvez, por causa disso), trata-se do primeiro trabalho sobre o gênero que o estuda de uma forma global, integrando-o nas categorias mais gerais do discurso literário e atento, exclusivamente, aos problemas da estrutura textual em si.

Rodrigues (2014) esclarece que, apenas cerca de vinte anos depois da obra de Uslar Pietri, surge, em 1967, o trabalho crítico de Luis Leal, *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, que faz a revelação do contexto em que teria sido cunhada a expressão primeiramente usada pelo autor venezuelano. Ela fora empregada por Franz Roh num livro que teve grande êxito no mundo hispânico, *Realismo mágico – pós-expressionismo*, publicado em tradução espanhola pela *Revista de Occidente*, em 1927. Alemão, Roh referia-se a um novo realismo (pós-expressionista), a uma nova arte, que visava à “restauração do objeto, sem renunciar, entretanto, aos privilégios do sujeito”, reagindo contra o mergulho subjetivo operado pelo Expressionismo. Essa estética, que posteriormente vai ter um desdobramento simplificador e indesejável, nada tinha a ver como o novo romance hispano-americano que muito deveu à influência de Kafka.

Rodrigues (2014) descreve ainda que o crítico Luis Leal, na obra citada, retoma o texto de Angel Flores, apontando divergências fundamentais de opinião com relação a ele e mostra que o “realismo mágico” não visava criar mundos imaginários, como Kafka, pois os escritores enfrentavam a realidade e nela tratavam de captar o que havia de mistério (nos seres e nas coisas). Nota-se aí a influência de Roh e de Bontempelli. Leal não inclui Borges como participante dessa tendência, enquanto Flores não havia incluído Alejo Carpentier na sua lista.

2.6 Análise ontológico-fenomenológica

Nesta subseção, trataremos de descrever os elementos fenomenológicos que revisitaremos nos contos de Jorge Luis Borges e de Lygia Fagundes Telles. Para esta análise, utilizaremos o método fenomenológico. De tal modo, buscaremos situar, de antemão, conceitos fundamentais e categoriais fenomenológicos, tais como o eu (*Dasein*), o outro, o mundo e o ser-no-mundo.

A palavra Fenomenologia (do grego *phainesthai* – aquilo que se apresenta ou que mostra – e *logos* explicação, estudo) é uma metodologia e corrente filosófica

que afirma a importância dos fenômenos da consciência, os quais devem ser estudados em si mesmos: tudo que podemos saber do mundo resume-se a esses fenômenos, a esses objetos ideais que existem na mente, cada um designado por uma palavra que representa a sua essência, sua “significação”. Os objetos da Fenomenologia são dados absolutos apreendidos em intuição pura, com o propósito de descobrir estruturas essenciais dos atos (*noesis*) e as entidades objetivas que correspondem a elas (*noema*).

Edmund Husserl, fundador da fenomenologia, nem sempre foi visto como uma unanimidade. Pelo contrário, muitos dos filósofos que o seguiram discordaram de sua proposta de uma ontologia fenomenológica de alcance da consciência transcendental, como foi o caso de Sartre e Heidegger, defensores de uma perspectiva ontológico-existencial a partir da imanência, seja no ser-aí ou o para-si. Husserl defende a ideia da redução fenomenológica como instrumento de busca da verdade, tentando imprimir um caráter científico à Filosofia, e explica que os fenômenos nos chegam pelos sentidos, porém devem ser processados no âmbito da consciência, se desejarmos conhecer a realidade.

Conforme Ales Bello (2006) argumenta, ter consciência, para Husserl, significa que, enquanto nós olhamos, damos-nos conta de que estamos vendo, ou, que, enquanto tocamos, damos-nos conta de tocar. Depois, fazemos uma reflexão sobre essa consciência. Quer dizer que nós registramos, através da nossa capacidade de dar-nos conta, como argumenta Ales Bello (2006, p. 31):

A percepção vai ser resultado do dar-nos conta. Esse “dar-se conta” é a consciência de algo, por exemplo, a consciência de tocar alguma coisa. Nós conseguimos registrar os atos de ver e tocar, mas onde nós registramos esses atos e como os registramos? Aqui a novidade, pois Husserl diz que o ser humano tem a capacidade de ter consciência de ter realizado esses atos, enquanto ele está vivendo esses atos, sabe que os está realizando. Sabe que está realizando esses atos na relação com algo que está vendo ou tocando.

Para Sokolowski (2014 p. 17), o termo mais proximamente associado com fenomenologia é “intencionalidade”. A doutrina nuclear em fenomenologia é o ensinamento de que cada ato de consciência que nós realizamos, cada experiência que nós temos, é intencional: é essencialmente “consciência de” ou uma “experiência de” algo ou outrem. Toda nossa consciência está direcionada a objetos.

Se nós vemos, vemos algum objeto visual, tal como uma árvore ou um lago; se nós imaginamos, nossa imaginação apresenta-nos um objeto imaginário, tal como um carro que visualizamos descendo a estrada; se nós estamos envolvidos em uma recordação, recordamos um objeto passado; se nós tomamos parte num julgamento, projetamos uma situação ou um fato. Cada ato de consciência, cada experiência é correlata com o objeto. Cada intenção tem seu objeto intencionado. Nesses termos, Sokolowski (2014, p. 17-18) observa, contudo, que

Este sentido de “intencional” ou “intenção” não pode ser confundido com “intenção” como propósito que temos em mente quando agimos (“ele comprou madeira com a intenção de fazer um abrigo”; “Ela tinha a intenção de terminar a faculdade de direito um ano mais tarde”). O conceito fenomenológico de intencionalidade aplica-se primariamente à teoria do conhecimento, não à teoria da ação humana. O uso fenomenológico da palavra é um pouco desajeitado porque vai contra o uso comum, o qual tende a usar “intenção” no sentido prático; o uso fenomenológico quase sempre colocará em discussão o sentido da intenção prática como uma implicação. Contudo, “intencionalidade” e seus cognatos se tornaram termos técnicos em fenomenologia, e não há meio de evitá-los num debate dessa tradição filosófica. Nós temos que fazer o ajuste e entender a palavra significar principalmente intenções mentais ou cognitivas, e não práticas. Na fenomenologia, intenção “significa a relação de consciência que nós temos com um objeto.

A intencionalidade é justamente a disposição da consciência que vai se direcionar para uma coisa, mas ela só se direciona para um objeto porque o mesmo se mostrou a essa consciência. Então, não há como pensar num objeto se nós não tivermos a experiência do mesmo. Mas não há também como nós conhecermos sobre esse objeto só com a experiência, nós temos que ter o pensar sobre ele, ou seja, o *cogito* se dá nessa relação de sujeito/objeto, são coisas que não se separam dentro da experiência fenomenológica na perspectiva da intencionalidade.

Para Bachelard (2008), só a fenomenologia – isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstruir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade delas. Todas essas subjetividades, transubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional. Não é, como o conceito, constitutiva. Sem dúvida, isolar a ação mutante da imaginação poética nos detalhes das variações das imagens é tarefa árdua,

conquanto monótona. Para um leitor de poemas, o apelo a uma doutrina que traz o nome, tantas vezes mal compreendido, de fenomenologia, corre o risco de não ser ouvido. No entanto, fora de qualquer doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica. Para isso, é necessário associar, sistematicamente, o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões. Nesse âmbito da imagem poética pelo poeta, a fenomenologia é, se assim podemos dizer, uma fenomenologia microscópica. Por isso, essa fenomenologia tem probabilidade de ser estritamente elementar.

Bachelard (2008) defende que, do ponto de vista de um fenomenólogo, que vive das origens, a metafísica consciente que se situa no momento em que o ser é “jogado no mundo” é uma metafísica de segunda posição. Ela passa por cima das preliminares em que o ser é o bem-estar, em que o ser humano é colocado num bem-estar, no bem-estar associado primitivamente ao ser. O fenomenólogo (2008, p. 27) explica que:

Para ilustrar a metafísica da consciência, será preciso esperar as experiências sem que o ser seja atirado fora, ou seja, no estilo de imagens que estudávamos: expulso, posto fora de casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo. Mas uma metafísica complexa, que englobe a consciência e o inconsciente, deve deixar no interior o privilégio de seus valores. No interior do ser, no ser do interior, um calor acolhe o ser, envolvendo-o. O ser reina numa espécie de paraíso terrestre da matéria, fundindo na doçura de uma matéria adequada. Nesse paraíso material o ser mergulha no alimento, é cumulado de todos os bens essenciais.

Pode-se afirmar que Bachelard (2008) e Heidegger (2015) convergem em pontos essenciais. Ambos abordam o termo consciência (palavra que dispensa qualquer verbalização, essa fala da consciência que se dá em silêncio) como se fosse uma voz misteriosa que nos mostra que a compreensão não deve se apoiar na expectativa de uma comunicação ou de algo parecido. Ela sofre diversas interpretações, segundo suas possibilidades, pois é uma abertura que constitui o ser no âmbito dos fenômenos existenciais.

Dessa forma, aqui estamos traçando essa relação dialógica, epistemológica entre esses autores e conceitos, na medida em que eles nos ajudam a esclarecer algumas questões metodológicas e analíticas da tese. Estamos trazendo esses conceitos para que o leitor possa compreender os objetos representados e os aspectos sob os quais eles se apresentam, o que nos conduz a certas qualidades a eles inerentes e que conferem à obra literária uma existência. Esclarecendo, assim, para o leitor, o que são determinadas categorias que fundamentam tanto o procedimento metodológico, ou seja, os caminhos da pesquisa, como também a análise das obras literárias.

Heidegger (1967) afirma que o homem e o essencial nas coisas tendem para o disfarce ou, então, estão efetivamente encobertos. Por isso, volta-se para o como. No começo, o filósofo ainda fala do “ser dado” (*Gegebensein*); depois já trata do “encontro” (*Begegnung*); mais adiante alude à “descoberta” (*Entdecktheit*); paralelamente fala de “revelação” (*Erschlossenheit*); enfim, passa a dominar o “desvelamento” (*Unverborgenheit*). Às vezes, este último vem estilizado no termo “clareira” (*Lichtung*). Todos esses termos estão, afinal, ligados à palavra *phainesthai*. Trata-se sempre de um empenho para abrir um âmbito em que aquilo que está velado se mostre por si mesmo. É o ser que se deve revelar sob o ente. Mas, já que o ser somente se revela sob o ente, num retorno sobre o ser-aí, torna-se decisivo perseguir e pôr a nu os modos de dissimulação em que, primeiramente e o mais das vezes, se situa o próprio ser-aí, na sua cotidianidade. Heidegger (1967, p. 16-17) conclui que:

O ser aí se vela para si mesmo, encobre suas possibilidades e assim barra a possibilidade de uma revelação de ser. A atitude do filósofo, para contornar a fuga do ser-si de si mesmo, é partir da análise da cotidianidade e descobrir nela o homem no movimento de fuga. Somente uma vez realizada a analítica, do ser-aí cotidiano, se descobre como o ser-aí pode assumir-se, pela decisão enérgica, na sua verdade, para descobrir que sempre está simultaneamente na não-verdade. Este interesse pela não-verdade é o sinal da fuga de si mesmo.

No *Dasein* (ser-aí), o ser é uma questão essencial. Questão de potencial deste ente que agrega em si esse ser, o ente seria a casca, a matéria, o aparente, aquilo que comporta algo. Esse seria o ser, cada vez mais nosso. Nós como ente nos apropriamos do nosso poder ser, dessas potencialidades que são justamente o

aí deste ser que se manifesta, este que é cada vez mais nosso, que nos apropriamos, paramos, refletimos e nos questionamos sobre a vida. Portanto, o *Dasein* faz parte dessa construção ontológica, desse questionamento do ser, são as possibilidades, o grande poder do ser está no aí, é o ser lançado. Este ser habita no ente que somos, comporta esse poder, se mostra e está sempre em constante expansão e retração.

Segundo Heidegger (1967), transcendência significa ultrapassagem. Transcendente (transcendendo) é aquilo que realiza a ultrapassagem, que se demora no ultrapassar. Este é, como acontecer, peculiar a um ente. Formalmente, a ultrapassagem pode ser compreendida como uma “relação” que se estende “de” algo “para” algo. Da ultrapassagem, faz então parte algo tal como o horizonte em direção do qual se realiza a ultrapassagem. Isso é designado, o mais das vezes, inexatamente de “transcendente”. E, finalmente, em cada ultrapassagem algo é transcendido. Esses momentos são tomados de um acontecer “espacial”. É a este que a expressão primeiramente visa. A transcendência, na significação terminológica que deverá ser classificada e demonstrada, refere-se àquilo que é próprio do ser-aí humano e isso não, por certo, como um modo de comportamento entre outros possíveis de vez em quando posto em exercício, mas como constituição fundamental deste ente, que acontece antes de qualquer comportamento. Não há dúvida, o ser-aí humano, enquanto existe “espacialmente”, possui, entre outras possibilidades, também a de um “ultrapassar” um espaço, uma barreira física ou um precipício. A transcendência, contudo, é a ultrapassagem que possibilita algo tal como existência em geral e, por conseguinte, também em movimentar-“se”-no-espaço. Heidegger (1967, p. 42) destaca que:

Se se escolhe para o ente que sempre nós mesmos somos e que compreendemos como “ser-aí”, a expressão “sujeito”, então a transcendência designa a essência do sujeito, é a estrutura básica da subjetividade. O sujeito nunca existe antes como “sujeito”, para então, caso subsistam objetos, também transcender; mas *ser*-sujeito quer dizer: ser ente na e como transcendência. O problema da transcendência nunca se pode expor de tal modo que se procure uma decisão se a transcendência pode convir ou não ao sujeito; muito antes a compreensão da transcendência já é a decisão sobre o fato se realmente temos em mente algo assim como a “subjetividade” ou se apenas tomamos em consideração como que um esqueleto de sujeito.

De acordo com Heidegger (2015) a transcendência é a capacidade de nos projetarmos, ou seja, ir além da nossa facticidade. O homem não é um ser que já nasce pronto e acabado. Ele, como um ser no mundo, é projeto, um ser que vai se constituindo e construindo ao longo do tempo. Ele tem consciência de que é livre, capaz de dar sentido para sua vida, para o mundo e para sua existência de modo geral. A partir do momento que nós temos consciência de que somos capazes e livres para dar sentido à nossa existência, um leque de possibilidades se abre para nós – podemos ser o que quisermos, somos nós que vamos escolher o nosso projeto de vida. Existem diversas possibilidades no nosso projetar-se no mundo, mas existe uma possibilidade que é inexorável, que vai acontecer independentemente da nossa vontade, vai nos colocar diante da impossibilidade de realizar qualquer projeto que venhamos a ter: é a morte, pois ela acontece para todos, independentemente da nossa situação.

Heidegger (2015; 1967) e Bachelar (2008) têm uma ontologia que dialoga espacialmente com a poética, como uma maneira de abertura. Heidegger (2015), entretanto, dá mais valor à cosmovisão e à interpretação, a qual, a seu ver, funda-se na existência e no compreender do mundo. Por sua vez, para Bachelar (2008), a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio, procede de uma ontologia direta. Então, as imagens que se apresentam para a consciência são as que na fenomenologia são chamadas de atos intencionais e significam a relação de consciência que nós temos com um objeto. Eles (os atos intencionais) fazem parte das descrições fenomenológicas que fazemos quando examinamos em mais detalhes um objeto. Essa percepção faz com que surjam formas derivadas de intencionalidade, como recordação, imaginação e projeção no futuro.

Em seu artigo “Ao Encontro de Heidegger: a noção de Ser-no-Mundo”, Maman (2007) conclui que a filosofia de Heidegger pede a exegese ontológica do ser-no-mundo, dos elementos constitutivos da totalidade fenomênica de ser-no-mundo. A compreensão ontológica da mundanidade, como seres simplesmente dados (seres aqui usados como sinônimo de entes – totalidade dos entes existentes em geral) – *Vorhanden*: seres à mão, mas sobretudo, à vista, e que impõem limite ao exercício da manualidade como possibilidade de desempenho do exercício da mão, exercício histórico definitivo para o uso de artefatos (como a capacidade de pinça do polegar para apreensão e utilização de ferramentas) no que diz respeito ao

Dasein (ser-humano-existente) deve ser compreendida com a condição de não se referir a ele, pois o *Dasein* não pode ser considerado como coisa. Seres constituídos pela manualidade e que são os disponíveis como instrumentos, utensílios, artefatos, em geral (*Zuhanden*), estão à mão e podem ou não ser instrumentalizados.

Maman (2007) também busca responder à pergunta “quem é no cotidiano, na mundanidade, o *Dasein*?”. Para ele, o *Dasein* é, imediatamente, “tomado” pelo mundo. Envolvido pelo mundo como um ente na totalidade dos entes, em geral. Originariamente, o *Dasein* é ser-no-mundo, situação que faz parte de sua constituição, é elemento estrutural, no sentido de “constituente”, o que está na origem da existência. Estruturas igualmente originárias são: ser-com e ser-o-aí-com.

O “sujeito” do cotidiano, qualquer um, não se perde, necessariamente, (como determinação natural) no impessoal. Reservasse-lhe o espaço de ser-si-mesmo, ser próprio, ser autêntico. A descrição imediata do mundo circundante, por exemplo, do trabalhador manual, lança, projeta como resultado. Ao trabalho, enquanto utilidade, “fazem frente”, coexistem aqueles aos quais se destina a obra do trabalhador. O artefato tem que ser feito à medida de quem os utilizará. Igualmente, está visível, está entre os entes existentes, o produtor do trabalho (do artefato) que servirá “bem” ou “mal”.

Dessa forma, para Heidegger (2015), o impessoal tira o encargo de cada presença em sua cotidianidade. E não é apenas isso, com esse desencargo, o impessoal vem ao encontro da presença na tendência de superficialidade e facilitação. Uma vez que sempre vem ao encontro de cada presença, dispensando-a de ser, o impessoal conserva e solidifica seu domínio teimoso. Como se nota na seguinte passagem do conto “*El Outro*”, na qual o impessoal encontra-se em toda parte, mas no modo de sempre ter escapulado quando a presença exige uma decisão:

Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar. (BORGES, 2021, p. 12)³

³ Tradução nossa a partir do original: “Se esta manhã e este encontro são sonhos, cada um dos dois tem de pensar que o sonhador seja ele. Talvez deixemos de sonhar, talvez não. Nossa evidente obrigação, enquanto isso, é aceitar o sonho, como aceitamos o universo e ter sido gerados e olhar com os olhos e respirar” (BORGES, 2021, p. 12).

O impessoal, que responde à pergunta “quem” da presença cotidiana, é “ninguém”, a quem a presença já se entregou na convivência de um com o outro.

Do mesmo modo acontece na fenomenologia das imagens, quando, na esperança de reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na memória que já não sabemos se estamos recordando ou imaginando, quando as reencontramos em nossos devaneios. Assim como se nota no seguinte trecho do conto “O Encontro”, de Lygia Fagundes Telles, em que a personagem tem a impressão de saber o que vai acontecer, mas não sabe se é uma lembrança ou sua imaginação.

Agora vou encontrar uma pedra fendida ao meio. [...] E cheguei a rir entretida com aquele estranho jogo de reconhecimento: lá estava a grande pedra golpeada com tufo de erva brotando na raiz da fenda. [...] Se for agora por este lado vou encontrar um regato. Apressei-me. O regato estava seco, mas os pedregulhos limosos indicavam que provavelmente na próxima primavera a água voltaria a correr por ali. (TELLES, 2012, p. 76)

Com relação às imagens poéticas, consiste em aprender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da imaginação. De acordo com Heidegger, o “com” é determinação da presença. O “também” significa a igualdade no ser enquanto ser-no-mundo que se ocupa dentro de uma circunvisão. “Com” e “também” devem ser entendidos existencialmente e não categoricamente. A base desse ser-no-mundo é sempre o mundo compartilhado com os outros. O mundo da presença é mundo compartilhado. O ser-em é ser-com os outros. O ser-em-si intramundano desses outros é copresença. É preciso atentar aqui que:

O encontro com os outros não se dá numa apreensão prévia em que um sujeito, de início já simplesmente dado, se distingue dos demais sujeitos, nem numa visão primeira de si onde então se estabelece o referencial da diferença. Eles vêm ao encontro a partir do mundo em que a presença se mantém, de modo essencial, empenhada em ocupações guiadas por uma circunvisão. Em oposição aos “esclarecimentos” teóricos, que facilmente se impõe sobre o ser simplesmente dado dos outros, deve-se ater ao teor fenomenal demonstrado de seu encontro no mundo circundante. (HEIDEGGER 2015, p. 175)

Os outros, que fazem frente ao conjunto de utensílios disponíveis (à mão) no

mundo, não se referem mentalmente a uma coisa “diante dos olhos”, mas estas coisas fazem frente, destacando-se do mundo em que são disponíveis aos outros, mundo desde sempre que também lhes é próprio.

O mundo do *Dasein* é mundo compartilhado. O *Dasein* é *Mitdasein* e não um eu isolado, onde os “outros” significariam o “resto” além de mim. O outro não é um *Vorhanden* disponível no sentido de manipulável, instrumentalizável. Isso é o que dá humanidade ao ser humano existente. Decorre daí que

não há isolamento do sujeito, no conjunto social: Foi na escola de Husserl que se desenvolveu o pensamento de Heidegger. Seria demasiado longo investigar todos os elementos que, de Husserl, vêm até Heidegger. Seria necessário falar da ideia de intencionalidade que, segundo Heidegger, só se pode explicar pela ideia de transcendência tal como ele a compreende... Não é menos verdade que a ideia, essencial em Heidegger, de ser-no-mundo vem de Husserl. Não há dúvida de que Husserl propôs que se pusesse o mundo entre parêntesis; mas, por outro lado – e é o que, Merleau-Ponty sublinha no prefácio de sua tese – A Fenomenologia da Percepção – faz-nos tomar consciência de que finalmente isso é impossível e que todas as nossas ideias se fundamentam no que podemos chamar de base antepredicativa que é o nosso ser-no-mundo. (WAHL, 1962, p. 21)

O ser-no-mundo não é um organismo natural, separado do mundo, que pode ser estudado só por sua natureza animal, que seria igual em qualquer lugar, mas um ser que convive no mundo e com o mundo, que está nele, que pertence ao espaço. Heidegger acrescenta que:

O esclarecimento do ser-no-mundo mostrou que, de início, um mero sujeito não “é” e nunca é dado sem mundo. Da mesma maneira, também, de início, não é dado um eu isolado sem os outros. Se, pois, os “outros” já estão copresentes no ser-no-mundo, esta constatação fenomenal não deve considerar evidente e dispensada de uma investigação estrutura ontológica do quem assim é “dado”. A tarefa é tornar fenomenalmente visível e interpretar ontologicamente de maneira adequada o modo de ser dessa copresença na cotidianidade mais próxima. (HEIDEGGER, 2015, p. 172)

Assim, o ser-no-mundo não é uma consciência separada, pelo contrário, ele se relaciona com o mundo, ele o habita, vive num local geográfico, um período histórico, convive com pessoas que por ele são influenciadas. Existe uma relação entre esse mundo e esse ser, sendo diferente de outro que habita outro espaço e

outro período. Entender a pessoa como ser-no-mundo é diferente de entender seus aspectos somente naturais e fisiológicos, mas entender que somos diferentes pela maneira com que nos relacionamos com o mundo, com o interno e o externo, que desenvolvemos significados e valores que estão sempre mudando, de acordo com o espaço e o tempo.

É a partir do conceito de espacialidade de Heidegger e de Bachelar que investigaremos o corpus selecionado para essa tese, buscando observar: como se dá a relação do espaço imaginário na literatura fantástica latino-americana e de que modo ela está representada nas obras selecionadas de Lygia Fagundes Telles e de Jorge Luis Borges? Na perspectiva dos textos literários, vemos reverberando a imagem poética, onde acreditamos encontrar as verdadeiras medidas do ser. Os conceitos são de fundamental importância para se entender o que Heidegger entende por *Dasein*, essa determinação ôntica e situacionista do espaço do ser. Assim, além dos conceitos apresentados, se faz necessário uma possível interpretação do ser.

2.6.1 Caminhos para uma (topo)análise da literatura fantástica latino-americana

Nesta subseção, trataremos de evidenciar os caminhos que devemos traçar para realizar uma (topo)análise da literatura latino-Americana. Para tanto, revisitaremos algumas teorias acerca da espacialidade, do lugar onde se desenvolve a existência. Estudaremos esse lugar que nos leva a explorar os caminhos da imaginação, esse mundo circundante onde o ser está inserido no seu cotidiano e onde o mundo imaginário se abre e se liberta para encontrar um outro mundo, em que a espacialidade implica o conhecimento das realidades afetivas e imaginativas.

Na perspectiva de Eric Dardel (2015), a realidade geográfica é, para a humanidade o lugar onde se está, os lugares da infância, o ambiente que atrai sua presença. Terras em que se pisa ou onde se trabalha, o horizonte do seu vale, ou a rua, o bairro, os deslocamentos cotidianos através da cidade. Nas palavras do autor, (2015, p. 34),

A realidade geográfica exige, às vezes duramente, o trabalho e o sofrimento dos homens. Ela o restringe e o aprisiona, o ata à “gleba”, horizonte estreito imposto pela vida ou pela sociedade a seus gestos

e a seus pensamentos. A cor, o modelado, os odores do solo, o arranjo vegetal se misturam com as lembranças, com todos os estados afetivos, com as ideias, mesmo com aquelas que acreditamos serem as mais independentes. Mas essa realidade não toma forma senão em uma irrealidade que a ultrapassa e a simboliza. Sua “objetividade” se estabelece em uma subjetividade, que não é pura fantasia, que a denominamos sonho ou devoção, um elemento impulsiona a realidade concreta do ambiente para além dele mesmo, para além do real, e, então, o saber se resigna sem culpa a um não saber, a um mistério.

Dardel (2015) explica que a realidade geográfica exige união total do sujeito, através de sua vida afetiva, de seu corpo, de seus hábitos, os quais ele chega a esquecer-los, como pode esquecer sua própria vida orgânica. Ela está, contudo, oculta e pronta a se revelar. O afastamento, o auxílio, a invasão tiram o ambiente do esquecimento e o fazem aparecer sob a forma de privação, de sofrimento e de ternura. Ainda segundo Dardel (2015), tornamos-nos cúmplices de nossa subjetividade, para não dizer do imaginário:

igualmente imaginário é o fato de que, nas relações indicadas por habitar, construir, cultivar, circular, a Terra é experimentada como base. Não somente ponto de apoio espacial e suporte material, mas condição de toda posição da existência, de toda ação de assentar e de se estabelecer. O sono, declarou Emmanuel Lévinas, ao dissolver nossas relações usuais com as coisas particulares nos convida a nos concentrarmos sobre essa base, nos coloca imediatamente em relação ‘com o lugar como suporte do Ser’. ‘Ao nos deitarmos, ao nos encolhermos em um canto para dormir, nos abandonamos ao lugar, ele se torna nosso refúgio como base’. Em nossa relação primordial como o mundo, tal como se manifesta nesse gesto banal, ao nos abandonarmos assim ‘às virtudes protetoras do lugar’, firmamos nosso pacto secreto com a Terra, expressamos, por meio de nossa própria conduta, que nossa subjetividade de sujeito se encolha sobre a terra firme, se assente, ou melhor, ‘repouse’. É desse ‘lugar’, base de nossa existência, que, despertando, tomamos consciência do mundo e saímos ao seu encontro, audaciosos ou circunspectos, para o trabalhá-lo. (DARDEL, 2015, p. 40)

Dito de outro modo, habitar uma terra é, em primeiro lugar, confiar-se pelo sono àquilo que está, por assim dizer, abaixo de nós: base onde se aconchega nossa subjetividade (DARDEL, 2015). Existir – Elemento não abstrato ou conceitual, mas concreto – é, para nós, partir de lá, do que é mais profundo em nossa consciência, do que é fundamental, para destacar no mundo circundante objetos aos

quais se reportarão nossos cuidados e nossos projetos. Antes de toda escolha, existe esse lugar que não pudemos escolher, onde ocorre a fundação de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, desalojarmo-nos, mas ainda é a procura de um lugar. É-nos necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um aqui de onde se descobre o mundo, um lá para onde nós iremos. Nesse sentido, Lins (1976, p.77), ao distinguir espaço e ambientação, afirma:

Por ambientação entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com essa leitura apresentada pelo autor a fim de que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras, o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito, o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.

Em *A topologia do ser – Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger* (2008), Lúcia Saramago evidencia a importância decisiva atribuída à relação entre ser e estar em seu lugar, relação esta de um autêntico e essencial pertencimento ao lugar. Esse tema, que será amplamente desenvolvido por Heidegger, envolvendo desde a forma de pertencimento (que lhe será cara após a chamada “viravolta” da década de 1930) de um povo à sua terra natal, já não pode ser claramente identificado aqui, em seu início, no prosaico pertencer de um simples instrumento ao lugar que lhe foi designado no interior de uma oficina ou de uma casa, num armário, ou, posto sobre uma mesa. Algumas expressões, em alguma vaga posição no espaço, apontam para o fato de que já está implícito, no próprio “ser” de um instrumento o pertencer a um lugar. Esse lugar é fundamentalmente condicionado pelo “para que” do instrumento, por seus envoltórios, refletindo-se como seu destino, no sentido pleno da palavra. Por outro lado, “cada lugar se

determina como lugar deste instrumento para...”, ou seja, o próprio instrumento possui igualmente um papel essencial na configuração de um lugar, estabelecendo-se uma relação de pertencimento mútuo entre estes.

Saramago (2008) explica ainda que, neste caso, o pertencimento mútuo entre um instrumento e seu lugar estaria, em última instância, essencialmente condicionado pelo fator temporal. Essa mesma imbricação de espaço e tempo permitiria que um instrumento preservasse a posse de seu lugar ainda que fosse levado de um local para outro, conforme as necessidades momentâneas do *Dasein* que dele dispõe. O conceito de lugar, portanto, aponta para uma permanência que comporta em si a mobilidade, restrita aos limites de sua região. Consequentemente, a identidade e a unidade de uma região não estaria ameaçada pelos deslocamentos espaciais temporários no âmbito de seus diferentes locais. Da mesma forma, numa escala menor, a identidade e a unidade do “lugar” de um instrumento já pressupõe a presença de uma série de outros lugares, que constitui a área de circulação imposta pela estrutura temporal do uso deste instrumento.⁴

2.7 Espacialidade na literatura a partir de Heidegger e Bachelard

Como indicia o título desta subseção, trataremos, neste ponto da tese, da espacialidade fenomenológica na literatura, a partir de Heidegger (2015) e de Bachelard (2008), procedendo a uma análise comparativa da visão de espaço na obra desses dois filósofos. Vejamos um fragmento retirado de *Ser e tempo*, de Heidegger (2015, p. 155-156):

A proximidade direcionada do instrumento significa que ele não ocupa uma posição no espaço, meramente localizada em algum lugar, mas que, como instrumento, ele se acha, essencialmente, instalado, disposto, instituído e alojado. O instrumento tem seu lugar ou então “está por aí”, o que se deve distinguir fundamentalmente de uma simples ocorrência numa posição arbitrária do espaço. Cada lugar se determina como lugar deste instrumento para..., a partir de um todo de lugares reciprocamente direcionados do conjunto instrumental, “à mão” no mundo circundante. O lugar e a multiplicidade de lugares não devem ser interpretados como o onde de qualquer ser simplesmente dado de coisas. O lugar é sempre o “aqui” e “lá” determinados, a que pertence um instrumento.

⁴ Conferir STRÖKER. E. *Investigations in philosophy of space*. Ohio: Ohio University Press, 1987. p. 52.

Essa proximidade mencionada pelo filósofo acontece a partir do uso e do manuseio de quando levamos em conta na circunvisão. A circunvisão da ocupação fixa o que está próximo também quanto à direção em que o instrumento é, cada vez mais acessível. A condição de possibilidade da pertinência localizável de um todo instrumental está no fato de, para onde se remete a totalidade dos lugares de um contexto instrumental, previamente visualizado no modo de lidar da ocupação dotada de uma circunvisão, ou seja, o que constantemente está à mão não tem um lugar, pois é previamente levado em conta na ocupação e se orienta para os demais entes à mão.

Heidegger (2015) argumenta que, num sentido determinado, o espaço constitui o mundo. Isso não indica apenas o ente que vem ao encontro em primeiro lugar, mas alude igualmente ao ente que se acha na proximidade. Examinando-se com precisão, essa proximidade do instrumento já se acha indicada no próprio termo que exprime seu ser, na manualidade. Essa proximidade do instrumento já se indica no próprio ser, que o ente à mão sempre vai possuir uma proximidade que difere, que não se determina medindo-se distâncias.

O rumor do ser dos “dizem que prolonga-se no espaço e no tempo. Em vão a alma retesa suas derradeiras forças; ela se tornou redemoinho do ser que se extingue. O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. (BACHELARD, 2008, p. 220-221)

Assim como se constata em Heidegger, a presença teve de ser delimitada frente a um modo de ser no espaço, que denominamos interioridade. O espaço íntimo, para Bachelard (2008), perde toda a clareza. O espaço exterior perde o seu vazio – essa matéria da possibilidade de ser. Estamos banidos do reino da possibilidade. O conselho do filósofo é que entremos de novo em nós mesmos para nos situarmos na existência, sem perder o valor, nem seu próprio significado, quando a imagem mais flexível do estar-aí acaba de ser vivida.

Entender o espaço para nós é apenas um horrível interior exterior. É todo o espaço-tempo do ser equívoco que nos é dado como a priori do ser. Nesse espaço

equívoco, o espírito perdeu sua pátria geométrica e a alma flutua. O que se evidencia aqui é que o aspecto metafísico nasce no próprio nível da imagem, no nível de uma imagem que perturba as noções de uma espacialidade comumente considerada capaz de reduzir as perturbações e de devolver o espírito à sua posição de indiferença diante de um espaço que não tem dramas a localizar.

Orientando-se primária ou até exclusivamente pelas distâncias enquanto intervalos medidos, encobre-se a espacialidade originária do ser-em. O que se pretende “mais próximo” não é, de forma alguma, o que tem o menor intervalo “de nós”. O “mais próximo” é o que está distante no raio de uma visão, apreensão e alcance medianos. Porque a presença é essencialmente espacial, segundo os modos do distanciamiento, o lidar com as coisas sempre se mantém num “mundo circundante”, cada vez determinado pela distância de um certo espaço de jogo. (HEIDEGGER, 2015, p. 160)

A ocupação se atém previamente ao que está mais próximo e regula os distanciamentos. Quando em suas ocupações, a presença aproxima de si alguma coisa. Isso não significa que a tenha fixado numa posição do espaço que possua o menor intervalo de algum ponto do seu corpo. Aproximar significa que o que está imediatamente à mão numa circunvisão não se orienta pela coisa-eu dotada de um corpo, mas pelo ser-no-mundo da ocupação, isto é, pelo que sempre vem ao encontro imediatamente no ser-no-mundo.

A partir disso, Heidegger (2015) caracteriza a ocupação guiada pela circunvisão que decide sobre a proximidade e distância do que está imediatamente à mão no mundo circunvidante. O aqui não indica o onde de algo simplesmente dado, mas o estar junto de um ser que produz distância simultaneamente com esse distanciamiento. De acordo com sua espacialidade, a presença, numa primeira aproximação, nunca está aqui, mas sempre lá, de onde retorna para aqui. Tudo isso apenas se dá no modo em que a presença interpreta o seu ser-para das ocupações a partir do que lá está à mão.

A propósito das imagens do espaço, estamos precisamente numa região em que a redução é fácil, comum. Sempre haveremos de encontrar alguém para apagar toda complicação e para obrigar-nos a partir tão logo se fale de espaço, seja de maneira figurada ou não, da oposição do exterior e do interior. Mas, se a redução é fácil, o exagero só é fenomenologicamente mais interessante. (BACHELARD, 2008, p. 222)

Podemos pensar que Bachelard (2008) exasperou a fronteira do interior e do exterior. Mas, com isso, arruinou, do ponto de vista psicológico, as preguiçosas certezas das instituições geométricas pelas quais o psicólogo queria reger o espaço da intimidade. Mesmo como figura, com relação à intimidade, não enclausuramos coisa alguma, não encaixotamos as impressões umas dentro das outras para indicar uma profundidade das impressões que sempre surgem.

Bachelard (2008) se refere às lonjuras hostis como se já fossem opressivas na pequena célula que é um espaço íntimo. O excesso de espaço também sufoca-nos muito mais do que a sua falta. Por outro lado, em outro lugar, ele pode ser uma imensidão interior. Assim, os dois espaços do interior e do exterior permutam a sua vertigem. Em outra ocasião, o espaço exterior pode funcionar como uma prisão.

A presença não cruza de forma alguma o seu dis-tanciamento e isso a tal ponto que o leva consigo constantemente, pois a presença é essencialmente dis-tanciamento, ou seja, é espacial. A presença não pode percorrer a periferia de seus dis-tanciamentos. Ela pode apenas transformá-los. Espacial, a presença existe segundo o modo da descoberta do espaço inerente à circunvisão, no sentido de se relacionar num contínuo distanciamento com os entes que lhe vêm ao encontro no espaço. (HEIDEGGER, 2015, p. 162)

Assim, como o dis-tanciamento, o direcionamento é conduzido, previamente, como modo de ser-no-mundo pela circunvisão da ocupação. A espacialização da presença, em sua corporeidade, acha-se também marcada por essas direções. Por isso, o manual e os instrumentos usados no corpo vivo, as luvas, por exemplo, que têm de realizar os mesmos movimentos da mão, também se direcionam pela esquerda e pela direita, pois são instrumentos que constituem um utensílio manual e que deve ser movido e segurado pela mão. Dessa forma, devemos considerar que o direcionamento próprio do distanciamento funda-se no ser-no-mundo.

É deste direcionamento que nascem as direções fixas de direita e esquerda. Da mesma forma que os seus dis-tanciamentos, a presença também traz permanente consigo as direções esquerda-direita, em cima-embaixo. Assim, a direita e a esquerda não são coisas subjetivas das quais o sujeito possui uma sensação, mas sim direções do direcionamento, dentro de um mundo já sempre à mão.

Imediatamente singularizamos essa imagem geral. Nós a habitamos,

penetramos nela como Blanchot penetra na sua. A palavra não basta, a ideia não basta, é preciso que o escritor nos ajude a inverter o espaço, a afastar-nos daquilo que gostaríamos de descrever para melhor viver a hierarquia do nosso repouso. Não raro é pela própria concentração no nosso espaço íntimo mais reduzido que a dialética do interior e do exterior adquire toda a sua força. Há um consolo em nos sabermos na tranquilidade de um espaço estreito. Rilke constrói intimamente, no espaço do interior, essa estreita em que tudo está na medida do ser íntimo. (BACHELARD, 2008, p. 231)

Para Bachelard (2008), uma imagem como o quarto é uma morada do espaço íntimo, é o seu quarto interior, onde o ser se refugia. O interior e o exterior não são abandonados à sua posição geométrica. Eles deixam de ser um espaço vazio, onde vivemos a realidade das imagens, onde parece necessário ser incessantemente contemporâneo de uma osmose entre espaço íntimo e espaço determinado. Desse modo, a oposição entre o exterior e o interior já não é medida por sua geometria.

Bachelard (2008) vê o quarto como a diferença entre os dois modos de expressão, há um declínio de poder do ser diante do espaço, quando na passagem da primeira forma para a segunda. Nesse caso, Bachelard (2008) acredita que numa meditação sobre o ser é muito comum colocar o espaço entre parênteses, ou seja, deixar o espaço atrás de si. Como indício da tonalização do ser perdido, notamos que a admiração foi suprimida. A segunda maneira de exprimir-se já não é, como confessa o escritor, admirável, pois era efetivamente admirável esse poder que faz recuar o espaço, que põe o espaço para fora, que expulsa todo o espaço para que o ser que medita seja livre no seu pensamento.

O deixar e fazer vir ao encontro, constitutivo do ser-no-mundo dos entes intramundanos, é um “dar-espaço”. Esse “dar-espaço”, que também denominamos de arrumar, consiste na liberação do que está à mão para a sua espacialidade. É este arrumar como doação preliminar que descobre um conjunto possível de lugares determinados pela conjuntura e que possibilita a orientação fática de cada passo. Enquanto ocupação com o mundo numa circunvisão, a presença pode tanto “arrumar” como desarrumar e mudar a arrumação, e isso porque o arrumar, entendido como existencial, pertence a seu ser-no-mundo. Contudo, nem a região previamente descoberta a cada vez e nem mesmo a espacialidade de cada passo são explicitamente visíveis. Em si mesma, ela está presente à circunvisão na não surpresa do manual a cuja ocupação se entrega à circunvisão. Com base na espacialidade assim descoberta, o espaço em si torna-se acessível ao conhecimento. (HEIDEGGER, 2015, p. 165-166)

A espacialidade do que vem imediatamente ao encontro numa circunvisão pode tornar-se tema da própria circunvisão e gerar uma tarefa de cálculo e meditação como, por exemplo, na construção de uma casa ou na meditação do campo. O espaço já é, de certa forma, visualizado em si mesmo. A pura visão pode seguir o espaço que assim se revela, abandonando a única possibilidade de acesso prévio, isto é, o cálculo realizado pela circunvisão.

Com base na espacialidade assim descoberta, o espaço em si torna-se acessível ao conhecimento. A intuição formal do espaço descobre possibilidades puras de relações espaciais. Estas consistem numa sequência hierárquica na liberação de um espaço puro e homogêneo, desde a pura morfologia das figuras espaciais, visando a uma análise da posição, até as ciências puramente métricas do espaço.

A descoberta do espaço puramente abstrato, destituído de circunvisão, neutraliza as regiões do mundo circundante, transformando-as em puras dimensões. Os lugares e a totalidade de lugares, orientados pela circunvisão dos instrumentos à mão, mergulham num sistema de coordenadas, destinado a qualquer coisa. A espacialidade do manual intramundano perde, assim, seu caráter conjuntural. O mundo perde a especificidade dos seus em torno de suas circundâncias, o mundo circundante transforma-se em mundo da natureza. (HEIDEGGER, 2015, p. 167)

O mundo como um todo instrumental à mão perde o seu espaço, transformando-se em um contexto de coisas extensas simplesmente dadas. O espaço homogêneo da natureza mostra-se apenas através de um modo que descobre o ente uma vez que este vem ao encontro marcado pelo caráter de uma desmundanização específica da determinação mundana do manual. De acordo com o seu ser-no-mundo, a presença já sempre dispõe previamente, embora de forma implícita, de um espaço já descoberto. Por outro lado, o espaço em si mesmo fica, de início, encoberto no tocante às possibilidades puras de simples espacialidades de alguma coisa.

Para Heidegger (2015), por mostrar-se essencialmente num mundo, o espaço não decide sobre a modalidade de seu ser. Nesse sentido, o espaço não precisa ter o modo de ser espacial do que se acha à mão nem o modo de algo simplesmente dado. O ser do espaço também não possui o modo de ser da presença. Porque o

próprio ser do espaço não pode ser concebido como *res extensa*, não se segue que deva ser determinado ontologicamente como fenômeno desta *res*. Na verdade, ele não seria dela distinto, nem que o ser do espaço pudesse ser equiparado ao *res cogitans* e compreendido como puramente subjetivo, mesmo que se desconsiderasse toda a problemática referente ao ser deste sujeito.

Na perspectiva de Bachelard (2008), tudo que é irreal se parece, já que as formas estão submersas e afogadas na irrealidade. Estranha situação: os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças (BACHELARD, 2008, p. 68). Os espaços estão na casa, nas lembranças precisas, no tempo e nada fazemos para reorganizá-los. Seu ser se constitui a partir da intimidade, na doçura e na imprecisão da vida interior. Parece que algo fluido reúne nossas lembranças. Fundimo-nos nesse fluido do passado. Conhecemos essa intimidade no espaço, nessa fusão do ser na casa, que está fundida e repartida em nós, em todos os cômodos da casa.

As dificuldades presentes até hoje nas interpretações do ser do espaço fundam-se não tanto num conhecimento insuficiente dos conteúdos do próprio espaço, mas na falta de uma clareza de princípio a respeito das possibilidades de ser e de sua interpretação ontológica. Para se ter uma compreensão do problema ontológico do espaço, é preciso que se liberte a questão do sobre o ser do espaço da estreiteza dos conceitos ontológicos disponíveis e em sua maioria não elaborados. E, além disso, em esclarecer pelas possibilidades do ser em geral a problemática do ser do espaço, no tocante ao próprio fenômeno e às diversas espacialidades fenomenais.

Por isso, Heidegger (2015) sustenta que, no fenômeno do espaço, não se pode encontrar nem a única e nem a determinação ontológica primordial do ser dos entes intramundanos. Tampouco ele constitui o fenômeno do mundo. O espaço só pode ser concebido recorrendo-se ao mundo. Não se tem acesso ao espaço, de modo exclusivo ou primordial, através da mundanização do mundo circundante.

Tanto Heidegger (2015) quanto Bachelard (2008) pensam no interior e exterior sendo discutidos como sendo o espaço da intimidade do ser. Os filósofos, com o interior e o exterior, pensam o ser e o não ser. A metafísica mais profunda está assim enraizada numa geometria implícita, numa geometria que queiramos ou

não, especializa o pensamento. Logo, Heidegger (2015) atribui espacialidade à presença, atribuindo o ser-no-espaco a partir de seu modo de ser. Em sua essência, a espacialidade da presença não é um ser simplesmente dado e por isso não pode significar ocorrer em alguma posição do espaco cósmico e nem estar à mão em um lugar. Ambos são modos de ser de entes que vêm ao encontro dentro do mundo. A presença, no entanto, está e é no mundo, no sentido de lidar familiarmente na ocupação com os entes que vêm ao encontro dentro do mundo.

Por fim, a espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo e, isso, de tal maneira, que o próprio espaco se mostra também um constitutivo do mundo, de acordo com a espacialidade essencial da presença, no que respeita à sua constituição fundamental de ser-no-mundo. Do ponto de vista ôntico, a possibilidade de encontro com um manual em seu espaco circundante só é possível porque a própria presença é espacial, no tocante ao ser no mundo.

3 LYGIA FAGUNDES TELLES: ANÁLISES DOS CONTOS

3.1 (Topo)Análise do conto “Os objetos”

Nesta subseção, faremos uma análise literária-fenomenológica do conto “Os Objetos”, incluído na obra *Antes do Baile Verde*, escrito em 1969 e publicado em 1970. Algumas questões apresentadas por Heidegger serão retomadas nesse primeiro conto e em outros, uma vez que neles observamos elementos que nos permitem enxergar em profundidade as questões do eu, do outro e do mundo. Algumas imagens desse conto, como a memória, representam para Bachelard uma síntese da imaginação, pois, segundo ele, “nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar” (BACHELARD, 2008, p.25), já que ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. A memória é uma imagem dominante no conto “Os Objetos”, no qual se constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem, como se nota no fragmento:

– Tão transparente. Parece uma bolha de sabão, mas sem aquele colorido de bolha refletindo a janela, tinha sempre uma janela nas bolhas que eu soprava. O melhor canudo era o de mamoeiro. Você também não brincava com bolhas? Hein, Lorena? (TELLES, 2009, p.11)

O tema da memória, presente no conto, reúne os três elementos, isto é, o eu, o outro e o mundo, que são essenciais na concepção do ser. A narrativa heterodiegética de “Os Objetos” versa sobre um casal, Miguel e Lorena, protagonistas, com uma linguagem organizada em forma de diálogo entre as duas personagens, por meio das quais o leitor vai recebendo informações ao longo do texto e, por conseguinte, tendo acesso ao conflito que existe entre os dois. O conto se inicia com uma cena do cotidiano do casal em constante conflito. Embora tenham tido um passado feliz, no presente, Miguel e Lorena enfrentam dificuldades no relacionamento. Na sala do apartamento, ela confecciona um colar, enfiando contas em um fio de linha preso à agulha, enquanto o esposo lhe faz perguntas a todo momento acerca de alguns objetos presentes na sala do apartamento em que vivem. A ênfase da descrição recai sobre os objetos, chegando à apresentação do objeto principal de admiração de Miguel: a bola de vidro. Por meio de lembranças de sua infância, Miguel compara o globo de vidro às bolhas de sabão que fazia quando era criança, trazendo recordações da infância de Lorena, pois a mesma o trata como

se fosse uma criança. O homem, por sua vez, muitas vezes assume uma atitude infantil: fala sobre a utilidade dos objetos, quer saber constantemente para que serve um globo de vidro, um anjo dourado e uma adaga.

Para Miguel, as coisas só têm sentido se cumprem a função a que se destinam. No conto, ele nos leva a refletir sobre a questão da vida temporária das pessoas e também sobre a existência dos objetos, muito mais duradoura. Entretanto, Lorena, ao contrário dele, apresenta outro pensamento. Para ela, se um objeto não tem utilidade, pode ser substituído. Além disso, Miguel personifica os objetos, acredita que podem ter sentimentos e se sentir ofendidos com as palavras de Lorena.

Essa diferença de comportamento das personagens em relação aos objetos mostra ao leitor também a falta de reciprocidade entre o casal. São momentos, atitudes e perspectivas de futuro distintos para ambos. O sentimento dos dois em relação ao passado também é muito contraditório e é representado, na narrativa, por meio dos comentários que fazem em relação à ida ao antiquário, onde foram compradas a bola de vidro, a adaga e o anjo. Enquanto Miguel dá grande importância a esses objetos, Lorena se arrepende de não haver comprado uma bandeja. Entretanto, ela sabe que não pode voltar ao passado para realizar coisas que deixou de fazer. Ela deixou passar a oportunidade, e isso agora não tem solução. Lorena vive o presente, a realidade. Miguel vive de lembranças do passado, em um mundo de fantasias e recordações, representadas pelos objetos que ele tanto preza:

– Então é você que decide. Este anjinho não é nada, mas se toco nele vira anjo mesmo, com funções de anjo. – Segurou-o com força pelas asas. – Quais são as funções de um anjo? (TELLES, 2009, p. 12)

Na perspectiva de Miguel, a vida das pessoas é transitória, a existência dos objetos é muito mais profunda. Ele acredita que, no momento em que segura o objeto, transporta-se do lugar de onde está, ou seja, a sala de seu apartamento, pois sua imaginação o leva a um espaço imaginário, no qual concebe existência e função à estátua do anjo. O personagem emprega esse meio para mostrar à Lorena que a função de um objeto pode ser idealizada através de uma experiência sensível.

Miguel parece sentir-se desorientado, à procura do seu próprio ser (*Dasein*), e

essa busca se dá através desses objetos, ou seja, desses entes. Como explica Heidegger (2015, p. 42), “visualizar, compreender, escolher, aceder a, são atitudes constitutivas do questionar e, ao mesmo tempo, modos de ser de um determinado ente, daquele ente que nós mesmos, os que questionam, sempre somos”. Na verdade, o que Miguel percebe é que possui em seu ser a possibilidade de questionar. Ciente disso, utiliza a estátua do anjo como uma função possível ou necessária para tentar entender seu próprio *Dasein*. Como assevera Heidegger:

Elaborar a questão do ser significa, portanto, tornar transparente um ente – o que questiona – em seu ser. Como modo de ser de um ente, o questionar dessa questão se acha essencialmente determinado pelo que nela se questiona – pelo ser. Designamos com o termo ser-aí esse ente que cada um de nós mesmos sempre somos e que, entre outras coisas, possui em seu ser a possibilidade de questionar. A colocação explícita e transparente da questão sobre o sentido de ser requer uma explicação prévia e adequada de um ente (da presença) no tocante a seu ser. (HEIDEGGER, 2015, p. 42-43)

Assim, no conto de Lygia Fagundes em tela, a questão do ser é constante, porque Miguel está sempre fazendo perguntas sobre os objetos, sua interpretação sobre a presença (ente) situa-se em estar e se relacionar com o mundo. Este mundo real traz uma visão pura e reflexiva do seu eu, o qual propicia uma abertura qualquer para a cotidianidade da presença. Assim, ter consciência de si e do mundo seria, portanto, um modo de esclarecer através dos seus atos as possibilidades do ser, conforme se nota no trecho a seguir:

– Os objetos só têm sentido quando têm sentido, fora disso... Eles precisam ser olhados e, manuseados. Como nós. Se ninguém me ama, viro uma coisa ainda mais triste do que essas, porque ando, falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, vazio. (TELLES, 2009, p. 13)

A personagem representa um mundo de fantasia e recordações da infância e do tempo em que era feliz no casamento. Miguel acredita que os objetos só têm sentido quando têm uma importância para a pessoa que os possui, para isso, eles precisam ser vistos e tocados. O olhar dele para os objetos expressa, por conseguinte, o modo como ele vê o mundo, a subjetividade das coisas, o sentido pelo qual ele personifica os objetos, tentando compará-los à mente humana.

Bachelard reconhece que

a infância é certamente maior que a realidade. Para experimentar, através de nossa vida, o apego que sentimos pela casa natal, o sonho é mais poderoso que os pensamentos. São os poderes do inconsciente que fixam as mais distantes lembranças. Se não tivesse existido um centro compacto de devaneios de repouso na casa natal, as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças. (BACHELARD, 2008, p. 35)

A verdade é que Miguel quer expressar, por meios desses entes, a carência que sente pelo fato de Lorena não o amar do mesmo modo que no passado. Ele percebe que não pode mais voltar atrás e reconquistar sua felicidade. Por isso, quando fala de ser tocado, manuseado, na verdade, nada tem a ver com o objeto, mas com o sentimento de vazio que ele experimenta por não receber mais o carinho de Lorena. De tal modo, ele tem plena consciência de seus atos, acreditando, inclusive, que suas atitudes fizeram com que sua esposa deixasse de amá-lo.

Por sua vez, Lorena é contrária ao pensamento do marido. Ela acredita que se um objeto não tem utilidade, ele deve ser substituído. As coisas que são consideradas importantes por Miguel, para Lorena são apenas bugigangas. A esposa é muito mais racional, ou seja, uma pessoa prática, que não vê nos objetos sentimento nenhum, posto que são apenas lembranças do tempo em que tinham um casamento feliz. Agora, ela tem consciência que não pode voltar atrás, assumindo-se uma pessoa realista, que vive o presente e que não se importa com o apego que Miguel sente pelos objetos:

– Fale baixo, Lorena, fale baixo! – suplicou ele num tom que fez levantar a cabeça num sobressalto. Tranquilizou-se quando o viu sacudindo as mãos, afetando pânico. – Chamar a adaga e o anjo de bugigangas, que é isso! O anjo vai correndo contar pra Deus. (TELLES, 2009, p. 13-14)

Nesse caso, para Miguel, Lorena é o outro, ela não entende seu posicionamento em relação aos objetos e, por isso, não a reconhece mais. A indiferença aqui significa a ausência da esposa, que já não se preocupa mais com a presença dele. Essa preocupação de Miguel com o que ela pensa sobre os objetos, indicia, na realidade, que a convivência entre eles não está mais baseada em um interesse em comum. Como considera Heidegger (2015, p. 179),

A convivência recíproca funda-se, antes de tudo e muitas vezes de maneira exclusiva, no que, assim, constitui uma ocupação comum. Uma convivência recíproca, que surge quando se empreende a mesma coisa, não apenas se mantém, na maior parte das vezes, dentro de limites externos, mas se dá no modo da reserva e do intervalo. A convivência recíproca daqueles que se empenham na mesma coisa alimenta-se, muitas vezes, somente de desconfiança. Inversamente, o empenhar-se em comum pela mesma coisa determina-se a partir da presença apreendida, cada vez, propriamente. É essa ligação própria que possibilita a justa isenção, que libera o outro em sua liberdade para si mesmo.

A estátua do anjo tem, portanto, a função de descrever que o mundo compartilhado com o outro não existe mais. Esse mundo que era dividido com Lorena não está mais à mão, é restrito porque o mundo da presença libera os entes que já não se identificam com o seu mundo. Para Miguel, a estátua do anjo assume o papel de mensageiro de Deus, o qual pode, inclusive, adotar uma atitude negativa diante das palavras de Lorena.

Outra questão que nos interessa neste conto é também abordar o tema do fantástico, que abrange aspectos determinantes para o entendimento de estruturas como o imaginário e o espaço. Outra questão é observar o estranhamento na narrativa, o conflito aparente que é constatado pelo personagem Miguel quando tomado pela surpresa.

– Que foi? – perguntou ela, relaxando os músculos. Voltou-se satisfeita para a caixa de contas. – Que foi, amor?
Ele cobriu o globo com as mãos. Bafejou sobre elas.
– É uma bola de cristal, Lorena – murmurou com voz pesada.
Suspirou gravemente, – Por enquanto só vejo assim uma fumaça, tudo tão embaçado [...]. (TELLES, 2009, p. 14-15)

No trecho o narrador conta o exato momento em que a personagem percebe algo sobrenatural, ou seja, o instante em que Miguel se transporta do plano real para um espaço imaginário, criado por ele através de sua imaginação. Trata-se de uma experiência indescritível, uma inquietação diante da falta de sentido, que, revelada em um objeto, é percebida por ele no cotidiano.

Talvez, essa experiência de Miguel seja a mais reveladora e intensa de sua vida: o momento em que o globo de vidro se transforma, para ele, em uma bola de cristal, um objeto que mostra no seu interior o futuro, num espaço que não

reconhece. Essa bola de cristal, esse ser intramundano que estabelece uma relação com o mundo, gera muitas sensações e significados, principalmente pelos detalhes minuciosos narrados por ele. Nesse sentido, Heidegger explica que:

O espaço assim aberto com a mundanidade do mundo ainda não tem nada a ver com o puro conjunto das três dimensões. Neste abrir-se mais imediato, o espaço enquanto puro continente de uma ordem métrica de posições e de uma determinação métrica de postos ainda permanece velado. Com o fenômeno de região, indicamos a perspectiva em que o espaço se descobre previamente na presença. Entendemos região como o para onde a que possivelmente pertence o conjunto instrumental à mão, que poderá vir ao encontro segundo direções e dis-tanciamentos, isto é, em um lugar. (HEIDEGGER, 2015, p. 165)

Miguel percebe que está adentrando um mundo que ele não sabe se é real, mas que é angustiante. É um sofrimento, para ele, ter de ver todas aquelas imagens. Mesmo assim, Miguel continua a descrever todo esse outro mundo. Laura, curiosa em saber o que a bola de cristal está revelando, vê no ato do esposo que ele não tem consciência do que está dizendo. Como sempre, ela se coloca em uma situação de oposição aos questionamentos do homem. Ele, por sua vez, vive um processo solitário: sente que sua esposa nunca está do seu lado, que não o compreende e que não consegue colocar-se em seu lugar. Dessa forma, esse fenômeno vivido por Miguel o faz identificar-se com esse ser. Tratando de situações análogas às que observamos no conto, Bachelard (2008, p. 14) explica que “trata-se de passar, fenomenologicamente, para imagens não-vividas, para imagens que a vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o não-vivido e de abrir-se para uma abertura de linguagem”. No conto, observamos o seguinte diálogo:

- Insista, Miguel. Não está clareando?
- Mais ou menos...espera, a fumaça está subindo, agora está tão claro, puxa, que nítido! O futuro, Lorena, estou vendo o futuro! Vejo você numa sala... é esta sala!
- Você está de vermelho, conversando com um homem.
- Que homem?
- Espera, ele ainda está um pouco longe... Agora vejo, é seu pai. Ele está aflito e você procura acalmá-lo. (TELLES, 2009, p. 15)

Ainda referente à análise do trecho que caracteriza o fantástico, percebemos que Miguel desvenda nas imagens um estranhamento no contexto real de seu

cotidiano. Ele descobre nessa sua experiência que está num espaço completamente desprovido de sentido, ou seja, imerso num mundo que o leva à constatação de sua insignificância diante do que ele não consegue explicar a si mesmo.

Com relação a esse momento, temos de notar essa demonstração fenomenal, isto é, desse ente no mundo, no cotidiano de Miguel e Lorena. Essa presença que ficamos tentados a compreender, essas imagens que indicam a relação de ser de dois entes, dentro do mesmo espaço. Esse evento que ocorre com a bola de vidro, algo dotado de sentido, que deve ser interpretado como o ser da presença. Como destaca Heidegger (2015, p. 173):

É na análise do modo de ser em que a presença se mantém, numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, que se deve buscar a resposta à questão do quem da presença cotidiana. A investigação orienta-se pelo ser-no-mundo cuja constituição fundamental também determina todo e qualquer modo de ser da presença. Quando dissemos com todo direito que as explicações precedentes do mundo permitiram visualizar os demais momentos estruturais de ser-no-mundo, a resposta à questão quem já deveria estar de certo modo preparada.

Dessa forma, compreendemos que o mundo da presença é sempre o mundo compartilhado com os outros e, nesse caso, o outro é Lorena. Para ela, esse mundo pertence a Miguel, ele o mantém desconhecido, ela não vem a seu encontro, porque o modo de ser da presença dos outros que vêm ao encontro dentro do mundo é diferente. Essa distinção se dá pelo fato de Miguel se isolar no seu eu, não deixando a esposa ajudá-lo a se encontrar como ser-no-mundo.

– Por que está aflito?
 – Porque ele quer que você me interne e você está resistindo, mas tão sem convicção. Você está cansada, Lorena querida, você está quase chorando e diz que estou melhor, que estou melhor [...]
 Ela endureceu a fisionomia. Limpou a unha com a ponta da agulha.
 – E daí? (TELLES, 2009, p. 15)

Os motivos apresentados por Miguel são caracterizados por Lorena como banais. Para ela, essas imagens narradas por ele fazem parte de suas vivências, mas a personagem se depara com eventos reveladores, absurdos que, inevitavelmente, levarão à ruína total de suas esperanças e certezas, perdendo, assim, a noção de mundo real e cotidiano.

Dessa forma, a evidência ôptica do ser-em si dos entes intramundanos que, no caso aqui, é a bola de vidro, encaminha-nos à convicção de uma evidência ontológica do sentido deste ser. Leva-nos também à presença de um fenômeno do mundo, ou seja, a visão de Miguel. Nesse sentido, Heidegger (2015, p. 175) afirma que:

Eles vêm ao encontro a partir do mundo em que a presença se mantém, de modo essencial, empenhada em ocupações guiadas por uma circunvisão. Em oposição aos “esclarecimentos” teóricos, que facilmente se impõem sobre o ser simplesmente dado dos outros, deve-se ater ao teor fenomenal demonstrado de seu encontro no mundo circundante. Esse modo de encontro mundano mais próximo e elementar da presença é tão amplo que a própria presença nele, de saída, já “encontra” a si mesma, desviando o olhar ou nem mesmo vendo “vivências” e “atos”.

Esse processo descrito por Heidegger (2015) ocorre com a personagem de Miguel, que passa por essa experiência, mas não compreende porque tanta desolação e profunda frustração quando compartilha sua visão com Lorena. Para o personagem, esse é um momento de grande significado, pelo qual sua relação com o mundo circundante se revela em crise. A esposa parece não dar atenção às suas narrativas. A falta de contato visual por parte dela revela um conflito interno entre as personagens. Tudo isso nos leva a pensar que nem sempre a presença se entende a partir de seu mundo e a copresença dos outros vem ao encontro da forma que queremos, conforme se nota no trecho abaixo no conto:

– Daí seu pai disse que não melhorei coisa nenhuma, que não há esperança – repetiu ele inclinando-se, as mãos nos olhos em oposição de binóculo postado no globo. – Espera, está entrando alguém de modo tão esquisito... eu, sou eu! Estou entrando de cabeça para baixo, andando com as mãos, plantei uma bananeira e não consegui voltar.

Ela enrolou o fio de contas no pescoço, segurando firme a agulha para as contas não escaparem. Riu, analisando as contas.

– Plantar bananeira justo nessa hora, amor? Por que você não ficou comportadinho? Hum? [...] E o que foi que meu pai fez? (TELLES, 2009, p.15)

Essas revelações inusitadas do fantástico fazem com que Miguel se depare repentinamente com situações desafiadoras das suas certezas sobre o real. E é

esse enfrentamento com o inusitado que marcará a construção do espaço imaginário na narrativa, pois este é construído em torno do fracasso, da incapacidade de se adaptar às circunstâncias entre as situações reais e as reações que caberia esperar dele.

Isso significa que Miguel se sente desorientado em um mundo conhecido. Este, apesar de fazer parte de sua imaginação, é constitutivo de possibilidades. A evidência da presença desse ente não justifica as interpretações dele. Nesse espaço, ele não entende o fenômeno, seu corpo está de fora, distante da situação, mas a questão ontológica é evidente na cena. Mostra-se, assim, que, dentro de uma circunvisão, o ser no mundo é espacial.

Distanciamento e direcionamento enquanto características constitutivas do ser-em determinam a espacialidade da presença de estar no espaço intramundano, descoberto na circunvisão das ocupações. A explicação dada até aqui sobre a espacialidade do manual intramundano e a espacialidade do ser-no-mundo propicia as pressuposições para se elaborar o fenômeno da espacialidade do mundo e se colocar o problema ontológico do espaço. (HEIDEGGER, 2015, p. 164)

Na perspectiva de Heidegger (2015), somente porque a presença é espacial, tanto no modo de distanciamento quanto no modo de direcionamento, é que aquilo que se acha à mão no mundo circundante pode vir ao encontro em sua espacialidade. A liberação de uma totalidade conjuntural é, de maneira igualmente originária, um deixar e fazer em conjunto que, numa região, distancia e direciona, ou seja, libera a pertinência espacial do que está à mão. Na significância, familiar à presença nas ocupações de seu ser-em, reside também a abertura essencial do espaço.

Com relação ao espaço, Bachelard (2008, p. 25) explica que:

numa recíproca cujas imagens deveremos explorar: todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. Assim, ele diz que no decorrer da obra, a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir paredes com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

Para o autor, todos os espaços da casa são como verdadeiros abrigos, onde a imaginação constrói sonhos que se enraízam e seduzem o ser. No conto de Lygia Fagundes Telles, a imagem mostra um fenômeno que emerge da consciência de Miguel: são imagens repentinas que modificam a visão do rapaz. Elas estão fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal, mas podem revelar-nos como esse acontecimento singular faz uma pessoa reagir quando não compreendida. Não podemos medir a subjetividade das imagens, sua essência, nem conseguimos ultrapassar as barreiras da imaginação para poder compreendê-las. Para isso, temos de captar sua realidade específica, sendo necessário associar o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência, a exemplo do que ocorre no seguinte excerto:

– Baixou a cabeça para não me ver mais. Você então me olhou, Lorena. E não achou nenhuma graça em mim. Antes você me achava.

Vagarosamente ela foi recolhendo o fio. Deslizou as pontas dos dedos pelas contas maiores, alinhando-as.

– Fico sempre com medo que você desabe e quebre, o vaso, os copos. E depois, cai tudo dos seus bolsos, uma desordem.

Ele recolocou o peso na mesa. Encostou a cabeça na poltrona e ficou olhando para o teto. (TELLES, 2009, p. 16)

No fragmento, a sensação que temos é que algo não se enquadra. E é precisamente essa sensação que nos mostra a concretização do efeito do fantástico. Vale frisar que o fantástico não se confunde com a simples fantasia, pois ele se nutre do real, ou seja, para conseguir esse efeito fantástico é preciso que haja uma transgressão da realidade da personagem. É o que vemos quando Miguel se transporta para o futuro por meio da sua imaginação.

O personagem se posiciona no conto como o centro de uma consciência que erradia suas frustrações para todas as direções. Lorena, o outro, solidariza-se com suas emoções e seus desconfortos, mas se dá conta de que ele não pertence mais ao mundo cotidiano. Assim, o casal acaba por entender o mundo de maneira oposta. Lorena percebe que o esposo está envolto no caos, na desordem, confusão e distância do mundo real, representados no texto pelas imagens descritas em sua visão. Em relação ao distanciar, Heidegger (2015, p. 159) verifica que:

é, numa primeira aproximação e sobretudo, um aproximar dentro da circunvisão, isto é, trazer para a proximidade no sentido de providenciar, aprontar, ter a mão. Determinados modos de descobrir os entes numa atitude puramente cognitiva também apresentam o caráter de aproximação. Na presença reside uma tendência essencial de proximidade. Todos os modos de aumentar a velocidade com que, hoje, de forma mais ou menos forçada lidamos, impõem a superação da distância.

O distanciar a que o filósofo se refere acima não é entendido como distância ou proximidade, mas como uma constituição do ser da presença. Distanciar diz fazer, desaparecer o distante, isto é, a distância de alguma coisa diz proximidade. Com a atitude de Lorena, Miguel vê seu mundo circundante cotidiano destruído, e, embora seja necessário, já não consegue avaliar se terá a possibilidade de uma aproximação com a esposa.

Na perspectiva de Bachelard (2008, p. 28),

se quisermos ultrapassar a história, ou, mesmo, permanecer nela, destacar da história a história sempre demasiado contingente dos seres que a sobrecarregam, perceberemos que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens. Para analisar o nosso ser na hierarquia de uma ontologia, para psicanalisar o nosso inconsciente enterrado em moradas primitivas, é preciso, à margem da psicanálise normal, dessocializar nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que vivenciámos nos espaços de nossas solidões.

O autor explica que o espaço de nossas solidões é o espaço no qual o ser tem contato com o silêncio, o espaço é tudo para ele, um lugar que abriga memórias. Reviver as imagens significa voltar no tempo. No caso de Miguel, um tempo abstrato. É por meio delas que o inconsciente permanece no local, fechado em sua solidão, localizado no espaço de sua intimidade. Assim, Miguel, no seu próprio devaneio diurno, sofre com as lembranças do passado, mas, em sua visão, um lugar que ele não precisa entender. Ao sair de si, ele convida o seu *Dasein* a viver fora dos abrigos do inconsciente e entrar nas aventuras da vida:

– Que gravura?

– Aquela já carunchada, tinha um nome pomposo, Os Funerais do Amor, em italiano fica bonito, mas não sei mais como é em italiano. Era um cortejo de bailarinos descalços carregando guirlandas de flores, como se estivessem indo para uma festa. Mas não era uma

festa, estavam todos tristes, os amantes separados e chorosos atrás do amor morto, um menininho encaracolado e nu, estendido numa rede. Ou um coche?... Tinha flores espalhadas pela estrada, o cortejo indo por uma estrada. Um fauno menino consolava a amante tão pálida, tão dolorida [...]. (TELLES, 2009, p. 16)

Nesse segmento, Miguel não se reconhece no espaço representado na narrativa e não consegue perceber que seria uma analogia ao seu próprio funeral. A presença do fenômeno sobrenatural da gravura transcende a realidade humana. Esse mundo onde se vê um menino fauno, transgride as leis do mundo real e não pode ser explicado porque não existe segundo essas leis.

O olhar de Miguel para a gravura mostra-nos como ele vê o mundo, revela-nos sua interpretação dos objetos, pois, tendo em vista a admiração e interesse com que os contempla, é como se entrasse em um mundo e, através de suas visões, tentássemos compreendê-lo. Esse olhar é percebido quando o personagem descreve as imagens em que havia flores espalhadas pela estrada, “o cortejo indo por uma estrada. Um fauno menino consolava a amante tão pálida, tão dolorida” (TELLES, 2009, p. 16). E continua:

Ela concentrou-se.

- Esse quadro estava na vitrina?
- Perto do lustre que fazia blim blim.
- Não sei, mas assim como você descreveu é triste demais. Juro que não gostaria de ter um quadro desses em casa.
- Mais triste ainda era o anão. – Tinha um anão na gravura?
- Não, ele não estava na gravura, estava perto.
- Mas era um anão de jardim?
- Não, era um anão de verdade. – Tinha um anão na loja?
- Tinha. Estava morto, de smoking, o caixão estava na vitrina. Luvas brancas e sapatinhos de fivela. Tudo nele era brilhante, novo, só as rosas estavam velhas. Não deviam ter posto rosas assim velhas. (TELLES, 2009, p. 16)

Nesse segmento do texto, vemos o relato de Miguel sobre o anão. Tais elementos narrados por ele não chegam a ser caracterizados como fantástico, pois para se criar um espaço fantástico será necessário que a narrativa seja invadida por um fenômeno desestabilizador. Assim, embora esse relato possua elementos do maravilhoso, não configura uma ameaça à realidade, por isso, não é possível inseri-lo neste contexto conceitual.

Essa enorme quantidade de estímulos atinge o ápice quando Miguel descreve

o anão. Essas sensações trazem à memória situações que ele projeta do passado, uma questão incômoda, algo que nessa vida o deixa profundamente triste. Mas talvez ele seja incapaz de se libertar da experiência em questão. Então, ele descreve através dessa gravura o mais doloroso, a representação da sua morte. Talvez essa sensação fosse a porta de entrada para o mundo, o resgate desse espaço que ele imagina um dia recuperar, pois agora vê-se numa condição futura provocada pelas suas próprias escolhas. Como ressalta Heidegger (2015, p. 161):

A espacialidade da presença também não se determina, indicando-se a posição em que uma coisa corpórea é simplesmente dada. Sem dúvida, também dizemos que a presença sempre ocupa um lugar. Este “ocupar”, no entanto, deve ser em princípio distinto do estar à mão num lugar, dentro de uma região. Ocupar um lugar deve ser concebido como distanciar o manual do mundo circundante dentro de uma região previamente descoberta numa circunvisão.

No conto analisado, a presença compreende o aqui de um mundo circundante, o mundo real de Miguel. O aqui não indica o onde de algo simplesmente dado, mas o estar junto de um ser que produz distância, como no caso de Miguel, que está com Lorena, mas seu pensamento encontra-se no anão morto no caixão, uma alusão à sua provável morte. Tudo isso se dá na maneira em que a presença interpreta o seu ser-para, pois é o que se torna totalmente claro quando o rapaz prevê sua morte ao perceber o anão no caixão.

Bachelard (2008, p. 29) ressalta que:

todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. Mesmo quando eles estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais o sótão, mesmo quando se perdeu a mansarda, ficará para sempre o fato de que se amou um sótão, de que se viveu numa mansarda. A eles voltamos nos sonhos noturnos.

Percebemos que Miguel está em um espaço que não pretende conhecer e que seu ser está possuído por um profundo devaneio. Esse retorno a lugares que não são reconfortantes é, para ele, uma visão do futuro que não pretende compreender. Quando revive a imagem do anão, tem plena certeza de que é o

próprio caminho que irá percorrer no futuro. Saindo de casa, encontra símbolos de que as coisas fogem à realidade. Mas o anão na loja sugere sua morte e ele vê sua vida escoar. A gravura mostra, assim, os desenhos exatos de um funeral, que provavelmente será o de Miguel e que ele descreve, com todos os desenhos, à Lorena, enquanto seu espaço interior entrega-se à solidão:

Ele foi ao quarto, abriu a bolsa e ficou olhando para o interior dela. Tirou o lenço manchado de ruge. Aspirou-lhe o perfume. Deixou cair o lenço na bolsa, colocou-a com cuidado no mesmo lugar e voltou para a sala. Pela porta entreaberta da cozinha pôde ouvir o jorro da torneira. Saiu pisando leve. No elevador evitou o espelho. Ficou olhando para os botões, percorrendo com o dedo um por um até chegar ao botão preto com a letra T, invisível de tão gasta. O elevador já descia e ele continuava com o dedo no botão, sem apertá-lo, mas percorrendo-o num movimento circular, acariciante. Quando lá de cima e tombando já meio apagada no poço.
 – Miguel, onde está a adaga?! Está me ouvindo, Miguel? A adaga!
 (TELLES, 2009, p. 17)

A personagem, nesse momento, não produz nenhuma vacilação, porque a cena descrita é totalmente normal, quanto qualquer outro acontecimento. Essa ausência de vacilação eliminará uma possível desordem na narrativa. O que vamos levar em conta na atitude da personagem é que suas intenções são, na maioria das vezes, metáforas que buscam expressar finalidades. O que podemos deduzir é que Miguel está se despedindo, pois, a partir desse momento, seu destino é incerto, sua vida, ainda que possa ser normal, não lhe permite recuperar o passado. A realidade, para ele, é incompreensível, preferindo, portanto, viver no mundo criado por si, no qual os objetos têm função e sentido, como o espelho, o qual Miguel evita, para não confrontar a realidade. De tal forma, acreditamos que, com essa atitude, o narrador deseja produzir a incerteza diante do real, tanto para a personagem Lorena como para o leitor.

Percebemos, na cena, que na atitude de desespero de Lorena está embutida uma preocupação com a reação de Miguel. O esposo talvez esteja querendo satisfazer uma necessidade interna e tudo é meticulosamente observado por ele, como cada detalhe do botão do elevador. Com essas imagens, o enredo se movimenta no sentido de despertar em Lorena a preocupação que já não possuía. A imagem da adaga representa a amargura que ele acumulou com o tempo na sala de seu apartamento – esse mundo de solidão, pequeno, que tem na adaga a imagem

da perda do amor de Lorena. O melhor será utilizá-la para partir para outro mundo, onde reina o amor, causa de sua completa desorientação. Heidegger (2015, p. 177) constata que:

o ser-com determina existencialmente a presença, mesmo quando um outro não é, de fato, dado ou percebido. Mesmo o estar-só da presença é ser-com no mundo. Somente num ser-com e para um ser-com é que o outro pode faltar. O estar-só é um modo deficiente de ser-com, e sua possibilidade é a prova disso. Por outro lado, não se elimina o estar só porque “junto a mim ocorre um outro exemplar de homem ou de outros. A presença pode estar só mesmo quando esse e ainda outros tantos são simplesmente dados. O ser-com e a facticidade da copresença não se fundam, pois, numa ocorrência simultânea de vários sujeitos. O estar só entre muitos também não diz, com referência ao ser dos muitos, que eles sejam algo simplesmente dado.

Quando Miguel entra no quarto, percebe que está só, momento em que ele se sente impotente, imerso em um mundo de escuridão. Todo o silêncio o empurra a pensar em sua existência. Por sua vez, Lorena nem poderia imaginar que o estar só entre muitos o deixava bastante triste. Ao descer pelo elevador, o rapaz se sente como se estivesse descendo ao inferno e as imagens que viu na bola de cristal são como um sonho que o levam a um mundo muito particular, no qual seu eu verdadeiro transcende. Quando Laura entra no quarto, percebe que a adaga sumiu e que Miguel também não está mais lá. Nesse momento, ela se lembra do anão no caixão e da gravura descrita pelo homem, percebendo o quão dolorosa foi sua indiferença:

no devaneio diurno, a lembrança das solidões estreitas, simples, comprimidas, são para nós experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja estender-se, mas gostaria sobretudo de ser possuído mais uma vez. Talvez outrora considerássemos a mansarda estreita demais, fria no inverno, quente no verão. Mas agora, na lembrança reencontrada pelo devaneio, não sabemos por qual sincretismo a mansarda é pequena e grande, quente e fresca, sempre reconfortante. (BACHELARD, 2008, p. 29)

Quando falamos de incertezas, percebemos que o fato de Laura ter se dado conta da falta da adaga indicia o erro que ela cometeu, passando a sentir-se amedrontada. Nesse momento, a personagem percebe que talvez seja tarde e um sentimento de desespero e imensa solidão a domina, enquanto se arrepende de ter

tratado Miguel com indiferença. Assim, o que para ela foi uma expressão de pura infantilidade, para Miguel foi a transformação de seu ser, o despertar de sua consciência para uma experiência fenomenal, na qual ele decide partir para um espaço reconfortante, onde possa reviver as lembranças do passado, em que era feliz.

Ele abriu a porta do elevador.

– Está comigo.

O porteiro ouviu e foi-se afastando de costas. Teve um gesto de exagerada cordialidade.

– Uma bela noite! Vai passear um pouco?

Ele parou, olhou o homem. Apressou o passo na direção da rua. (TELLES, 2009, p. 18)

Apesar desse clima de mistério que o narrador reflete neste trecho do conto, não reconhecemos o fenômeno do efeito fantástico, pois nossa concepção do real para qualificar o texto teria que expressar a transgressão. Então, vemos esse fragmento como um fato nutrido de conflitos, que inevitavelmente nos levam a refletir sobre o final do conto, ou sobre a provável morte de Miguel. O trecho é passível de explicação racional, mas a narrativa, de certa forma, impõe uma visão de espaço percebido pela personagem, o qual passa a ser concebido a partir do momento que Miguel entende que o elevador, naquela ocasião, funcionava como o lugar do medo e da solidão. Sendo assim, nessa narração, vemos implicada uma projeção em direção ao leitor, pois exige um envolvimento dele no universo narrativo, visto que, o narrador nos leva a questionar o desfecho da personagem. Sobre o fenômeno do espaço, Heidegger (2015, p. 168) esclarece que:

não pode encontrar nem a única e nem a determinação ontológica primordial do ser dos entes intramundanos. Tampouco ele constitui o fenômeno do mundo. Não se tem acesso ao espaço, de modo exclusivo ou primordial, através da desmundanização do mundo circundante. A espacialidade só pode descoberta a partir do mundo e isso de tal maneira que o próprio espaço se mostra também um constitutivo do mundo, de acordo com a espacialidade essencial da presença, no que respeita à sua constituição fundamental de ser-no-mundo.

A representação do elevador é utilizada nesse conto como o lugar onde está concentrada a solidão em sua essência. Assim, parece tamanha a decepção de

Miguel ao ver a destruição de seu mundo – esse que havia sido construído cuidadosamente por ele. No presente, só lhe resta amargura. É nesse mundo desorientado que o personagem vê na adaga o símbolo da perda, concluindo que melhor seria partir para um outro mundo, onde ele um dia foi feliz. Neste, em que ele vive agora, já não há felicidade, que foi quebrada. Dessa forma, fugir representaria organizar seu mundo, em contraposição ao caos instalado em sua vida. Nesse conto, percebe-se de certa forma, que, ao desvelar-se, Miguel se encontra em sua impossibilidade de superação. O contentar-se com esse mundo é uma maneira de descobrir que pode deparar-se com algo inoportuno, perturbador, impeditivo e perigoso: o sentimento de desesperança em relação a esse mundo. Acerca disso, Heidegger (2015, p. 444) ressalta que “somente porque se descobre o que se opõe resistência com base na temporalidade ekstática da ocupação é que a presença pode faticamente compreender-se em seu abandono a um “mundo” que ela nunca domina”.

Por outro lado, a linguagem carregada de imagens revela o medo de um homem cercado por sua solidão, longe da ajuda do outro. Mas Bachelard (2008, p. 63) destaca que “a fenomenologia da imaginação não pode se contentar com uma redução que transforma imagens em meios subalternos de expressão: a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo”. Esse processo descrito pelo fenomenólogo ocorre com a personagem Miguel, quando decide acabar com sua solidão. Sua desilusão frente a seu futuro parece sufocá-lo, pois ele não consegue externar seu sentimento. É importante notar que o sentimento de Miguel é revelado na constatação de que a adaga seria a solução para seu desconsolo.

3.2 (Topo)Análise do conto “A caçada”

Publicado em 1965, o conto “A caçada”, o qual tomamos como corpus de análise nesta subseção, faz parte da obra *Antes do Baile Verde*. Algumas imagens

dessa narrativa, como o espaço, produzidas com o uso de detalhes, trazem maior verossimilhança ao enredo. O esquecimento também é um tema importante no conto, no qual o protagonista, um homem, não é nomeado pelo narrador. A outra personagem é uma senhora (talvez a dona de uma loja), sobre a qual o narrador não faz descrições sobre seus aspectos físicos. Embora a narração seja em terceira pessoa, o narrador emprega imagens da percepção sensorial. Logo de início, um homem vai a uma loja de antiguidades e se interessa por uma velha tapeçaria de origem incerta. A imagem na tapeçaria retangular ilustra uma caçada num bosque, onde dois sujeitos, equipados com flechas, cercam uma caça que lhes é familiar, embora eles não consigam identificá-la. Enquanto isso, a dona da loja não entende o interesse do homem pela peça que está caindo aos pedaços, contando-lhe que um desconhecido que estava precisando muito de dinheiro a deixou lá e nunca mais voltou. De sua parte, o homem deixa a entender que seu interesse pela peça não está em comprá-la, mas no fato que ela o remete a um passado. Ele acredita já ter percorrido esse atalho da imagem da tapeçaria, porém, não consegue lembrar quando e onde isso ocorreu.

O título do conto nos leva a pensar na questão da lembrança: haveria, então, possibilidade de ele ter estado naquele lugar? Eis um conflito que se apresenta durante toda a narrativa. Parece não haver essa possibilidade e, conseqüentemente, a resolução do enredo nos indica claramente a presença do fantástico. Na imagem da tapeçaria, o homem percebe uma seta prestes a ser desferida. Ele precisa se lembrar desse porvir para evitar que a cena se repita. Enquanto isso, o narrador, em certos momentos, leva-nos a compartilhar sentimentos diferentes diante das situações vivenciadas pelo protagonista.

Ele então se voltou lentamente para a tapeçaria que tomava toda a parede no fundo da loja. Aproximou-se mais. A velha aproximou-se também.

– Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso. Pena que esteja nesse estado.

O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.

– Parece que hoje está mais nítida...

Nítida? – repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. – Nítida como?

– As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela?

A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.

- Não passei nada. Por que o senhor pergunta?
 - Notei uma diferença.
 - Não, não passei nada, essa tapeçaria não aguenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que sustenta o tecido
 - acrescentou tirando novamente o grampo da cabeça. Rodou-o entre os dedos com ar pensativo. Teve um muxoxo: – Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era difícil encontrar comprador, faz anos isso. E o tal moço nunca mais me apareceu.
 - Extraordinário...
- A velha não sabia agora se o homem se referia à tapeçaria ou ao caso que acabara de lhe contar. Encolheu os ombros. Voltou a limpar as unhas com o grampo. (TELLES, 2009, p. 67-68)

No trecho, o homem encontra, em uma imagem de uma tapeçaria velha, a reunião de várias sensações em um mundo que ele já conhecia e seu olhar lhe dá a impressão de que aquela paisagem abre as portas para um mundo que ele não só imagina, mas que possui algo de revelador. Não sabe se faz parte do seu passado ou de um devaneio vivido por ele. A partir dessa imagem, o sujeito passa a questionar o puro sentimento do ser. Fora do tempo, fora do espaço, seu ser já não sabe se está no presente ou no passado e seu eu precisa se convencer de sua existência. Ao contemplar a imagem, ele se esforça para que sua memória o transporte ao sonho ou à realidade que suas lembranças já não conseguem mais despertar. Tal perspectiva vai ao encontro do que afirma Heidegger:

A existência pode tornar-se digna de questionamento. Para que este “estar em questão” seja possível, é necessário uma abertura. O porvir está à base do compreender-se no projeto de uma possibilidade um ente que é de tal modo que, compreendendo, existe em seu poder-ser. O projetar-se tem por base o porvir e, conseqüentemente, não apreende, em primeiro lugar, a possibilidade projetada como tema de uma opinião, mas se lança na possibilidade. Em compreendendo, a presença é, cada vez, como ela pode ser. A decisão mostrou-se como um existir originário e próprio. Sem dúvida, numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, a presença permanece indecisa, ou seja, fechada em seu poder-ser mais próprio no qual ela só se empenha singularizando-se. Isto implica que nem sempre a temporalidade se temporaliza a partir do porvir, em sentido próprio. Essa inconsistência não significa, porém, que a temporalidade careça, por vezes, de porvir e sim que a temporalização do porvir está sujeita a mutações. (2015, p. 422)

O filósofo define o termo antecipar para caracterizar, terminologicamente, o porvir em sentido próprio. Ele indica que, existindo propriamente, a presença faz

com que ela mesma venha-a-si como seu poder-ser mais próprio. Indica também que o porvir deve conquistar a si mesmo não a partir de uma atualidade, mas a partir do porvir impróprio. O termo formal e indiferente para o porvir encontra-se na designação do primeiro momento estrutural da cura, isto é, no anteceder-a-si. De fato, a presença constantemente antecede a si mesma, mas inconstantemente, segundo a sua possibilidade existênciária, o faz antecipando. Por sua vez, Bachelard afirma que

Fora do tempo, fora do espaço, diante do fogo, nosso ser já não se acha encadeado a um *estar- presente*; nosso eu, para se convencer de sua existência, de uma existência que dura, já não é obrigado a afirmações fortes, a decisões que nos dão o futuro dos projetos enérgicos. O devaneio liso restitui-nos a uma existência lisa. Ah, doce fluência do devaneio que nos ajuda a fluir no mundo, no bem-estar de um mundo! Ainda uma vez, o devaneio nos ensina que a essência do ser é o bem-estar, um bem-estar arraigado no ser arcaico, sem ter sido, como filósofo há de estar seguro de ser? O ser arcaico me ensina a ser o mesmo que eu mesmo. (2018, p. 185)

O fenomenólogo explica que existe um outro que nos conduz a nós mesmos. E que é assim que o sonhador é alternadamente alma e corpo, corpo e alma. Por vezes, o corpo retoma todo o ser e, se imaginamos alguma coisa, é lá fora que nos é ensinado a nada esquecer. O devaneio digere a realidade, horas em que o sonhador incorpora o seu bem-estar, embora esteja sozinho, o repouso do bem-estar de uma imagem nos faz viver um cosmos de repouso em expansão.

No conto, há ainda a questão relativa à origem ou procedência da tapeçaria, que pode revelar a vida caótica do homem. Podemos, por exemplo, comparar o estado da tapeçaria à sua vida. A imagem que o separa do seu cotidiano ao mesmo tempo o faz pensar que as mesmas estão em seu inconsciente. De tal modo, a tapeçaria, além de ser elemento central do conto, simboliza sua existência e a solidão do seu ser. A paisagem revelada possibilita a abertura para um novo mundo, origem do conflito de sua consciência, pois ele não entende a desordem que se criou em sua vida por causa de uma imagem.

O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?.. Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do

bosque, mas era apenas uma vaga silhueta cujo rosto se reduzia a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta.

O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um líquido maligno. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas, que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano. (TELLES, 2009, p. 68-69)

No fragmento, o homem, ao demonstrar interesse pela velha tapeçaria, acredita que conhece o lugar, que já viu aquela cena, tomando-a como familiar. Mas não parece ter interesse em comprá-la. O que realmente lhe impressiona é o fato de ter esquecido completamente quando e onde fica aquele lugar, porque ele parece recordar. Em cada olhar, ele procura lembranças que não surgem, esforçando-se muito para isso. O esquecimento o deixa desesperado, o que ele mais quer é conseguir respostas para suas perguntas. Ver além do que mostra a peça representa lembrar-se de algo que ocorreu no passado ou que pode vir a acontecer novamente. Como afirma Heidegger,

Chamamos de retomada o ser de maneira própria o ter sido. O projetar-se impróprio nas possibilidades hauridas e atualizantes nas ocupações só se torna possível caso a presença tenha esquecido a si, em seu poder-ser lançado mais próprio. Esse esquecer não é um nada negativo, nem simplesmente a falta de recordação, mas um modo próprio, “positivo” e ekstático do vigor de ter sido. A ekstase (retração) do esquecimento tem o caráter de uma extração, fechada para si mesma, do vigor de ter sido em sentido mais próprio, de tal maneira que esse extrair-se de... fecha, ekstaticamente, aquilo de que se extrai e, com isso, a si mesmo. No sentido improprio do vigor de ter sido, o esquecimento refere-se ao próprio ser e estar lançado; o esquecimento é o sentido temporal do modo de ser em que, numa primeira aproximação em a maior parte das vezes, eu, tenho sido, sou. E somente com base nesse esquecimento é que a atualização que aguarda as ocupações pode reter e guardar o ente, não dotado do caráter de presença, que vem ao encontro no mundo circundante. A esse reter corresponde um não reter que apresenta, por sua vez, um “esquecer” em sentido derivado. (2015, p. 424-425)

Heidegger esclarece que assim como a espera só é possível com base no aguardar, também recordação só é possível com base no esquecer e não o contrário. No modo do esquecimento, o vigor de ter sido abre, primariamente, o

horizonte em que a presença, perdida na exterioridade das ocupações, pode recordar-se. O aguardar que atualiza e esquece é uma unidade ekstática própria onde a compreensão imprópria se temporaliza. A unidade destas ekstases fecha o poder-ser próprio, sendo, com isso, a condição existencial de possibilidade da indecisão. Embora o compreender impróprio das ocupações se determine pela atualização daquilo de que se ocupa, é primariamente no porvir que o compreender se temporaliza. Nas palavras de Bachelard,

O poeta inventou um ser, portanto é possível inventar seres. Para cada mundo inventado, o poeta faz nascer um sujeito que inventa. Delega seu poder de inventar ao ser inventado. Penetramos no reino do eu *cosmicizante*. Revivemos, graças ao poeta, o dinamismo de uma origem em nós e fora de nós. Um fenômeno de ser ergue-se diante dos nossos olhos, do fundo do devaneio, e enche de luz o leitor que aceita as impulsões de imagem do poeta. (2018, p. 196, grifo do autor)

O filósofo ressalta que, como o poeta ousa escrever esse devaneio extremo, é indispensável que o leitor tenha a ousadia de lê-lo até uma espécie de além dos devaneios de leitor, sem reticências, sem redução, sem preocupação de objetividade, acrescentando, inclusive se puder, sua própria fantasia à do escritor. Uma leitura sempre no clímax das imagens, imbuída do desejo de ultrapassar o clímax, dará ao leitor exercícios bem definidos de fenomenologia. Assim, o leitor conhecerá a imaginação em sua essência, porque a viverá em seu excesso, no absoluto de uma imagem inacreditável, signo de um ser extraordinário.

Percebe-se que, nesse olhar de admiração, está embutida uma preocupação de ter sido, esse olhar do ser que se encanta, que tem na admiração a porta de entrada para um mundo que ele tenta recordar. No conto em tela, o resgate desse mundo poderia ser, portante do homem, a compreensão de seu ser. Mas, ao contrário, cada detalhe na descrição das imagens na tapeçaria representa que seu tempo está acabando. O personagem, então, concentra-se em cada detalhe da cena, porém não consegue lembrar, restando-lhe tentar solucionar e compreender de que maneira esse mundo poderá se abrir para ele. Assim é que sua obsessão pela paisagem da tapeçaria o faz pensar que talvez essa cena faça parte de seu passado:

O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa. Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando! Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embaçado. Teria sido caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre às árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual? Fixou a touceira onde a caça estava escondida. Só folhas, só silêncio e folhas empastadas na sombra. Mas detrás das folhas, através das manchas pressentia o vulto arquejante da caça. Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguiria, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco. (TELLES, 2009, p. 69-70)

No trecho, o homem se vê numa situação angustiante por não conseguir recordar. A fixação pela imagem da caçada indica a falta de sentido em sua vida, pois a dificuldade de viver o aqui mostra que o ali um dia teve uma situação conflitiva. De tal modo, o presente e o passado se cruzam, mas o esquecimento do homem não o deixa desvendar as questões que lhe afligem. Não à toa o tempo é sua principal preocupação, pois ele tem pressa, precisa lembrar rápido do que aconteceu no bosque, não sabe que experiência teve naquele lugar. Mas sente que nessa imagem da caçada a morte o rodeia, precisando, portanto, encontrar seu papel naquela situação – se de caça ou de caçador. Isso tudo lhe provoca uma grande incerteza de estar vivendo a realidade do presente ou algo que ocorreu no passado. Como argumenta Bachelard,

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *aí*. Atribuimos a esses pobres advérbios de lugar poderes de determinação ontológica mal controlada. (2008, p. 216)

O autor esclarece que às vezes as palavras se desequilibram, que no *aí* seria melhor chamar de *aqui*. Seja como for, um dos termos sempre enfraquece o outro. O *aí* é tão enérgico que designar o ser por um estar-*aí* é como apontar energicamente

o dedo indicador, colocando facilmente o ser íntimo num lugar exteriorizado. Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim. Na perspectiva de Heidegger,

ao mesmo tempo que o impessoal tranquiliza a presença, desviando-a de sua morte, ele mantém seu direito e prestígio, regulando tacitamente o modo de comportamento frente à morte. No âmbito público, “pensar na morte” já é considerado um medo covarde, uma insegurança da presença e uma fuga sinistra do mundo. O impessoal não permite a coragem de se assumir a angústia com a morte. O predomínio da interpretação pública do impessoal também já decidiu acerca da disposição que deve determinar a atitude frente à morte. Angustiando-se com a morte, a presença coloca-se diante da possibilidade insuperável, a cuja responsabilidade ela está entregue. O impessoal ocupa-se em reverter essa angústia num medo frente a um acontecimento que advém. Ademais, considera-se a angústia, que no medo se torna ambígua, uma fraqueza que a presença segura de si mesma deve desconhecer. Segundo esse decreto mudo do impessoal, o que “cabe” é a tranquilidade indiferente. Frente ao “fato” de que se morre. A elaboração dessa indiferença “superior” aliena a presença de seu poder-ser mais próprio e irremissível. (2015, p. 330)

O Autor salienta que, decadente, o ser-para-a-morte cotidiano é uma insistente fuga dele mesmo. O ser-para-o-fim possui o modo de um escape dele mesmo, que desvirtua, vela e compreende impropriamente. Que a própria presença sempre morre de fato, ou seja, que é num ser para o fim. Esse fato fica velado porque transforma-se a morte num caso da morte dos outros, que ocorre todos os dias e que, de todo modo, assegura-nos com mais evidência que ainda se está vivo. Com a fuga decadente da morte, porém, a cotidianidade da presença também atesta que o próprio impessoal, mesmo quando não está explicitamente pensando na morte, já está sempre se determinando como ser-para-a-morte. Também na cotidianidade mediana o que está em jogo na presença é este poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável, conquanto seja apenas no modo da ocupação de uma indiferença imperturbável frente à possibilidade mais extrema de sua existência.

É importante frisar que, na imagem da caçada, o homem sente a insegurança de não encontrar seu lugar no mundo. A sua realidade cotidiana é a solidão do seu ser. Assim, ele vê na cena da tapeçaria que está trancado naquela imagem que

simboliza sua morte. Ele tem a possibilidade de fugir da situação, mas, para isso, precisa sair de seu ser, onde vive fechado, e retornar a ele através das lembranças do passado. Assim, o ser do homem que está no presente poderá sair do reino da imaginação e se abrir para uma possibilidade de ordenação do mundo e do caos que está sua vida, como se nota no excerto a seguir:

Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem. Cerrou os olhos. E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira. “mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?” Apertou o lenço contra a boca. A náusea. Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos... E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese? Podia ainda ter visto o quadro no original, a caçada não passava de uma ficção. “Antes do aproveitamento da tapeçaria...”, murmurou, enxugando os vãos dos dedos no lenço. Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficaria do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário! E por que tudo parecia mais nítido do que na véspera, por que as cores estavam mais fortes apesar da penumbra? Por que o fascínio que se desprendia da paisagem vinha agora assim vigoroso, rejuvenescido?... (TELLES, 2009, p. 70)

Vimos que nessa passagem o homem se lembra de que participou de alguma forma daquele quadro. Não sabe se foi o pintor, mas tem plena convicção de que conhece aquele cenário. Essa sensibilização o leva a questionar a realidade, porém há momentos em que a distância que o separa do quadro parece não existir. Ele sente como se fizesse parte dessa paisagem e um envolvimento ameaçador parece haver entre eles. Sente que não há distância entre ele e a tapeçaria, sendo possível que ele possa estar dentro desse mundo. O homem compartilha, então, mais que um sentimento que não sabe precisar, parecendo estar envolvido num cenário entre presente e passado. Colabora para esse processo a imaginação e a memória, as quais, conforme Bacheard,

Em sua primitividade psíquica [...] aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção. O

passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem, A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores. Não se analisa a familiaridade contando repetições. As técnicas da psicologia experimental mal conseguem examinar um estudo da imaginação considerada em seus valores criativos. Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso (2018, p. 99).

Bachelard explica que o passado não é estável e que ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece o passado, aparecendo na dupla potência do espírito que se lembra e da alma que se alimenta de sua fidelidade. A alma e o espírito não têm a mesma memória. Somente quando a alma e o espírito estão num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória que nosso ser passado imagina reviver. Por sua vez, Heidegger argumenta que

O esquecer inerente ao medo, conturba, deixando a presença perdida em meio a possibilidades “mundanas” não apreendidas. Diante desta atualização que não se sustenta, a atualização da angústia se mantém na recolocação do estar-lançado mais próprio. De acordo com seu sentido existencial, a angústia não pode se perder em ocupações. Quando algo assim parece ocorrer numa disposição, trata-se então do medo que o entendimento cotidiano confunde com a angústia. Embora a atualidade da angústia se mantenha, ela ainda não possui o caráter do instante, que se temporaliza na decisão. (2015, p. 430)

O escritor alemão ilustra que a insignificância do mundo, aberta na angústia, desvela a nulidade das ocupações, a impossibilidade de projetar-se um poder-ser da existência, primariamente fundado na ocupação. Desvelar essa impossibilidade significa, porém, deixar vir à luz a possibilidade de um poder-ser próprio. A angústia angustia-se pela presença nua e crua, enquanto lançada na estranheza. Ela recoloca o puro que se é do estar-lançado mais próprio e singular. Esse recolocar não tem caráter de um esquecer que se esquia e nem tampouco de uma recordação. A angústia, porém, também não implica um assumir que retoma a existência na decisão. A angústia, bem ao contrário, recoloca o estar-lançado

enquanto possível de ser retomado – e isso a tal ponto que ela também desvela a possibilidade de um poder-ser próprio que, entendido como porvindouro, deve retornar, na retomada, para o pre que está lançado.

No conto de Lygia Fagundes Telles, a consciência de ter feito parte da caçada angustia o homem, ao mesmo tempo que o traz paz. Porém, o mais importante nessa circunstância era, para ele, saber qual sua relação com o caçador e a caça presentificados na imagem de um tecido roto. Olhando para o bosque, o personagem percebe que algo de danoso está para acontecer e, em seu ser, desperta-se o medo do desconhecido. Esse acontecimento o faz ter consciência de si mesmo, levando a acreditar que, ao voltar para casa, encontrará a resposta para todas aquelas perguntas sombrias. Em outras palavras, o homem espera que a experiência que está vivenciando entre memória e imaginação traga de volta as imagens que se ligam à sua vida:

Saiu de cabeça baixa, mãos cerradas no fundo dos bolsos. Parou meio ofegante na esquina. Sentiu o corpo moído, as pálpebras pesadas. E se fosse dormir? Mas sabia que não poderia dormir, desde já sentia a insônia a segui-lo na mesma marcação da sombra. Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? “Que loucura!... E não estou louco”, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. “Mas não estou louco.”

Vagou pelas ruas, entrou num cinema, saiu em seguida e quando deu acordo de si, estava diante da loja de antiguidades, o nariz achatado na vitrina, tentando vislumbrar a tapeçaria lá no fundo.

Quando chegou em casa, atirou-se de braços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão. A voz tremida da velha parecia vir de dentro dos travesseiros, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: “Que seta? Não estou vendo nenhuma seta...”.

Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdeada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. “Sou o caçador?” Mas em vez da barba encontrou a viscosidade do sangue.

Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada. Enxugou o rosto molhado de suor. Ah, aquele calor e aquele frio! Enrolou-se nos lençóis. E se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria? Podia revê-la, tão nítida, tão próxima que se estendesse a mão, despertaria a folhagem. Fechou os punhos. Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la! (TELLES, 2009, p. 71)

No trecho, a descrição da caçada provoca no homem várias sensações à medida que o tempo avança. As imagens do bosque o deixam atordoado e lembrar representa a dificuldade de viver o presente. O segredo para desvendá-lo está em sua memória, em seu inconsciente. Reviver o passado desperta na personagem contradições e inseguranças. Ele imagina que está envolvido num ambiente que poderia fazer parte de uma simples ilusão, mas coisas estranhas continuam acontecendo, são revelações que não parecem partir da realidade. As dúvidas surgem a partir de suas suposições. Ele não consegue estar seguro de suas impressões, pois compreender o exato significado das imagens é compartilhar pressentimentos e angústias de que algo pode acontecer. Nessa direção, Heidegger afirma que

Ambos os humores do medo e da angústia, no entanto, nunca 'ocorrem' apenas isoladamente no 'fluxo das vivências', mas sempre de-terminam o humor de um compreender ou de-terminam para si o humor a partir de um compreender. O medo encontra seu ensejo nos entes que vêm ao encontro no mundo circundante. A angústia, ao contrário, surge da própria presença. O medo sobrevém a partir do intramundano. A angústia cresce a partir do ser-no-mundo enquanto ser-lançado-para-a-morte. Em seu sentido temporal, este "crescer" da angústia, a partir da própria presença, significa que o porvir e a atualidade da angústia se temporalizam a partir de um vigor de ter sido originário, entendido como recolocar a possibilidade de retomada. A angústia, no entanto, só pode 'crescer' propriamente numa presença decidida. Embora o decidido desconheça o medo, ele compreende precisamente a possibilidade de angústia como possibilidade do humor que nem inibe e nem conturba. Ao contrário, libera de possibilidades 'nulas', tornando-o livre para as possibilidades próprias. (2015, p. 431)

O filósofo esclarece que embora ambos os modos da disposição, medo e angústia, estejam fundidos primariamente num vigor de ter sido, na totalidade da cura, a sua temporalização própria tem, cada vez, uma origem diferente. Assim, a angústia surge do porvir da decisão e, o medo, da atualidade perdida que, medrosamente, tem medo do medo, para, então, nele decair. Não apenas o medo e a angústia, mas também outros fenômenos estão existencialmente fundados num vigor de ter sido. Isso se mostra, claramente, quando nomeamos fenômenos, tais como tédio, tristeza, melancolia e desespero. Sem dúvida, sua interpretação deve fazer-se com base numa analítica mais ampla da presença, elaborada

existencialmente. Conforme Bachelard,

Nessas seminoites o nosso ser ainda está ali, arrastando dramas humanos, todo o peso das vidas mal feitas. Mas nessa vida abismada abre-se um abismo de não-ser onde se dissipam certos sonhos noturnos. Nesses sonhos absolutos somos restituídos a um estado pré-subjetivo. Tornamo-nos inapreensíveis para nós mesmos, pois damos pedaços de nós a seja lá quem for, a seja lá o que for. O sonho noturno dispersa o nosso ser sobre fantasmas de seres heteróclitos que passam de sombras de nós mesmos. As palavras: fantasmas e sombras são demasiado fortes. Ainda estão excessivamente ligadas a realidades. Impedem-nos de ir até o extremo da aniquilação do ser, até a escuridão do nosso ser dissolvendo-se na noite. A sensibilidade metafísica do poeta ajuda-nos a abordar nossos abismos noturnos. (2018, p. 139-140)

O autor explica que na vida noturna há profundezas nas quais nos sepultamos, nas quais não temos mais a vontade de viver. Nessas profundezas, intimamente, roçamos o nada, o nosso nada. Todas as aniquilações da noite convergem para esse nada do ser. No limite extremo, os sonhos absolutos nos mergulham no universo do Nada. Recobramos vida quando esse Nada se enche de Água. Então dormimos melhor, a salvo do drama ontológico. Mergulhados nas águas do bom sono, estamos em equilíbrio de ser com um universo em paz. Tornamo-nos seres sem história ao entrarmos no reino da noite sem história. Quando dormimos assim, nas águas do sono profundo, conhecemos às vezes redemoinhos, mas nunca correntes. Vivemos sonhos de pousada, e não sonhos de vida.

No conto de Telles que ora analisamos, o homem está consciente das incertezas que o envolvem, isto é, não sabe mais se o que está vendo é real ou sua imaginação revelando sua própria imagem na paisagem. Isso nos leva a inferir que o protagonista está sentindo medo e angústia. Esse ser que se converteu em nada, está diante de uma imagem, com um cenário que ele tem a impressão de que conhece. Mas certas situações o deixam em dúvida sobre sua existência. Essa paisagem demonstra seu desconforto diante da vida e a identificação faz constatar um desprendimento do seu eu. O esquecimento declarado desde o início mostra que algo irá acontecer e isso transparece na cena, deixando-o livre para as possibilidades da vida:

“Conheço o caminho”, repetiu, seguindo lívido por entre os móveis. Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real, só a tapeçaria a se alastrar sorratamente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado. Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouvia o assobio da seta varando a folhagem, a dor! “Não...”, gemeu de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração. (TELLES, 2009, p. 72)

O excerto é o ponto mais importante de nossa análise, pois é o momento em que identificamos o fantástico. O homem adentra o bosque e ocorre a ameaça: ele descobre que é a caça e não o caçador. Não há mais nada a fazer a não ser fugir e persistir para continuar vivo. A seta o atingiu, ele vê sua realidade se dissolver. Agora ele está dentro do pano, faz parte do cenário. Não questiona mais essa situação que o levará a morte. Sua realidade agora está no bosque, no qual indica que está perdido entre o espaço real e o imaginário. A tela invade o lugar, ele entra na tapeçaria, agora faz parte da caçada. Recordar talvez o fizesse voltar à sua realidade, mas agora é tarde, revive o que imaginou ter acontecido naquele lugar, a silhueta que pensou ter reconhecido: era a dele. Todas as suas dúvidas se dispersam e o homem finalmente entende que é a caça. Assim, a possibilidade de a caçada ser um devaneio ou uma ilusão termina com sua morte. Sobre esse encobrimento que se constitui no conto, Heidegger afirma que

A presença cotidiana encobre, na maior parte das vezes, a possibilidade mais própria, irremissível e insuperável de seu ser. Essa tendência fática de encobrimento confirma a seguinte tese: como fática a presença está na não verdade. Em consequência, a certeza inerente ao encobrimento do ser-para-a-morte só pode ser um ter-por-verdadeiro inadequado, e não uma espécie de incerteza, no sentido de dúvida. A certeza inadequada mantém encoberto

aquilo de que está certa. Se a compreensão “impessoal” da morte é a de um acontecimento que vem ao encontro dentro do mundo, então a certeza a ela relacionada não diz respeito ao ser-para-o-fim. (2015, p. 333)

Em outras palavras, o filósofo explica que no momento em que o ser-para-a-morte cotidiano tenta pensar a morte, mesmo que o faça de forma crítica, cuidadosa e adequada, evidencia-se a maneira em que ele apreende a certeza assim fundada. Ao que se sabe, todos os homens morrem. Para todo homem a morte é altamente provável, mas não incondicionalmente certa. Em sentido rigoroso, só se pode atribuir à morte uma certeza empírica. Ela permanece, necessariamente, aquém do maior grau de certeza apodítica, alcançada em certas esferas do conhecimento teórico. Em sentido análogo, Bachelard declara que

Nesse “horível interior-exterior” das palavras não formuladas, das intenções de ser inacabadas, o ser, no interior de si, digere lentamente o seu nada. Seu aniquilamento durará “séculos”. O rumor do ser dos “dizem que” prolonga-se no espaço e no tempo. Em vão a alma retesa suas derradeiras forças; ela se tornou redemoinho do ser que se extingue. O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. O ponto central do “estar-aí” vacila e treme. O espaço íntimo perde toda clareza. O espaço exterior perde o seu vazio. O vazio, essa matéria da possibilidade de ser! Estamos banidos do reino da possibilidade. (2008, p. 220-221).

Bachelard aconselha que entremos de novo em nós mesmos para nos situarmos na existência, não perder o seu valor, seu próprio significado, quando a imagem mais flexível do estar-aí acaba de ser vivida no pesadelo ontológico do poeta. O medo não vem do exterior. Tampouco é feito de velhas lembranças. Ele não tem passado. Também não tem fisiologia. Nada em comum com a filosofia da respiração suspensa. O medo é aqui o próprio ser. O espaço é apenas um horível exterior-interior.

Como vimos nos fragmentos do conto “A caçada”, há um desmoronamento do mundo em que o homem vivia. Apesar de sua perseverança, a dificuldade para tentar lembrar o que a imagem representava o atormenta a todo instante. Na verdade, seu recordar o levou a um afastamento de si mesmo, embora o

desprendimento do seu eu venha muito tarde, levando-o em direção a morte. A tapeçaria é o símbolo da transcendência, se ele tivesse lembrado a tempo, talvez tivesse conhecido um mundo de fora da imagem. Contudo, a partir do momento que toma consciência de que é a caça, tudo passa a fazer sentido em sua vida. O mundo imaginado na tapeçaria revela a desestabilidade da maneira em que vive. Quase impossível de se prever, mas que ocorre como uma fuga de seu mundo em busca de um espaço imaginário, no qual o sentido da existência está presente.

3.3 (Topo)Análise do conto “O encontro”

Nesta subseção tomamos como corpus de análise o conto “O Encontro”, publicado pela primeira vez em 1958, no livro *Um Coração Ardente*. O encontro que dá título à narrativa é de fundamental importância, pois é o ponto focal e objeto em torno do qual a história se desenvolve. No conto, elementos como memória, imaginação e esquecimento estão presentes e são de grande relevância para nossa análise.

Logo no início, o narrador informa ao leitor as condições em que uma mulher se afasta dos limites do vale onde costuma andar e de repente se vê numa paisagem que, embora nunca tenha visto antes, traz-lhe sensações de estranha familiaridade. A partir desse momento, todos os acontecimentos parecem formar cenários reconhecidos pela memória da personagem.

A descrição da paisagem na qual se situa o começo dos acontecimentos e da identificação da moça com um mundo confuso (ao mesmo tempo que lhe é familiar), leva a personagem a uma situação de ameaça a cada vez que tem a impressão de já ter passado por aquela situação. A partir dessas lembranças que vão sendo provocadas, a protagonista passa a sentir cada vez mais curiosidade se o que está vivendo é um sonho ou realidade. O medo é um sentimento constante vivido por ela, principalmente pela forma como é apresentado o espaço. O terror é constantemente acentuado, trazendo a sensação de que algo pode acontecer. Tomada pela curiosidade, a personagem adentra o bosque, onde começa o reconhecimento e, ao mesmo tempo, as dúvidas e incertezas quanto ao real.

No decorrer da história surge uma outra moça estranha que aguça as lembranças da protagonista, ao mesmo tempo que a deixa confusa. Essa nova

personagem está ligada ao elemento do duplo. Assim, marcada por sentimentos de lembranças, a mulher constata que, na verdade, aquela a quem vira na paisagem era ela mesma:

Em redor, o vasto campo. Mergulhado em névoa, o verde era pálido e opaco. Contra o céu erguiam-se os negros penhascos tão retos que pareciam recortados a faca. Espetado na ponta da pedra mais alta o sol espiava através de uma nuvem.

“Onde, meu Deus?!”, perguntava a mim mesma. “Onde vi esta mesma paisagem numa tarde assim igual?”

Era a primeira vez que eu pisava naquele lugar. Nas minhas andanças pelas redondezas jamais fora além do vale. Mas nesse dia, sem nenhum cansaço, transpus a colina e cheguei ao campo. Que calma e que desolação. Tudo aquilo – disso estava bem certa – era completamente inédito para mim. Mas por que então o quadro se identificava, em todas as minúcias, com uma imagem semelhante lá nas profundezas da minha memória? Voltei-me para o bosque que se estendia à minha direita. Esse bosque eu também já conhecia com sua folhagem cor de brasa dentro de uma névoa dourada. “já vi tudo isso, já vi... Mas onde? E quando?”

Fui andando em direção aos penhascos. Atravessei o campo e cheguei à boca do abismo cavado entre as pedras: um vapor denso subia como um hálito daquela garganta de cujo fundo insondável vinha um remotíssimo som de água corrente. Aquele som eu também conhecia. Fechei os olhos. “Mas se nunca estive aqui! Sonhei, foi isso? Percorri em sonho estes lugares e agora os encontros, palpáveis, reais? Por uma dessas extraordinárias coincidências teria eu antecipado aquele passeio enquanto dormia?”

Sacudi a cabeça. Não, a lembrança – tão antiga quanto viva – escapava da inconsistência de um simples sonho. Ainda uma vez fixei o olhar no campo enevoado, nos penhascos enxutos. A tarde estava silenciosa. Contudo, por detrás daquele silêncio, no fundo daquela quietude eu sentia qualquer coisa de sinistro. Voltei-me para o sol que sangrava como um olho empapado de vermelho a nuvenzinha que o cobria. Invadiu-me a obscura sensação de estar próxima de um perigo. Mas que perigo era esse? (TELLES, 2012, p. 74-75)

No trecho, a mulher percebe que já esteve naquele lugar e cada paisagem e acontecimento confirmam sua previsão. As lembranças ocultas em seu inconsciente são a chave para desvendar suas dúvidas. A estranha sensação que ela apresenta é que aquele espaço lhe causa, na verdade, a perda da noção de realidade. O esquecimento causado pelo medo a faz pensar que talvez tudo aquilo não passe de um sonho e a antecipação dos acontecimentos lhe revela que ela possui familiaridade com o ambiente, ainda que a dúvida entre o que é real e sobrenatural possa rondar seus pensamentos. Acerca disso, Heidegger reflete que

O que demonstra, *da forma mais penetrante*, o poder do esquecer nos humores cotidianos da ocupação imediata é a morna ausência de humor na indiferença. Pois esta não se prende nem força nada, abandona-se a tudo que cada dia lhe apresenta, aceitando, assim, de certo modo, tudo. Este ir levando a vida, que” deixa tudo ser” como é, funda-se num esquecer que se abandona ao estar-lançado, possuindo o sentido ekstático de um vigor de ter sido, impróprio. Deve-se distinguir com precisão a indiferença, que pode acompanhar a sucessão desenfreada de tarefas, da equanimidade. *Este* humor surge da decisão. Esta se concentra no instante das possíveis situações do poder-ser todo, que se abre no antecipar para a morte. (2015, p. 432, grifos do autor)

O escritor alemão destaca que o afetado pode ser somente aquele ente que, de acordo com seu sentido ontológico, dispõe-se, isto é, que, existindo, já é sempre o vigor de ter sido e existe num modo constante do vigor de ter sido. Do ponto de vista ontológico, a afecção pressupõe a atualização e isso, de tal maneira que, nela, a presença pode ser recolocada em si mesma enquanto o que já é o vigor de ter sido. Permanece um problema independente o modo em que se deve delimitar, ontologicamente, estímulo e contato dos sentidos em algo apenas-vivo, e o modo, por exemplo, como e onde o ser dos animais é constituído por um tempo. Nesse processo, Bachelard descreve que

De repente uma imagem se instala no centro do nosso ser imaginante. Ela nos retém, nos fixa. Infunde-nos o ser. O *cogito* é conquistado por um objeto do mundo, um objeto que, por si só, representa o mundo. O detalhe imaginado é uma ponta aguda que penetra o sonhador, suscitando nele uma meditação concreta. Seu ser é a um tempo o ser da imagem e o ser da adesão à imagem que provoca admiração. A imagem nos fornece uma ilustração da nossa admiração. Os registros sensíveis se correspondem. Completam-se um ao outro. Conhecemos, num devaneio que sonha um simples objeto, uma polivalência do nosso ser sonhador. (2018, p. 147)

Dito de outro modo, o cogito que pensa pode errar, esperar, escolher, já o cogito do devaneio se liga imediatamente ao seu objeto, à sua imagem. O trajeto é mais curto entre o sujeito que imagina e a imagem imaginada. O devaneio vive de seu primeiro interesse. O sujeito do devaneio pasma-se de receber imagens, fica pasmado, encantado, desperto. Os grandes sonhadores são mestres da consciência cintilante. Mas já no brilho de uma imagem encontramos uma iluminação. Um *cogito* se assegura na alma do sonhador que vive no centro de uma imagem irradiante.

Em “O encontro”, a mulher não sabe quando esteve naquele lugar, mas sua memória a transporta a uma vida além de sua lembrança, onde dormitam segredos que revelam sua existência. Seu pensamento sobre dias anteriores aos nossos dias despertam uma sombra que a deixa abalada. O tempo mostra a presença de seu ser pela sensação de familiaridade com aquele espaço, o *cogito* a penaliza por duvidar das imagens para afirmar sua existência. A moça entra nesse mundo, então, admirando-o. Mas, ao longo da obra, sua imaginação a faz perceber que precisa se libertar dos pensamentos mais sombrios que existem em seu ser e que esquecer só lhe traz um vazio interior que é preciso preencher. Para reviver esse lugar, é preciso retornar essa experiência onírica que se encontra em repouso no fundo de sua memória:

Dirigi-me ao bosque. E se fugisse? Seria fácil fugir, não? Meu coração se apertou inquieto. Fácil, sem dúvida, mas eu prosseguia implacável como se não restasse mesmo outra coisa a fazer senão avançar. “Vá embora depressa, depressa!”, a razão ordenava enquanto uma parte do meu ser, mergulhada numa espécie de encantamento, se recusa a voltar.

A luz dourada filtrava-se entre a folhagem do bosque que parecia petrificado. Não havia a menor brisa soprando nas folhas enrijecidas numa tensão de expectativa.

“A expectativa está só em mim”, pensei triturando entre os dedos uma folha avermelhada. Tive então a certeza absoluta de ter feito esse gesto enquanto pisava naquele mesmo chão que arfava sob os meus sapatos. Enveredei por entre as árvores. “E nunca estive aqui, nunca estive aqui!”, fui repetindo a aspirar o cheiro frio da terra. Encostei-me a um tronco e por entre uma nesga da folhagem vislumbrei o céu pálido. Era como se visse pela última vez.

“A cilada”, pensei diante de uma teia que brilhava suspensa entre dois galhos. No centro, a aranha. Aproximei-me: era uma aranha ruiva e atenta, à espera. Sacudi violentamente o galho e desfiz a teia que pendeu desfeita. Olhei em redor assombrada. E a teia a qual eu caminhava, quem iria desfazê-la? Lembrei-me do sol, lúcido como a aranha. Então enfurnei as mãos nos bolsos, endureci os maxilares e segui pela vereda. (TELLES, 2012, p. 75-76)

Entrando no bosque, a personagem vai pouco a pouco forçando sua memória para que possa reconhecer o lugar, mas esse processo é lento, uma vez que ela hesita a cada momento quando experimenta constantes conflitos. Para a protagonista, acreditar em um fato estranho que surge a cada momento é difícil, sua curiosidade e inseguranças a levam a constantes dúvidas. Seriam coincidências reconhecer esses espaços perdidos ou o que seria correto? Recuar ou seguir

adiante? Diante da dúvida, o que lhe parece mais sensato é penetrar nessa paisagem e viver uma experiência que transpõe a realidade. Sobre isso vale acrescentar o raciocínio dado por Heidegger:

A curiosidade liberada, porém, ocupa-se em ver, não para compreender o que vê, ou seja, para chegar a ele num ser, mas apenas para ver. Ela busca apenas o novo a fim de, por ele renovada, correr para outra novidade. Esse acurar em ver não trata de apreender e nem de ser e estar na verdade através do saber, mas sim das possibilidades de abandonar-se ao mundo. Por isso, a curiosidade caracteriza-se, especificamente, por uma impermanência junto ao que está mais próximo. Por isso também não busca o ócio de uma permanência contemplativa e sim a excitação e inquietação mediante o sempre novo e as mudanças do que vem ao encontro. Em sua impermanência, a curiosidade se ocupa da possibilidade contínua de dispersão. (2015, p. 236-237)

Esclarece-se, assim, que a curiosidade nada tem a ver com a contemplação admiradora dos entes. Ela não se empenha em se deixar levar para o que não compreende através da admiração, do espanto. Ela se ocupa em providenciar um conhecimento para simplesmente ter-se tornado consciente. Os dois momentos constitutivos da curiosidade, a impermanência no mundo circundante das ocupações e a dispersão em novas possibilidades, fundam a terceira característica essencial desse fenômeno a que chamamos desamparo. A curiosidade está em toda parte e em parte nenhuma. Esse modo de ser-no-mundo desvela um novo modo de ser da presença cotidiana em que ela se encontra constantemente desenraizada. Dialogando com Bachelard, é válido afirmar que

Quanto mais mergulharmos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória-imaginação. Se quisermos participar do existencialismo do poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória. Para isso, é necessário desembaraçar-nos da memória historiadora, que impõe os seus privilégios ideativos. Não é uma memória viva aquela que corre pela escada das datas sem desmornar-se o suficiente nos sítios da lembrança. A memória-imaginação faz-nos viver situações não fatuais, num existencialismo do poético que se livra dos acidentes. Melhor dizendo, vivemos um essencialismo poético. No devaneio que imagina lembrando-se, nosso passado redescobre a substância. Para lá do pitoresco, os vínculos da alma humana e do mundo são fortes. Vive então em nós não uma memória de história, mas uma memória de cosmos. As horas em que nada acontecia retornam. Grandes e belas horas da vida de outrora, em que o ente sonhador dominava todo o tédio. (2018, p. 114)

Assim, para Bachelard, as horas manifestam sua permanência numa imaginação redescoberta. Incluem-se numa duração diversa da duração vivida e nessa não-duração proporcionada pelos grandes repousos vividos num existencialismo do poético. Nessas horas em que nada acontecia, o mundo era tão belo! Estávamos no universo da serenidade, no universo do devaneio. Essas grandes horas de não-vida dominam a vida, aprofundam o passado de um ser ao apartá-lo, pela solidão, das contingências alheias ao ser.

Voltando ao conto de Lygia Fagundes Telles, através da curiosidade a mulher ocupa-se em ver para poder compreender o que está acontecendo. Ela procura sempre o novo, para depois encontrar uma outra novidade. No conto, a mulher procura abandonar esse mundo, mergulhando no passado, juntando memória e imaginação para evocar lembranças de que precisa para reviver situações que não são fatuais. Ela trata, assim, de desprender-se de si mesma enquanto ser-no-mundo. Por isso, a inquietação frente ao novo a leva à impermanência no mundo. Reimaginar o próprio passado a fará encontrar o sentido do ser ao agrupar as imagens oferecidas pela memória e pelas situações vividas. No meio do esquecimento, a personagem confunde realidade e devaneio e cria um medo sobre um ente, o bosque, que talvez não tenha sido, mas que começa a ser, a partir do momento que ela passa a considerá-lo a morada do seu devaneio:

A folha seca que resvalou pela minha cabeça era a advertência que colhi no ar e fechei na mão: que eu não buscasse esclarecer o mistério e nem pedisse explicações para o absurdo daquela tarde tão inocente na sua aparência. Tinha apenas que aceitar o inexplicável até que o nó se desatasse na hora exata.

Enveredei por entre dois carvalhos: ia de cabeça baixa, o coração pesado, mas com as passadas enérgicas, impelida por força que não sabia de onde vinha. “Agora vou encontrar uma fonte. Sentada ao lado, está uma moça.”

Ao lado da fonte estava a moça vestida com um estranho traje de amazona. Tinha no rosto muito branco uma expressão tão ansiosa que era evidente estar à espera de alguém. Ao ouvir meus passos animou-se para cair em seguida no maior desalento.

Aproximei-me. Ela lançou-me um olhar desinteressado e cruzou as mãos no regaço.

– Pensei que fosse outra pessoa, estou esperando alguém.

Sentei-me numa pedra verde de musgo olhando em silêncio seu traje completamente antiquado: vestia uma jaqueta de veludo preto e uma extravagante saia rodada que lhe chegava até a ponta das botinhas de amarrar. Emergindo da gola alta da jaqueta destacava-se a

gravata de renda branca, presa com um broche de ouro em forma de bandolim. Atirado no chão, aos pés, o chapéu de veludo com uma pluma vermelha.

Fixei-me naquela fisionomia devastada. “já vi esta moça, mas onde foi? E quando?...” Dirigi-me a ela sem o menor constrangimento, como se a conhecesse há muitos anos.

– Você mora aqui perto?

– Em Valburgo – respondeu sem levantar a cabeça. Mergulhara tão profundamente nos próprios pensamentos que parecia desligada de tudo, aceitando minha presença sem nenhuma surpresa, não notando sequer o disparatado contraste de nossas roupas. Devia ter chorado e agora ali estava numa patética exaustão, as mãos abandonadas no regaço, alguns anéis de cabelo caindo pelo rosto. Nunca criatura alguma me pareceu tão desesperada, tão tranquilamente desesperada, se é que cabe tranquilidade no desespero: perdera toda a esperança e decidira resignar-se. Mas sentia-se a fragilidade naquela resignação. (TELLES, 2012, p.76-77)

Como se nota no trecho, surge uma figura estranha que deixa a protagonista muito intrigada, pois importuna suas lembranças e a confunde. Essa outra personagem tem a ver com o duplo que, como dissemos anteriormente, é um elemento muito importante no conto. Depois de algumas conversas, a mulher é levada a rememorar fortes sentimentos que a fazem perceber que algo de si mesma se encontra nesta pessoa. Nessa convivência recíproca, existe a possibilidade de aproximação entre as duas moças, ainda que a outra personagem seja retraída, pois suas respostas fazem com que a protagonista coloque em jogo sua própria personalidade escondendo-se em suas perguntas. Acerca dessa relação entre o eu e o outro, vale mencionar Heidegger, quando afirma que

O ser com os outros pertence ao ser da presença que, sendo, põe em jogo seu próprio ser. Enquanto ser-com, a presença “é”, essencialmente, em virtude dos outros, quando acredita não precisar deles ou quando os dispensa, ela ainda é no modo de ser-com. No ser-com, enquanto o existencial de ser em virtude dos outros, os outros já estão abertos em sua presença. Essa abertura dos outros, previamente constituída pelo ser-com, também perfaz a significância, isto é, a mundanidade que se consolida como tal no existencial de ser-em-virtude-de. Por isso, a mundanidade do mundo assim constituída, em que a presença já sempre é e está de modo essencial, deixa que o manual do mundo circundante venha ao encontro junto com a copresença dos outros, na própria ocupação guiada pela circunvisão. Na estrutura da mundanidade do mundo, os outros não são, de saída, simplesmente dados como sujeitos soltos no ar ao lado de outras coisas. Eles se mostram em seu ser-no-mundo, empenhado nas ocupações do mundo circundante, a partir do ser que, no mundo, está à mão. (HEIDEGGER, 2015, p. 180)

De tal modo, a abertura da copresença dos outros pertence ao ser-com. Isso significa que na compreensão do ser da presença já subsiste uma compreensão dos outros, porque seu ser é ser-com. Como todo compreender, esse compreender não é um conhecer nascido de uma tomada de conhecimento. Este conhecer-se está fundado no ser-com que compreende originalmente. Ele se move, de início, segundo o modo de ser mais imediato do ser-no-mundo que é com, no conhecer compreensivo do que a presença encontra e do que ela se ocupa na circunvisão do mundo circundante. A partir da ocupação e do que nela se compreende é que se pode entender a ocupação e a preocupação. O outro se descobre, assim, antes de tudo, na preocupação das ocupações.

Bachelard (2018) ilustra que o devaneio oscila entre a vida real e a vida imaginária, que estar nessa fronteira, é viver entre a memória e a imaginação. Quando pensamos em nós mesmos e revivemos o passado, tudo que vai surgindo, cada imagem nos faz lembrar que há um tempo que nos consola e nos atormenta. Há seguramente em nós uma imagem, um centro de imagens que atraem as imagens felizes e repelem as experiências do infortúnio. Nas palavras do filósofo,

As páginas a um tempo aéreas e tão profundas compõem-se de imagens que bem poderiam ser lembranças. Nos devaneios voltados para o passado, o escritor sabe infundir uma espécie de esperança na melancolia, uma juventude de imaginação numa memória que não esquece. Estamos verdadeiramente diante de uma psicologia de fronteira, como se as lembranças reais hesitassem um pouco em ultrapassar uma fronteira para conquistar a liberdade. (BACHELARD, 2018, p. 117)

No enredo que nos entrega Lygia Fagundes Telles, a outra moça que aparece no vale, ainda que se feche em seu mundo, revela seu ser através da convivência com a outra. Ela nada mais é do que o espelho dela mesma. Assim, essa abertura que manifesta, esse outro ente, possui ele mesmo o modo de ser da presença. Essa relação que a personagem estabelece com a moça a faz compreender seu próprio ser. Portanto, a relação ontológica torna-se uma reflexão: de que maneira ela poderá esclarecer a relação da presença para consigo mesma? Com esse convívio, ela consegue perceber que a moça é um duplo de si mesma.

O devaneio é o que permite que ela volte a um lugar que reúne todas as

experiências dolorosas da realidade. Na outra moça, ela encontra tudo que deveria ter sido e que conheceu. Estar ali, juntas, significa que se regressou ao passado e que a existência se entrega a reencontrar lembranças reais. Por mais estranho que pareça, o verdadeiro significado do seu ser está na existência da outra e essa presença é reveladora do medo do real:

– Eu esperava uma pessoa – disse com esforço voltando o olhar dolorido para o cavalo preso a um tronco.

– Gustavo?

Esse nome escapou-me com tamanha espontaneidade que me assustei: era como se estivesse sempre em minha boca aguardando aquele instante para ser dito.

– Gustavo – repetiu ela e sua voz era um eco. – Gustavo.

Encarei-a. Mas por que ele não tinha vindo? “E nem virá, nunca mais, nunca mais.”

Fixei obstinadamente o olhar naquela desconcertante personagem de um antiquíssimo álbum de retratos. Álbum que eu já folheara muitas e muitas vezes. Pressentia agora um drama com cenas entremeadas de discussões violentas, lágrimas, cólera. A cena esboçou-se esfumadamente nas minhas raízes, a cena que culminou naquela noite das vozes exasperadas, vozes de homens, de inimigos. Alguém fechou as janelas da pequena sala frouxamente iluminada por um candelabro. Procurei distinguir o que diziam quando através da vidraça embaçada vi delinear-se a figura de um velho magro, de sobrecasaca preta, batendo furiosamente a mão espalmada na mesa enquanto parecia dirigir-se a uma máscara de cera que flutuava na penumbra.

Moveu-se a máscara entrando na zona de luz. Gustavo! Era Gustavo. A mão do velho continuou batendo na mesa e eu não podia me desprezar dessa mão tão familiar com suas veias azuis se enroscando umas nas outras numa rede de fúria. Nos punhos de renda de sua camisa destacavam-se com nitidez atroz os rubis de suas abotoaduras. Um dos homens avançou. Foi Gustavo? Ou o velho? A garrucha avançou também e a cena explodiu em meio de um clarão. Antes do negrume total vi por último as abotoaduras brilhando irregulares como gotas de sangue.

Senti o coração confranger-se de espanto, “Quem foi que tirou, quem foi?!”. Apertei os dedos contra os olhos. Era quase insuportável a violência com que o sangue me golpeava a frente. (TELLES, 2012, p. 78-79)

No excerto, a temática do duplo manifesta o fantástico, pois nessa parte a racionalidade é confrontada e questionada, isto é, põe em conflito nossas verdades, ao mesmo tempo que a ambiguidade é caracterizada pela maneira como os tempos se enredam, mesmo sendo distintos. Quanto ao espaço da trama, é também um ambiente perturbador, pois provoca um desequilíbrio, acionado pela memória da

protagonista e o encontro com a moça do vale leva a personagem principal a constantes surpresas.

Heidegger (2015) supõe que aquilo que impessoalmente se pressentiu e farejou seja, algum dia, de fato transformado. Será justamente a ambiguidade quem terá cuidado para que morra imediatamente o interesse pela coisa realizada. Esse interesse só subsiste no modo da curiosidade e da falação, ao dar-se como possibilidade de mero pressentimento em comum, sem nenhum compromisso. Quando e enquanto se está na pista de alguma coisa, o mero estar junto recusa o compromisso do acompanhamento no momento em que se dá início a realização do que pressentiu. É que, com a realização, a presença se vê sempre remetida a si mesma. Como afirma o filósofo:

Se, na convivência cotidiana, tanto o que é acessível a todo mundo quanto aquilo de que todo mundo pode dizer qualquer coisa vêm igualmente ao encontro, então já não mais se poderá distinguir, na compreensão autêntica, o que se abre do que não se abre. Essa ambiguidade não se estende apenas ao mundo, mas também, à convivência como tal e até mesmo ao ser da presença para consigo mesma. Tudo parece ter sido compreendido, captado e discutido autenticamente quando, no fundo, não foi. Ou então parece que não o foi quando, no fundo, já foi. A ambiguidade não diz respeito apenas ao dispor e ao tratar com o que pode estar acessível num uso e numa fruição, mas já se consolidou no compreender como um poder-ser, no modo do projeto e da doação preliminar de possibilidades da presença. Não somente todo mundo já sabe falar sobre o que vai acontecer, o que ainda não se dá e ocorre, mas que “propriamente deve ser feito. Todo mundo sempre já pressentiu e farejou de antemão o que outros já pressentiram e farejaram. Essa atitude de estar na pista e, na verdade, a partir do ouvir dizer – quem autenticamente “está na pista” não fala sobre isso – é o modo mais traiçoeiro em que a ambiguidade propicia à presença possibilidades, a fim de sufocá-la em sua força. (HEIDEGGER, 2015, p. 237-238)

Bachelard (2018) explica que a imaginação nos dá um além das imagens contempladas, mas um além das alegrias musculares:

Mas cada sensação anotada é ampliada numa imagem. Entramos na região de uma poética do sensível. E, se existe experiência, é de uma verdadeira experiência da imaginação que se deveria falar. A realidade nunca amorteceria essa experiência de uma poética do sensível. Portanto, não é preciso ler tais proezas na vida da água referindo-as às nossas experiências, às nossas lembranças; deve-se lê-las imaginativamente, participando da poética do sensível, da poética do tato, da poética das tonalidades musculares.

(BACHELARD, 2018, p. 194-195)

No conto, assim como a mulher vê a moça só, ela também se vê sozinha no meio do bosque. Este, por sua vez, converte-se num universo. A protagonista experimenta todas as sensações quando toca as folhas. A sensibilidade do tato a faz lembrar que já fez isso antes e toda a paisagem revela a intimidade do mundo, nada mais existe. Ela entra em êxtase quando percebe que a paisagem é agora seu mundo. Percorrer o interior daquele lugar é sentir todas as sensações que a cercam e a enchem de temor. Um mundo de segredos e violência, do qual são extraídas essas imagens do mundo para além do que é percebido. Ela adentra essa paisagem, nesse universo fortemente imaginado em que inventa um ser, penetra no seu eu e revive fora de si um fenômeno. Este se ergue diante de seus olhos, mas lembrar daquele lugar é necessário para quem deseja recuperar seu ser.

Essa ambiguidade oferece a curiosidade e o que a mulher buscava na presença da moça era uma explicação para seus pressentimentos curiosos com relação ao que propriamente acontecia naquele vale. Desse modo, compreender a si mesmo em seu desespero a leva a possibilidades de estar sempre por aí de modo ambíguo, ou seja, estar aberta à convivência e à curiosidade. Esse modo de ser da abertura do ser-no-mundo domina inteiramente o outro, presta atenção em como o outro se comporta, se o que ele irá dizer torna a situação ambígua e tensa. Nesse sentido, a ambiguidade não nasce da intenção de deturpação e distorção, ou seja, a protagonista tenta entender que o outro, no caso a moça, atua como o ser contra a personagem. A ambiguidade já subsiste na convivência enquanto coexistência lançada no mundo:

– Há ainda uma coisa – repeti agarrando as rédeas do cavalo.
Ela arrancou as rédeas das minhas mãos e chicoteou o cavalo.
Recuei: aquela chicotada atingiu em cheio o mistério. Desatou-se o nó na explosão da tempestade. Meus cabelos eriçaram. Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o meu!
– Eu fui você – murmurei. – Num outro tempo eu fui você! – quis gritar e minha voz saiu despedaçada.
Tão simples tudo, por que só agora entendi? ... O bosque, a aranha, o bandolim de ouro pendendo da gravura, a pluma do chapéu, aquela pluma que minhas mãos tantas vezes alisaram... E Gustavo? Estremeci. Gustavo! A saleta esfumada se fez nítida: lembrei-me do que tinha acontecido e do que ia acontecer.
– Não! – gritei, puxando de novo as rédeas.
Um raio chicoteou o bosque com a mesma força com que ela

chicoteou o cavalo que empinou imenso, negro, os olhos saltados, arrancando-se das minhas mãos. Estatelada vi-o fugir por entre as árvores.

Fui atrás. O vento me cegava. Espinhos me esfrangalhavam a roupa, mas eu corria alucinadamente na tentativa de impedir o que já sabia inevitável. Guiava-me a pluma vermelha que ora desaparecia, ora ressurgia por entre as árvores, flamejante na escuridão. Por duas vezes senti o cavalo tão próximo que poderia tocá-lo se estendesse a mão. Depois o galope foi se apagando até ficar apenas o uivo do vento.

Assim que atingi o campo desabei de joelhos. Um relâmpago estourou e por um segundo, por um brevíssimo segundo, consegui vislumbrar ao longe a pluma debatendo-se ainda. Então gritei, gritei com todas as forças que me restavam e tapei os ouvidos para não ouvir o eco de meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavaleira se despencando no abismo.

No trecho, pode-se ler claramente a ocorrência do fantástico. Aqui, a protagonista consegue lembrar que a moça é, na verdade, ela mesma. Agora, ela recorda o que aconteceu e o que irá acontecer. Então, o desespero, o medo, toma conta da mulher, que tenta a todo custo evitar que algo de mal se repita. É nesse espaço que finalmente os sentimentos se afloram e a mulher tem a possibilidade de lembrar do passado. Por meio da identificação da personagem com o espaço é que o ambiente vai refletir simbolicamente o estado de seus ânimos. A descrição do espaço remete a constantes conflitos, transportando a personagem para um mundo imaginário, onde a consciência a faz perceber que a morte é uma possibilidade dominante que ela deixou esquecida no seu passado.

Nesse sentido, Heidegger (2015) esclarece que a presença já está entregue à responsabilidade de sua morte. Sendo para a morte, ela, de fato, morre constantemente durante o tempo em que ainda não deixou de viver. A presença morre de fato. Isso diz, ao mesmo tempo, que, em seu ser-para-a-morte, ela já se decidiu desse ou daquele modo. O escape decadente e cotidiano da morte é um ser-para-a-morte impróprio. Improriedade caracteriza um modo de ser, no qual a presença pode desviar-se e, na maior parte das vezes, sempre já se desviou, mas que não deve desviar-se constantemente ou necessariamente. Porque a presença existe, ela se determina como o ente que ela é, a partir de uma possibilidade que ela mesma é e compreende.

A delimitação da estrutura existencial do ser para o fim serve para a elaboração de um modo de ser da presença em que ela, enquanto

presença, pode ser toda. Que a presença cotidiana já é para o seu fim, ou seja, que ela constantemente se debate com sua morte, embora “fugindo”, mostra que este fim, que determina e conclui o seu ser-toda, nada tem a ver com o por fim deixar de viver da presença. Na presença, enquanto o que está sendo para a sua morte, já está concluído o ainda-não mais extremo de si mesma, sobre o qual repousam todos os demais. Por isso, a conclusão formal do ainda-não da presença, interpretado de forma ontologicamente inadequada como pendente, não é justa devido à sua não totalidade. Do mesmo modo que a estrutura da cura, o fenômeno do ainda-não, relevado do anteceder-asi-mesmo, não é uma instância oposta ao ser-todo possivelmente existente, pois é o anteceder-a-si-mesmo que possibilita este ser para o fim. (HEIDEGGER, 2015, p. 335)

A descoberta da verdade para a protagonista do conto de Lygia Fagundes Telles significou a certeza de estar diante da morte. Quando a mulher adentra o bosque, ela passa por uma espécie de morte e vemos no diálogo que ocorre um fenômeno considerado fantástico, pois o medo e a hesitação tomam conta da personagem. A possibilidade existencial da morte propicia uma abertura para a compreensão de que ainda que se tente fugir da morte, não se pode escapar dessa possibilidade que vem ao seu encontro.

4 JORGE LUIS BORGES: ANÁLISE DOS CONTOS

4.1 (Topo)Análise do conto “*El Aleph*”

Publicado em 1949, juntamente com outros contos, “*El Aleph*”, que dá nome ao livro, está marcado literalmente pela literatura fantástica latino-americana. Conforme discutimos na seção 2 desta tese, o termo é muito ambíguo, tendo já recebido diferentes denominações. Além disso, não custa ressaltarmos, uma das formas de definir essa seara da literatura é por meio da emergência, no texto, de um elemento extraordinário, inverossímil e perturbador, que em alguns textos pode ser mágico ou não. Concebido deste modo, o relato fantástico faz que tanto personagem quanto leitor participem simultaneamente da dúvida.

Inserido nesse contexto estético, o conto do escritor argentino que agora passamos a analisar é conduzido por um narrador em primeira pessoa, nomeado “Borges” – o que só se descobre na metade do texto. A narrativa começa com a recordação em torno de Beatriz, que faz com que as personagens principais, Borges e Carlos, se vejam envoltos em uma dinâmica de encontrar algo extraordinário e ao mesmo tempo perturbador. Temporalmente, o enredo está situado entre fevereiro de 1929, quando Beatriz morre, e primeiro de março de 1943, data na qual se escreveria um pós-escrito. Mas trata sobretudo de fatos acontecidos entre 30 de abril de 1941 e os últimos dias de outubro do mesmo ano.

As personagens do conto são três, através das quais se dá a relação da obra: Carlos Argentino Daneri e um Borges ficcional que começa relatando o estado das coisas depois da morte de Beatriz Viterbo, a quem ele amou sem ser correspondido. A Borges só resta manter intacto o mundo e os costumes associados à sua relação com a amada. Nesse intuito, a personagem se propõe a ir à velha casa da família de Beatriz a cada aniversário dela. Durante as visitas, o narrador estabelece uma relação com o primo irmão da mulher, chamado Carlos Argentino Daneri. Na medida em que o costume avança entre ambos, Carlos compartilha com Borges uma série de poemas que fez, na esperança de que este convença um importante escritor de redigir o prólogo deles. Para Borges, são poemas caóticos e cacofônicos. Contudo, ao sentir-se comprometido, faz com que Carlos acredite que falará com o escritor. Meses depois, Borges recebe um telefonema de Daneri, que o mudará. Este lhe conta que a casa será demolida e revela seu segredo: no porão se encontra um Aleph, um ponto do qual se pode ver todo o universo simultaneamente, a inspiração

para sua escrita.

Essa casa é a da lembrança, a qual tornou-se o abrigo de Borges, habitada pelos seus valores, pelas suas narrativas de juventude e suas intimidades, ou seja, a casa natal inserida no seu ser. Após anos, apesar de todos os contratempos, todas as lembranças ainda são fiéis ao seu ser:

– ¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja inveterada de la calle Garay! – repitió, quizá olvidando su pesar en la melodía. No me resultó muy difícil compartir su congoja. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo; además se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz. Quise aclarar ese delicadísimo rasgo; mi interlocutor no me oyó. Dijo que si Zunino y Zungri persistían en ese propósito absurdo, el doctor Zunni, su abogado, los demandaría ipso facto por daños y perjuicios y los obligaría a abonar cien mil nacionales. (BORGES, 2021, p. 201)⁵

Como se nota, o narrador-personagem tenta fornecer ao leitor o profundo apego que tem pela casa. Ele também compartilha do sentimento pelo recinto, pois o espaço, para ele, fornece imagens do tempo em que a amada Beatriz ainda estava viva. Através de lembranças, ele concentra sua imaginação nos aspectos pitorescos quando tece descrições sobre a casa. Reconforta-o reviver essas recordações, pois elas o transportam para o seu abrigo, onde sua imaginação guarda sentimentos, revivendo seu dia a dia com Beatriz. Mas a realidade do mundo exterior revela-lhe um problema: a venda da casa. Carlos Daneri não pretende vendê-la, pois considera seu refúgio, o espaço fundamental para seus devaneios.

Quanto a esse dilema vivenciado pelas personagens, vale citar Bachelard (2008), quando descreve a imagem como a região da lembrança em que:

as sucessivas casas em que moramos, mais tarde, sem dúvida, banalizam os nossos gestos. Mas, se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisseia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda

⁵ Para a tradução da obra de Borges, usamos a edição em português do livro *O Aleph*, 2008, da editora Companhia das Letras, com tradução de Davi Arrigucci Jr: “- A casa de meus pais, a minha casa, a velha casa inveterada da rua Garay! – repetiu, talvez esquecendo seu pesar na melodia da frase. Não foi muito difícil compartilhar sua aflição. Depois dos quarenta anos, toda mudança se torna símbolo detestável da passagem do tempo; além do mais, tratava-se de uma casa que, para mim, aludia infinitamente a Beatriz. Quis esclarecer esse delicadíssimo aspecto; meu interlocutor não me ouviu. Disse que, se Zungri persistissem naquele propósito absurdo, o doutor Zunni, advogado dele, os processaria *ipso facto* por perdas e danos e os obrigaria a desembolsar cem mil pesos” (BORGES, 2008, p.144-145).

perfeitos. Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental. A palavra hábito está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece e a casa inolvidável. (BACHELARD, 2008, p. 34)

Essa região das lembranças bem detalhadas, facilmente guardadas pelos nomes das coisas e dos seres que viveram na casa natal, pode ser estudada pela psicologia corrente. Mais confusas, menos bem desenhadas são as lembranças dos sonhos que a meditação poética pode nos ajudar a reencontrar. A poesia, em sua função principal, restitui-nos as situações do sonho. Mais que um centro de moradia, a casa natal é, portanto, conforme Bachelard (2008), um centro de sonhos e cada um de seus redutos foi um abrigo de devaneio.

No conto de Borges em tela, a casa é o abrigo do ser e, a julgar pelo fragmento acima citado. Sendo o tempo o eixo que sustenta Borges, sua necessidade fundamental é descobrir o sentido de seu ser, seu *Dasein*, a temporalidade do seu ser durante os momentos que viveu na casa, as muitas dificuldades e as lembranças de quando era feliz, mesmo não tendo seu amor por Beatriz correspondido.

El nombre de Zunni me impresionó; su bufete, en Caseros y Tacuarí, es de una seriedad proverbial. Interrogué si éste se había encargado ya del asunto. Daneri dijo que le hablaría esa, misma tarde. Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos. (BORGES, 2021, p. 201-202)⁶

Vale destacar que, para Heidegger (2015, p. 22), “*Dasein* é temporalidade, mais que temporalidade é ser”. Nesta situação presente no excerto, o narrador explica que a personagem de Carlos Argentino tem um espaço na casa que considera vital para sua vida, ele acredita que é seu universo, seu verdadeiro cosmos em toda a acepção do termo. A casa é caracterizada como o valor do

⁶ “O nome de Zunni impressionou-me; o escritório dele, na esquina da Caseros com a Tacuarí, é de uma serenidade proverbial. Indaguei se ele já se encarregava do assunto. Daneri disse que falaria com ele naquela mesma tarde. Vacilou e, com aquela voz neutra, impessoal, a que costumamos recorrer para confiar algo de muito íntimo, disse que, para terminar o poema, a casa era indispensável, pois num canto do porão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos” (BORGES, 2008, p. 145).

espaço habitado, nela ele encontra a verdadeira essência do abrigo, ou seja, a ideia que constrói através da imaginação.

Em termos afetivos, a casa representa, para Borges, a imagem de Beatriz, a realização de seu ser. É por meio dela que as lembranças estão sempre vivas em sua memória. Ele se lança nas aventuras de Carlos Argentino na tentativa de entender o outro e, apesar de considerá-lo louco, realiza o feito de entrar no porão da casa, simulando a superação dos seus sentimentos mais íntimos, uma cena do cotidiano em um espaço que abriga um ser, um Aleph.

Para Bachelard (2008), em um estudo fenomenológico de valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado. Isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Como destaca Heidegger (2015, p. 165),

somente porque a presença é espacial, tanto no modo de distanciamento quanto no modo de direcionamento, o que se acha à mão no mundo circundante pode vir ao encontro em sua espacialidade. A liberação de uma totalidade conjuntural é, de maneira igualmente originária, um deixar e fazer em conjunto que, numa região, dis-tancia e direciona, ou seja, liberta a pertinência espacial do que está à mão. Na significância, familiar à presença nas ocupações de seu ser-em, reside também a abertura essencial do espaço.

Em “*El Aleph*”, Daneri é o outro, essa copresença que busca respostas para a questão da venda da casa. Esse outro que percebe que seu refúgio será vendido, mas, mesmo assim, não pretende deixar que ocupem esse espaço, o qual ele tomou como o lugar para suas inspirações quando escreve seus poemas. Borges o encontra na casa e sua preocupação se comprova com a visita cotidiana do advogado. A convivência entre os dois mostra que eles mantêm, na maior parte das vezes, uma ocupação comum, ou seja, não deixar que a casa seja vendida.

Para Heidegger (2015), a presença compreende o seu ser mais próprio no sentido de um certo ser simplesmente dado fatural. Na verdade, a faturalidade do fato da própria presença é, em seu ser, fundamentalmente diferente da ocorrência fatural

de uma espécie qualquer de pedras.

Chamamos de facticidade o caráter de fatualidade do fato da presença em que, como tal, cada presença sempre é. À luz da elaboração das constituições existenciais básicas da presença, a estrutura complexa desta determinação ontológica só poderá ser apreendida em si mesma como problema. O conceito de facticidade abriga em si o ser-no-mundo de um ente “intramundano”, de maneira que este ente possa ser compreendido como algo que, em seu “destino”, está ligado ao dos entes que lhe vêm ao encontro dentro de seu próprio mundo. (HEIDEGGER, 2015, p. 102)

Com a facticidade, o ser-no-mundo da presença já se dispersou ou até mesmo se fragmentou em determinados modos de ser-em. Pode-se exemplificar a multiplicidade desses modos de ser-em através da seguinte enumeração: ter o que fazer com alguma coisa, produzir alguma coisa, tratar e cuidar de alguma coisa, aplicar alguma coisa, fazer desaparecer ou deixar perder-se alguma coisa, empreender, impor, pesquisar, interrogar, considerar, discutir, determinar. Estes modos de ser-em possuem o modo de ser da ocupação, que ainda será caracterizada mais profundamente.

A presença tem seu próprio ser no espaço. No caso do Aleph, não se pode esclarecer ontologicamente o ser-em mediante uma caracterização ôntica. O ser que surge no porão não é uma coisa corpórea, por isso permanece obscuro o ser como tal do ente assim composto. A compreensão do ser-no-mundo como estrutura essencial da presença é que possibilita a visão penetrante da espacialidade existencial da presença.

– Está en el sótano del comedor – explico, aligerada su dicción por la angustia -. Es mío, es mío, yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph. (BORGES, 2021, p. 202)⁷

O narrador mostra o profundo apego que Carlos sustenta em relação ao espaço, notadamente quando narra sua descoberta de infância, o momento em que

⁷ “– Está no porão da sala de jantar – explicou, com a dicção acelerada pela angústia. – É meu, é meu: eu o descobri quando criança, antes da idade escolar. A escada do porão é empinada, meus tios tinham me proibido de descer, mas alguém disse que havia um mundo no porão. Estava se referindo, só soube depois, a um baú, mas entendi que havia um mundo. Desci secretamente, rolei pela escada proibida, caí. Ao abrir os olhos, vi o Aleph” (BORGES, 2008, p. 145).

se depara com o Aleph. Uma imagem ou ilusão que a personagem vê revelada no porão embaixo da escada e acredita indiscutivelmente que não se trata de imaginação, pois esse ponto obscuro, esse ser imaginário é uma realidade complexa a que se entrega naquele lugar.

A casa, para Carlos Daneri, possui um lugar, um canto embaixo da escada, que é seu mundo, um porão que se apresenta como seu primeiro universo, seu ponto de partida para a imagem do Aleph, onde seriam revelados os valores do espaço habitado. Assim, para Borges, as imagens reveladas na casa poderiam fazer parte do inconsciente de Daneri, o espaço de sua felicidade. Ele acredita que o rapaz está fora de seu ser, pois a imagem que o inquieta o leva a ficar fora do mundo. Ainda que pense que o amigo saiu de si mesmo, pensa também que suas atitudes são inofensivas, pois entende que essa visão de seu inconsciente o chama para seu mundo.

Para Bachelard (2008), nossa vida adulta é tão despojada dos primeiros bens, os vínculos antropocósmicos são tão frouxos, que não sentimos sua primeira ligação com o universo da casa. Não faltam filósofos que “mundificam” abstratamente, que encontram um universo pelo jogo dialético do eu e do não-eu. Precisamente, eles conhecem o universo antes da casa, o horizonte antes da pousada. Ao contrário, os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não eu que protege o eu. Como o filósofo explica neste trecho:

Mas quantos problemas conexos se quisermos determinar a realidade profunda de cada uma das nuances do nosso apego a um lugar predileto! Para um fenomenólogo, a nuance deve ser tomada como um fenômeno psicológico estrutural. A nuance não é uma coloração superficial suplementar. Portanto, é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”. (BACHELARD, 2008, p. 24)

Ainda de acordo com Heidegger (2015, p. 166), o espaço nem está no sujeito nem o mundo está no espaço. Ao contrário, o espaço está no mundo à medida que o ser-no-mundo constitutivo da presença já sempre descobriu um espaço. O espaço não se encontra no sujeito nem o sujeito considera o mundo “como se” estivesse num espaço. É o “sujeito”, entendido ontologicamente, a presença, que é espacial em sentido originário. Porque a presença é, nesse sentido, espacial, o espaço se

apresenta como *a priori*. Este termo não indica a pertinência prévia a um sujeito que de saída seria destituído de mundo e projetaria de si um espaço.

Em “El Aleph”, pode-se ler:

– *¿El Aleph? – repetí.*

– *Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. A nadie revelé mi descubrimiento, pero volví. ¡El niño no podía comprender que le fuera deparado ese privilegio para que el hombre burilara el poema! No me despojarán Zunino y Zungri, no y mil veces no. Código en mano, el doctor Zunni probará que es inajenable mi Aleph.* (BORGES, 2021, p. 202)⁸

Nota-se aí que a personagem Borges começa a narrar um fenômeno desestabilizador, sobrenatural, uma ameaça à realidade. O fantástico, ao contrário do que poderíamos supor, não lhe causa ameaça, coloca-o diante do que representa a transgressão da realidade, a descrição do que ele vê no espaço, o além-porão, a imagem do que ele chama de O Aleph, essa metáfora que ele ilustra, de portas constantemente trancadas, das proibições, onde se guardam segredos, o espaço íntimo de todas suas lutas interiores.

O segredo que habita o porão, esse espaço que mostra a imagem de todos os lugares, não se sabe se é imaginação ou devaneio. Porém, Borges é muito prudente ao aventurar-se no porão, pois na medida que a imagem é explicada por Carlos Daneri, ele vive o medo do lugar. Mas ainda que seja um homem prudente, resolve enfrentar o porão de trevas. Mesmo sendo dia, a imagem e a penumbra do lugar aumentam a realidade. Carlos não poderia deixar seu mundo misterioso ser destruído porque uma simples casa abriga um segredo de infância, que deveria ter sido revelado, mas que ele transformou em uma metáfora de vários lugares do mundo, o espaço íntimo, que se converteu num ser real. Como afirma Bachelard,

Sentimos claramente que esse calafrio já não é um medo humano; é um medo cósmico, um medo antropocósmico que faz eco à grande lenda do homem entregue às situações primitivas. Do porão talhado na rocha ao subterrâneo, do subterrâneo à água parada, passamos

⁸ “– O Aleph? – repeti. – Sim, o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos. Não revelei a ninguém minha descoberta, mas voltei. O menino não podia compreender que esse privilégio lhe fora concedido para que o homem burilasse o poema! Zunino e Zungri não me privarão dele, não é mil vezes não! De código em punho, o doutor Zunni provará que meu Aleph é inalienável” (BORGES, 2008, p. 145).

do mundo construído para o mundo sonhado; passamos do romance para a poesia. Mas o real e o sonho são agora uma unidade. A casa, o porão, a terra profunda alcançam a totalidade pela profundidade. A casa converteu-se num ser da natureza. (2008, p. 41)

Para Heidegger (2015, p. 157), o espaço que, no ser-no-mundo da circunvisão, descobre-se como espacialidade do todo instrumental, pertence sempre ao próprio ente como o seu lugar. O mero espaço ainda se acha velado. O espaço está fragmentado em lugares. Essa espacialidade, no entanto, dispõe sua própria unidade através da totalidade conjuntural mundana do que está à mão no espaço. O “mundo circundante” não se orienta num espaço previamente dado, mas a sua manualidade específica articula, na significância, o contexto conjuntural de uma totalidade específica de lugares referidos à circunvisão. Cada mundo sempre descobre a espacialidade do espaço que lhe pertence. Assim, lê-se no conto de Borges o seguinte trecho:

Cumplí con sus ridículos requisitos; al fin se fue. Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendidja que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph. (BORGES, 2021, p. 204)⁹

O sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o personagem-narrador. O subsolo o conduz ao medo, seu psicológico o leva ao além-porão, a tenebrosa escuridão, esse mundo subterrâneo no porão de uma casa, na qual a realidade da narrativa passa para um nível cósmico. Então, a descrição dos acontecimentos produz o enfrentamento entre o real e o sobrenatural, no qual o irreal causa espanto no narrador-personagem. Esse contexto nos leva a qualificar esse trecho como fantástico, pois esse efeito nasce da

⁹ “Cumprí seus ridículos requisitos; por fim se foi. Fechou cautelosamente o alçapão; o escuro, apesar de uma fresta que depois descobri, chegou a me parecer total. Súbito compreendi o perigo que corria: havia me deixado soterrar por um louco, depois de tomar um veneno. As bravatas de Carlos deixaram transparecer o medo íntimo de que eu visse o prodígio; Carlos, para defender seu delírio, para não saber que estava louco, tinha de me matar. Senti um confuso mal-estar que procurei atribuir à rigidez, e não à ação de um narcótico. Fechei os olhos, tornei a abri-los. Então vi o Aleph” (BORGES, 2008, p. 148).

vacilação, da dúvida entre uma explicação natural e uma sobrenatural, do narrador-personagem.

A casa representa o mundo em que Borges se vê apreendido somente em uma parte. Essa parte é o porão, que se transformou num espaço central, onde repousa um ponto, centro do medo, um abrigo de devaneio. O porão, em que se encontra sozinho, parece ser a abertura para outro mundo, onde se poderia exteriorizar o fascínio e admiração, observando a imagem do Aleph. Esse ente provoca várias sensações e sensibilizam os sentidos, principalmente o da visão. Essa visão alcança o ápice quando o personagem vê o ponto e sua imaginação trabalha, mas ele não sabe explicar porque a imagem o domina e o faz descrever o fenômeno.

Bachelard (2008) considera que a fenomenologia da imaginação não pode se contentar com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos de expressão: a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo. E na leitura assimilada à vida, toda a passividade desaparece quando tentamos tomar consciência dos atos criadores do poeta que expressa o mundo, um mundo que se abre aos nossos devaneios.

Heidegger (2015, p. 104-105) acredita que a demonstração fenomenológica do ser-no-mundo tem o caráter de uma recusa de encobrimento e distorções porque este fenômeno já é sempre, de certo modo, “visto” em toda sua presença. E isso ocorre porque ele participa da constituição fundamental da presença na medida em que, com o seu ser, já se abriu à sua própria compreensão do ser. O fenômeno é, porém, na maioria das vezes, profundamente mal compreendido ou insuficientemente interpretado, do ponto de vista ontológico. Todavia, esse “ver de certo modo e na maioria das vezes compreender mal” também se funda na constituição de ser da presença ela mesma, segundo a qual a presença, numa primeira aproximação, compreende ontologicamente a si mesma (e, portanto, também o seu ser-no-mundo), a partir dos entes e do ser, que ela mesma não é, mas que lhe vêm ao encontro “dentro” de seu mundo.

No conto de Borges, encontra-se o seguinte excerto:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi

desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la individual, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas las partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizás los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enunciación, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivos, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré. (BORGES, 2021, p. 204-205)¹⁰

Na passagem, a personagem faz a descrição dos acontecimentos que não sabe se são reais, pois não compreende se está num profundo devaneio ou se está diante de uma visão cósmica. Esse espaço, esse ponto, reflete imagens que possuem tanto poder sobre sua imaginação, que, ao contemplá-las, ele não consegue explicar qual a relação entre o Aleph e elas. No fundo, sente todas as contradições, pois, na literatura, a dialética da casa e do universo é simples. Mas como explicar um fenômeno complexo como o Aleph, essa imagem reveladora e ao mesmo tempo tão complexa? Sendo assim, essa narrativa é fantástica, pois apresenta o sobrenatural como um espaço imaginário que causa hesitação na personagem e a coloca em dúvida sobre sua percepção do real.

Depois de ver o Aleph no porão, todo o resto da casa parece não ter

¹⁰ “Chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; 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 rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.) Os deuses não me negariam, talvez, o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade, além disso, o problema central é insolúvel: 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: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei” (BORGES, 2008, p. 148).

importância, pois todo o medo que passa a partir daquele momento vale a pena. As imagens que provêm do ponto são tão contagiantes que Borges se deixa encantar por elas, permanecendo no porão e vivendo sua imaginação. Esse ponto pode ser comparado ao universo, um mundo à parte, reexaminado com um novo olhar, com imagens fixadas em sua memória. Também é possível comparar as imagens com recordações. Na verdade, ele não sabe se o que está acontecendo é imaginação ou um devaneio. Além disso, pode estar tendo uma visão distorcida do mundo. Dessa forma, a esfera se apresenta como um ente que produz imagens maravilhosas, onde todos ocupam o mesmo ponto. Pode ser uma alusão à casa de Beatriz, na qual todos os personagens queriam estar. Nesse lugar, ocorre uma espécie de abertura da consciência para o mundo. Para Borges, o mais importante é descrever o que vê, mas não sabe de que maneira enumerar, através de palavras, tudo o que sua consciência lhe mostra. A luz que emana do porão o coloca frente a um mundo impossível de ser descrito pela linguagem.

Bachelar (2008) ressalta que a imagem poética ilumina com tal luz a consciência que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes. Pelo menos, a fenomenologia tem boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, em ruptura com um ser antecedente, como uma conquista positiva da palavra. Se déssemos ouvidos ao psicanalista, definiríamos a poesia como o majestoso Lapsos da Palavra. Mas o homem não se engana ao exaltar-se. A poesia é um dos destinos da palavra. Tentando tornar sutil a tomada de consciência da linguagem ao nível dos poemas, chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem.

Para Heidegger (2015, p. 224), a linguagem é o pronunciamento da fala. Como um ente intramundano, essa totalidade de palavras em que e como tal a fala possui seu próprio ser “mundano” pode ser encontrada à maneira de algo à mão. Nesse caso, a linguagem pode ser despedaçada em coisas-palavras simplesmente dadas. Existencialmente, a fala é linguagem porque aquele ente, cuja abertura se articula em significados, possui o modo de ser-no-mundo, de ser lançado e remetido a um “mundo”.

Em “*El Aleph*”, o narrador nos apresenta a seguinte situação:

En la parte inferior del escalón, hacia a la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una planteada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta caballera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (BORGES, 1999, p. 205-207)¹¹

¹¹ “Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável. No início, julguei-a giratória; depois compreendi que esse movimento era ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. 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, via as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos inmediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio interno da rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa

Quando Borges vê todas essas imagens, seu modo de narrar todos esses elementos supõe uma transformação, uma transgressão do código realista, da verossimilhança, ou seja, uma irrupção da realidade. Em outras palavras, acontecimentos inexplicáveis que diluem as fronteiras entre o real e o fantástico. No caso, o que converte a narrativa em fantástica é o fato de a personagem tentar construir um mundo possível de ser explicado. Entretanto, no momento em que se confronta com o sobrenatural, ele percebe que o fenômeno descrito é impossível de ser explicado pela razão. Então, a expressão de Borges se torna obscura e essas imagens indescritíveis evidenciam a discordância entre a representação da realidade e esse mundo impossível.

Borges afasta todos as preocupações que o incomodam no seu cotidiano. A partir do momento que pode contemplar o ponto, sem se preocupar com as horas, sente que um belo aspecto do universo, um ser, abre-se nele. De repente, um mundo se abre para ele, mas não sabe explicar se é um devaneio que aumenta a cada minuto ou se é o Aleph, mostrando-se nas profundezas daquela esfera tão pequena. Ele já não consegue saber quanto tempo está no porão, porque o mundo que o ponto o apresenta é de tranquilidade, é majestoso. As imagens aumentam e a Borges só resta contemplar essa visão do cosmos que o leva a um mundo que não é seu, mas que a partir daquele momento passa a ser um mundo percebido, pois a imaginação se apodera da imagem. O Aleph se torna, assim, um mundo, um cosmos, no qual ele pode ver o todo antes das partes. Como considera Bachelard,

de Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vira em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeceira, o corpo altivo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes havia uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi ao mesmo tempo cada letra de cada página (quando menino, eu costumava me maravilhar com o fato de as letras de um volume fechado não se misturarem nem se perderem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneos, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu quarto sem ninguém, vi num escritório de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicado infundavelmente, vi cavalos de crina remoinhada numa praia do mar Cáspio ao alvorecer, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrine de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de um jardim-de-inverno, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que há na Terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra fez tremer) cartas obscenas, incríveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita, 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, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, 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” (BORGES, 2008, p. 148-150).

uma única imagem invade todo o universo. Difunde por todo o universo a felicidade que sentimos ao habitar no próprio mundo dessa imagem. O sonhador, em seu devaneio sem limite sem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo. O sonhador está num mundo, disso ele não poderia duvidar. Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo. Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente. As imagens nunca se contradizem, o sonhador de mundo não conhece a divisão do seu ser. Diante de todas as “aberturas” do mundo, o pensador de mundo faz do hesitar uma regra. O pensador de mundo é o ser de uma hesitação. Desde a abertura do mundo por uma imagem, o sonhador de mundo habita o mundo que acaba de lhe ser oferecido. De uma imagem isolada pode nascer um universo. (BACHELARD, 2018, p. 167)

Na perspectiva de Heidegger (2015), o enunciado comunica o ente no mundo de sua descoberta. Na percepção, a presença que percebe essa comunicação traz a si mesma para o ser-descobridor com a referência ao ente discutido. Naquilo sobre o que o enunciado se pronuncia está contida a descoberta dos entes. A descoberta preserva-se no que se pronuncia. O que se pronuncia torna-se, por assim dizer, um manual intramundano que pode ser retomado e propagado. Por preservar a descoberta, o que se pronuncia e assim se acha à mão, traz, em si mesmo, uma remissão ao ente sobre o qual todo o enunciado se pronuncia. Descoberta é sempre descoberta de. Mesmo na repetição, a presença que repete chega a um ser para o próprio ente discutido. Contudo, ela é e se acredita dispensada de realizar originariamente o descobrimento.

Assim, o narrador borgeano questiona:

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido: yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz. (BORGES, 2021, p. 210)¹²

Na passagem, o personagem deixa aos cuidados do leitor imaginar o inimaginável, obrigando-nos a colocar em funcionamento nossa imaginação para que possamos supor se no final do conto o real tenta representar o impossível, ou seja, ir além para transcender a realidade admitida. Isso nos leva a pensar na

¹² “Existe esse Aleph no fundo de uma pedra? Eu o vi quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é poderosa ao esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz” (BORGES, 2008, p. 153).

transgressão que o texto fantástico provoca tanto na personagem quanto no leitor, nesse efeito de inquietude e medo. Tudo se trata de uma reação experimentada pela personagem diante da possibilidade do sobrenatural, para que o insólito possa irromper no real e, por consequência, produzir o que chamamos de fantástico.

A partir dessa dúvida, dessa visão do mundo, Borges se abre para vários questionamentos quando vivencia uma experiência cósmica. Em um porão, um universo imaginado, ele habita lugares sonhados, encontra um mundo marcado pela felicidade, uma consciência de bem-estar. Na imagem cósmica do Aleph, repousa a representação de Beatriz. Mas como explicar a esse mundo? Como contar para as pessoas sobre o Aleph? Todas essas preocupações pairam sobre o homem, mergulhado nesse mundo que só ele, depois de Carlos Daneri, tem a oportunidade de conhecer. Ele é capaz de transcender e conhecer todos os lugares do universo e não sabe dizer se esse devaneio cósmico, o Aleph, o ponto que projeta imagens do mundo, é real ou imaginário.

Nesse sentido, esse fragmento do conto pode ser um despertar no leitor, um questionamento do mundo em que vivemos. Portanto, por meio desses questionamentos podemos voltar-nos a nós mesmos e discutir a função que o Aleph ocupa no mundo do leitor. Assim, o narrador pretende fazer uma aproximação entre o leitor e o Borges personagem, que vê nas belas imagens do mundo a necessidade de acreditar que pode encontrar, num possível devaneio, seu verdadeiro ser.

Como esclarece Bachelard (2018, p.169),

ao regressar de tais devaneios, quase não ousamos dizer que sonhamos grande. E o sonhador do mundo se põe a pensar o mundo mediante pensamentos alheios. Se, ainda assim, queremos falar desses sonhos que voltam sem cessar, vivos e ativos, refugiamo-nos na história, numa história remota, numa longínqua história, na história dos cosmos esquecidos.

O ponto de luz localizado embaixo da escada no porão carregava o ente, que é a abertura para a presença, a qual possibilita toda a iluminação e esclarecimento, a percepção, visão e posse de alguma coisa. O ponto de luz só pode ser compreendido quando questionamos toda a constituição ontológica da presença. Assim, Heidegger (2015, p.455) percebe que “o mundo já está, por assim dizer, “muito mais fora” que qualquer objeto pode estar. Por isso, o “problema da transcendência” não pode ser reduzido à questão de como um sujeito sai de dentro

de si e chega a um objeto fora de si, em que se identifica o conjunto de objetos com a ideia de mundo”.

A questão do Aleph é o que torna ontologicamente possível que o ente intramundano venha ao encontro e possa retornar à transcendência do mundo, fundada de modo estático e horizontal. Também podemos compreender a possibilidade ontológico-existencial desta constituição fundamental da temporalidade da presença do ser-no-mundo.

4.2 (Topo)Análise do conto “*El sur*”

No conto “*El Sur*”, que agora passamos a analisar, notamos o quão importante é este Sul, tão desejado pelo protagonista, desde o início da narrativa. Destaca-se a sensação que faz despertar na personagem Juan Dahlmann orgulho por ser neto por parte materna de Francisco Flores, soldado que morreu em um enfrentamento com os índios de Catriel. É movido por esse sentimento que ele consegue salvar os restos de uma estância no Sul que havia pertencido aos Flores. No final de fevereiro, quando está voltando para casa, depois de ter conseguido uma edição de *As Mil e uma noites*, Dahlmann bate a cabeça no batente da janela. No momento, não dá muita importância ao golpe, mas, nessa mesma noite, desperta com febre e entra lentamente no que ele chama de inferno. Oito dias se passam até que os médicos decidem transferi-lo para uma clínica e operá-lo. Dahlmann acorda com náuseas em uma cela que se assemelha a um poço. Nos dias seguintes, percebe que esse é realmente o inferno e começa a se odiar por sua fraqueza e sua doença. Quando o cirurgião explica que ele esteve a ponto de morrer por uma septicemia (infecção generalizada pelo golpe em sua cabeça), Dahlmann começa a chorar. No outro dia, o cirurgião lhe diz que ele está se recuperando e que logo poderá repousar na estância do Sul.

Chegado o dia, Juan Dahlmann vai à estação Constituição para pegar o trem que o levará ao Sul. Durante a viagem, a paisagem da planície se confunde e se mistura com seus sonhos. O dia passa e o rapaz sente que o percurso ao Sul também é uma viagem em direção ao passado. Inclusive, ele nota que parece que o meio de transporte em que se encontra é outro e um guarda lhe explica que o trem não vai parar na estação que ele pretendia, devendo a personagem descer na

seguinte, onde deve conseguir outro meio de chegar à sua estância. Juan assim procede. Na estação, quase no campo, uns homens lhe indicam onde pode encontrar um carro e a personagem caminha umas doze quadras até um restaurante, onde entra e se dirige ao dono. Rapidamente, dá-se conta de que o homem parece com um dos empregados da clínica. Este lhe diz que mandará preparar a carroça para levá-lo à sua estância. Enquanto espera, decide comer. Em uma mesa distante, uns jovens comem e bebem. No chão, na frente do balcão, vê um gaúcho velho que parece estar fora de seu tempo. Enquanto termina de comer, Dahlmann sente um leve roce em sua cabeça e vê uma migalha de pão sobre a mesa. Se pergunta quem a jogou, olha para os jovens alegres que jogam cartas, mas os vê centrados no jogo. Sem lhes dar importância, tira o livro *Mil e uma noites* e começa a lê-lo. Outra migalha o golpeia, desta vez os jovens estão rindo. Então, para evitar uma briga, ele se levanta e se dirige à saída, mas o dono do restaurante o chama por seu nome e lhe diz que não dê atenção aos jovens, que estão bêbados e só querem se divertir. Dahlmann entende que o dono do restaurante o conhece e que aqueles jovens também, por isso a ofensa se torna repentinamente pessoal e entende que deve enfrentá-los. Devagar, aproxima-se da mesa e pergunta aos jovens o que eles estão procurando. Um deles se levanta, grita com ele, insulta-o, saca uma faca e o ameaça. O dono do restaurante intervém e faz os jovens notarem que o forasteiro não está armado. Junto a essa sentença, o velho gaúcho lhe joga uma faca, que cai a seus pés. O rapaz levanta o punhal e compreende que com esse gesto aceitou o duelo. Sabe que não pode ganhar, pois desconhece como usar uma faca em uma briga e não tem ideia de como se defender. Contudo, compreende que é melhor morrer ali, no Sul, que morrer na clínica. Com esse pensamento, sai para a planície para enfrentar seu rival.

A seguir, veremos como é trabalhado no conto a questão do fantástico, espaço e devaneio. Depois, faremos uma análise fenomenológica, utilizando elementos como o eu, o outro, o mundo e o ser-para-a-morte.

Em certa passagem do conto de Borges em tela, o leitor acompanha o momento do acidente que significa, para Dahlmann, a entrada para uma nova dimensão de significados:

Dahlmanna logró dormir, pero la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo

gastó y las ilustraciones de las Mil y una noches sirvieron para decorar pesadillas. Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos. Una tarde, el médico habitual se presentó con un médico nuevo y lo condujeron a un sanatorio de la calle Ecuador, porque era indispensable sacarle una radiografía. (BORGES, 2021, p. 212)¹³

A partir do momento da internação, as fronteiras espaço-temporais se tornam vagas e imprecisas, confundindo-se o sonho com a realidade. Paulatinamente, o leitor começa a duvidar do caráter de realidade dos fatos que se narram. Há a implantação de um tempo e espaço sobre o tempo cronológico e o espaço real e a personagem vive uma experiência singular e profunda, fora do cotidiano, que o faz participar de uma ordem universal que ordena e justifica sua existência.

Bachelard (2018) explica que é assim que o devaneio ilustra um repouso do ser, que o devaneio ilustra o bem-estar. O sonhador e seu devaneio entram de corpo e alma na substância da felicidade. Nas palavras do autor,

Em vez de buscar sonho no devaneio, buscaríamos devaneio no sonho. Existem faixas de tranquilidade em meio aos pesadelos. Robert Desnos observou essas interferências entre o sonho e o devaneio: “Embora adormecido e sonhando, sem poder determinar a parte exata do sonho e do devaneio, eu aguardo a noção do cenário” [...]. Ou seja, o sonhador, na noite do sono, reencontra os esplendores do dia. Então ele está consciente da beleza do mundo. A beleza do mundo sonhado lhe devolve, por um momento, a consciência. (BACHELARD, 2018, p. 12)

Assim, é todo um universo que contribui para a nossa felicidade quando o devaneio vem acentuar o nosso repouso. A quem deseja devanear bem, devemos dizer: comece por ser feliz. Então, o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: Se o sonhador tivesse a técnica, com o seu devaneio faria uma obra. Essa

¹³ Para esta tradução estamos usando a edição em português do livro *Ficções*, 2007, da editora Companhia das Letras, com tradução de Davi Arriguicci Jr. “Dahlmann conseguiu dormir, mas de madrugada estava acordado e desde aquele momento o sabor de todas as coisas foi atroz, A febre o consumiu e as ilustrações d’As mil e uma noites serviram para decorar pesadelos. Amigos e parentes iam visita-lo e com sorriso exagerado repetiam-lhe que o achavam muito bem. Dahlmann ouvia-os com uma espécie de minguado estupor e se maravilhava de que não soubessem que estava no inferno. Passaram oito dias, como oito séculos. Uma tarde, o médico habitual apresentou-se com um novo médico e o transportaram para uma clínica da rua Equador, porque era indispensável fazer uma radiografia” (BORGES, 2007, p. 161).

obra seria grandiosa, portanto, o mundo sonhado é automaticamente grandioso (BACHELARD, 2018).

Conforme Heidegger,

Esse contexto de fundamentação dos modos de ser-no-mundo constitutivos do conhecimento de mundo evidencia que, ao conhecer, a presença adquire um novo estado de ser, no tocante ao mundo já descoberto. Esta nova possibilidade de ser pode desenvolver-se automaticamente, pode tornar-se uma tarefa e, como ciência, assumir a direção do ser-no-mundo. Todavia, não é o conhecimento que cria pela primeira vez um “*commercium*” do sujeito com um mundo e nem este *commercium* surge de uma ação exercida pelo mundo sobre o sujeito. Conhecer, ao contrário, é um modo de presença fundado no ser-no-mundo. É por isso também que, como constituição fundamental, o ser no mundo requer uma interpretação preliminar. (2015, p. 109)

Como se nota, o autor enfatiza que esse perceber se realiza no modo de dizer e discutir algo como algo. A percepção torna-se determinação com base neste interpretar, entendido em sentido amplo. O que se percebe e determina pode ser pronunciado em posições, manter-se e preservar-se nessa qualidade de enunciado. A manutenção perceptiva de um enunciado já é, em si, representação de alguma coisa, de tal maneira que estas representações de alguma coisa, assim apropriadas, conservem-se dentro, para, somente, então, por vezes possível a pergunta de como elas haverão de concordar com a realidade.

No trecho do conto “*El Sur*” que citamos acima, percebemos que nós, leitores, somos fortemente envolvidos nesse jogo pela suposta passagem do tempo. O protagonista narra estranhos acontecimentos ocorridos durante esse espaço de tempo em seu sonho, afirmando ter estado no inferno. Oito dias se passam enquanto ele esteve prostrado em uma cama, com muita febre e pesadelos com as imagens do livro *Mil e uma noites*, o qual estava lendo antes do acidente. Apesar de toda essa narração, não sabemos se o que ele teve foi um devaneio ou uma ilusão. Há uma incerteza no sorriso de seus amigos e parentes, que parecem lhe esconder alguma coisa. Mas, o mais interessante é que o protagonista não está completamente seguro se esse mundo que descobriu em seu pesadelo é real ou imaginário:

Sufrió con estoicismo las curaciones, que eran muy dolorosas, pero

cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino. Las miserias físicas y la incesante previsión de las malas noches no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte. Otro día, el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó. (BORGES, 2021, p.213)¹⁴

Esse fragmento do texto revela o momento em que Dahlmann recebe alta da clínica onde estava internado. A partir daí, a narração dá sequência a ações que a personagem realiza e detalhes vão sendo introduzidos, detalhes incongruentes que levam ao desdobramento da ação nesse espaço imaginário ao qual Dahlmann adentra. A cidade se apresenta, então, como uma visão recuperada, como um símbolo de seu destino resgatado da morte.

Conforme destaca Heidegger (2015, p. 329):

A morte é sempre minha, de forma essencial e insubstituível, converte-se num acontecimento público que vem ao encontro do impessoal. A fala assim caracterizada refere-se à morte como um “caso” que permanentemente ocorre. Ele propaga a morte como algo sempre “real”, mas encobre-lhe o caráter de possibilidades e os momentos que lhe pertencem de irremissibilidade e insuperabilidade. Com essa ambigüidade, a presença adquire a capacidade de perder-se no impessoal, no tocante a um poder-ser privilegiado, que pertence ao ser mais próprio. O impessoal dá razão e incentiva a tentação de encobrir para si o ser-para-a-morte mais próprio.

O filósofo esclarece que escapar da morte, encobrando-a, domina, com tamanha teimosia, a cotidianidade que, na convivência, os mais próximos frequentemente ainda convencem quem está diante da morte de que ele haverá de escapar dela e, assim, retornar à cotidianidade tranquila de seu mundo de ocupações. Essa preocupação significa, inclusive, a tentativa de consolar quem está em situação de morte. Embora pretenda-se restituir-lhe a presença, não se faz senão ajudar a velar-lhe ainda mais sua possibilidade de ser, mais própria e irremissível.

Bachelard (2018) nos revela que, nas mais simples imagens que o devaneio

¹⁴ “Suportou com estoicismo os curativos, que eram muito dolorosos, mas, quando o cirurgião lhe disse que estivera a ponto de morrer de uma septicemia, Dahlmann começou a chorar, condoído de seu destino. As misérias físicas e a incessante previsão de más noites não o deixaram pensar em algo tão abstrato quanto a morte. Num outro dia, o cirurgião disse-lhe que ele estava se recuperando e, dentro em breve, poderia ir convalescer na estância. Incrivelmente, o dia prometido chegou” (BORGES, 2007, p. 162).

nos dá – o mundo de uma alma que uma imagem poética testemunha – uma alma descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver. A alma não vive ao fio do tempo. Ela encontra o seu repouso nos universos imaginados.

O essencial é que uma imagem seja acertada. Pode-se esperar, então, que ela tome o caminho da alma, que não se embarace nas objeções do espírito crítico, que não seja detida pela pesada mecânica dos recalques. Como é simples reencontrar a própria alma no fundo do devaneio! O devaneio nos põe em estado de alma nascente. (BACHELARD, 2018, p. 15)

Dahlmann sofre muito na clínica onde esteve internado e por isso o sentimento de alívio por ter escapado da morte o faz pensar em desfrutar da felicidade que é poder viver na estância. A viagem ao Sul se dá no plano dos sonhos e a personagem é, ao mesmo tempo, dois homens: o doente no hospital e o que adentra um mundo perfeito, ainda que seja só uma fantasia de quem planeja sua morte segundo seus desejos:

Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio. (BORGES, 2021, p. 214)¹⁵

A partir desse momento, Dahlmann começa a viver uma experiência que difere da experiência comum da vida cotidiana e adentra um mundo, penetra numa dimensão, em que cada ação, cada imagem, remetem-no ao passado. Essa experiência reflete a união do sujeito com sua história. Esse existir que o leva a ter as experiências mais profundas quando o carro cruza a Avenida Rivadavia. Podemos supor que para Juan o Sul começa do outro lado da avenida. Assim, Dahlmann acredita que, ao cruzar essa rua, entra em seu passado e o mundo de seu ser se apresenta em cada imagem.

Na concepção de Bachelard (2018), as exigências de nossa função do real,

¹⁵ “Ninguém ignora que o Sul começa do outro lado de Rivadavia. Dahlmann costumava repetir que isso não é uma conversão e que, se alguém atravessa essa rua, entra num mundo mais antigo e mais firme. Do carro procurava, em meio às edificações novas, a janela de grades, a aldrava, o arco da porta, o corredor de entrada, o pátio íntimo” (BORGES, 2007, p. 163).

abriga-nos, adaptando-nos à realidade, a constituir-nos como realidade, a fabricar obras que são realidades. Nesse sentido,

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-meu. É esse não-eu meu que encanta o eu sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse não-eu meu que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. Somos então jogados no mundo, o mundo é então o nada do humano. (BACHELARD, 2018, p. 13)

Se o considerarmos em sua simplicidade, veremos que o devaneio é o testemunho de uma função do real, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho. Há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real e o que ele percebe é, então, assimilado e o mundo real é absorvido pelo mundo imaginário.

Heidegger (2015) constata que não se pode esclarecer o ser pelo ente e que a realidade só é possível numa compreensão ontológica. Isso não dispensa um questionamento do ser da consciência, da própria *res cogitans*.

Fé na realidade do “mundo exterior”, legítima ou ilegítima, prova essa realidade, seja de modo suficiente ou insuficiente, pressupor essa realidade, implícita ou explicitamente, todas estas tentativas, não possuindo transparência a respeito de seu solo, pressupõem, de início, um sujeito desmundanizado ou inseguro acerca de seu mundo que, antes de tudo, precisa assegurar-se de um mundo. Nesses casos, o ser-no-mundo é, desde o início, colocado diante de um aprender, de um presumir, de um assegurar-se e crer, de uma atitude que, em si mesma, já é um modo derivado de ser-no-mundo. (HEIDEGGER, 2015, p. 275)

Somente porque o ser é na consciência, ou seja, é compreensível na presença, ela pode compreender caracteres ontológicos como dependência, em si, realidade em geral, e conceituá-los. Apenas isso o ente independente pode fazer-se acessível como algo intramundano, que vem ao encontro na circunvisão.

Em “*El Sur*” percebemos que o mundo imaginado de Dahlmann sobre as coisas é um símbolo do lugar onde ele realmente gostaria de estar. Quanto mais

perto das casas, mais se percebe a construção de seu mundo, que considera perfeito e ideal. No trecho citado acima, sua imaginação o leva a ressaltar a importância da edificação das casas, aprecia cada detalhe com um envolvimento, parecendo que tudo que ele vê na avenida faz parte de sua vida, pois há todo um contato profundo que o personagem acredita existir naquele lugar. A distância do Sul é vista por ele à medida que cruza a avenida, a contemplação desse mundo que ele tenta recuperar do passado, isolado na estância. Entretanto, essa sensibilização do sujeito em relação ao mundo real mostra nesse seu devaneio a forma como ele gostaria de realmente contemplar esse mundo:

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando por los trenes, vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda, vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario. (BORGES, 2021, p. 215)¹⁶

O trem que para em outra estação e não na que deveria também marca esse dilema. Dahlmann não vai se recuperar em sua estância do Sul. A paisagem é para o protagonista uma lembrança dos bons momentos vividos na estância. No excerto, apresentam-se questões importantes, como o desejo de voltar ao lugar que um dia ele foi feliz. Há uma intensão de que o tempo volte, mas não se detém o controle da própria vida, o desejo que o tempo pare, assim como as coisas que vê na paisagem.

Juan precisa chegar ao seu refúgio e, para além das situações vividas, descobrir situações sonhadas. Essas lembranças da casa (estância) o fazem reabrir o campo das imagens do passado, que talvez sejam o centro das recordações que permanecem na sua memória. As imagens das árvores que não se movem estão

¹⁶ “Amanhã acordarei na estância”, pensava, e era como se a uma só vez fosse dois homens: o que avançava pelo dia outonal e pela geografia da pátria, e o outro, encarcerado numa clínica e sujeito a metódicas servidões. Viu casas de tijolos sem reboque, angulosas e compridas, olhando infinitamente os trens passarem; viu cavaleiros em caminhos de terra; viu ravinas e lagoas e rebanhos; viu longas nuvens luminosas que pareciam de mármore, e todas essas coisas eram casuais, como sonhos de planície. Também julgou reconhecer árvores e sementeiras que não teria podido nomear, porque seu conhecimento direto de campo era bastante inferior ao seu conhecimento nostálgico e literário” (BORGES, 2007, p. 164).

relacionadas à personagem – é como se fosse a cena dele preso a uma cama sem poder mover-se. O narrador descreve seu desconforto, antecipando ao leitor que algo aconteceu, mas ainda não foi contado.

Bachelard (2008) aborda as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre memória e a imaginação. Podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitados.

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós. (BACHELARD, 2008, p. 26)

Partindo do que afirma o autor, pode-se afirmar que, pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa. A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente.

Heidegger (2015) assevera que a manualidade prévia de cada região possui sentido ainda originário do que o ser do manual, a saber, o caráter de familiaridade que não causa surpresa. Ela mesma só se torna visível no modo da surpresa, numa descoberta do que está à mão, guiada pela circunvisão segundo os modos deficientes de ocupação. A região do lugar, muitas vezes, torna-se explicitamente acessível como tal pela primeira vez quando alguma coisa não se encontra em seu lugar. No dizer do filósofo,

A casa tem o seu lado do sol e o seu lado da ventilação; por ele se orienta a distribuição dos “cômodos” e nestes, novamente, a “Instalação” de acordo com o seu caráter instrumental. Igrejas e sepulturas, por exemplo, são situadas segundo o nascente e o poente, regiões da vida e da morte, a partir das quais a própria

presença se determina no tocante às suas possibilidades mais próprias de ser-no-mundo. A ocupação da presença que, sendo, está em jogo uma conjuntura decisiva. A descoberta prévia das regiões também se determina pela totalidade conjuntural em que se libera o manual enquanto aquilo que vem ao encontro. (HEIDEGGER, 2015, p. 157)

Vimos que, por intermédio de sua imaginação, a geografia do lugar por que Dahlmann passa é narrada a partir de seu modo de ser. Assim, ele se distanciou do seu cotidiano porque seu mundo na cidade foi destruído, isto é, sua doença lhe provocou um abalo emocional e o fez desprender-se de seu eu. As imagens que ele vê agora já se identificam com seu novo eu, esse ser com uma nova essência, que desabrochou esplendoroso e a partir de agora poderá ir ao encontro do mundo – um lugar onde ele possa buscar as respostas para seus problemas. A casa da estância é um refúgio, na verdade, o lugar que ele gostaria de ocupar. Em seu caminho, atravessa trechos longos do espaço como se estivessem próximos. A partir desse momento, acreditamos que o personagem toma consciência dos acontecimentos e descobre que deverá se adaptar a uma nova maneira de pensar sobre o mundo:

Salieron, y si em Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometido, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la que primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura. (BORGES, 2021, p. 219)¹⁷

Dahlmann entra em outro tempo para morrer honrando sua descendência gaúcha e os seus antepassados. O restaurante aparece, então, como o cenário possível para essa morte transcendental: habilitam a conexão com o crioulisto que havia exaltado os ânimos de Dahlmann. Isso também demonstra que o que está vivendo a personagem não é um simples sonho: os sonhos apresentam espaços imprecisos, diferentes e com pouca conexão causal. Por outro lado, este novo

¹⁷ “Saíram, e, se em Dahlmann não havia esperança, também não havia temor. Sentiu, ao atravessar o umbral, que morrer numa luta de faca, a céu aberto e atacando, teria sido uma libertação para ele, uma felicidade e uma festa, na primeira noite na clínica, quando lhe cravaram a agulha. Sentiu que, se ele, então, tivesse podido escolher ou sonhar sua morte, esta seria a morte que teria escolhido ou sonhado. Dahlmann empunha com firmeza a faca, que talvez não sabia manejar, e sai para a planície” (BORGES, 2007, p. 168).

espaço que qualificamos como imaginário está carregado de sentidos e de lógicas; é meticuloso, detalhado, e as personagens mostram semelhanças com as pessoas da clínica, mas também remetem a outros sentidos. Nesse espaço imaginário, o duelo de faca é o que conecta Dahlmann às façanhas cometidas por seus avós nas guerras das repúblicas nascentes. É nesse momento do conto que ocorre a ruptura com a realidade e percebemos a vacilação, a qual indica que o fantástico está presente.

Bachelard (2018) afirma que as imagens são certamente unidades de devaneio. Mas são tão numerosas essas unidades de devaneio que se tornam efêmeras. Uma unidade mais estável aparece quando um sonhador sonha a matéria, quando, nos seus sonhos, vai ao fundo das coisas. Tudo se torna a um tempo grande e estável quando o devaneio une cosmos e substância. Essas imagens, a princípio tomadas bem perto do homem, crescem por si mesmas até atingir o nível de universo. Como afirma:

Ao regressar de tais devaneios, quase não ousamos dizer que sonhamos tão grande. Como diz o poeta, o homem, “não podendo mais sonhar, pensou”. E o sonhador do mundo se põe a pensar o mundo mediante pensamentos alheios. Se, ainda assim, queremos falar desses sonhos que voltam sem cessar, vivos e ativos, refugiamo-nos na história, numa história remota, numa longínqua história, na história dos cosmos esquecidos. (BACHELARD, 2018, p. 169)

Heidegger (2015) explica que a cotidianidade assevera uma espécie de certeza da morte. Ninguém duvida de que se morre. Mas esse não duvidar já não precisa incluir em si o estar-certo que corresponde àquilo que a morte introduz na presença enquanto possibilidade privilegiada, acima caracterizada. A cotidianidade para no momento em que admite ambiguidade a certeza da morte, a fim de enfraquecê-la e aliviar o estar-lançado na morte, encobrendo ainda mais o morrer. Assim,

Num prelineamento existencial, determinou-se o ser-para-o-fim como o ser para o poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável. O ser que existe para essa possibilidade de existência. Além dessa caracterização aparentemente vazia do ser-para-a-morte, desvelou-se a concreção desse ser no modo da cotidianidade. Conforme a tendência essencial de decadência da cotidianidade, o ser-para-a-morte mostrou-se como escape encobridor da morte. Enquanto a

investigação precedente passou do prelineamento formal da estrutura ontológica da morte para a análise concreta do ser-para-o-fim cotidiano, deve-se, agora, invertendo-se a direção, conquistar o pleno conceito existencial da morte mediante uma interpretação complementar do ser-para-o-fim cotidiano. (HEIDEGGER, 2015, p. 331)

O trecho final do conto de Borges nos leva a uma associação com as imagens de transcendência, nas quais Dahlmann se desprende dos contratempos da vida cotidiana em busca de seu ser. Também no trecho está presente o simbolismo da morte, compreendido como uma fuga do cotidiano para um mundo que ele construiu à medida que viajava no trem em direção ao Sul. Mas o narrador nos deixa a possibilidade de dois eventos ocorrendo ao mesmo tempo, em que só descobrimos a transcendência da personagem no final da narrativa. A fixação por um lugar nos faz duvidar do tempo e do espaço no conto. O momento que o rapaz é desafiado a um duelo expressa a certeza de sua morte. Podemos pensar que seria também o momento de sua morte no hospital. Isso é o que a fantasia ou uma simples visão de um ente nos leva a ter por verdadeiro. Assim, o protagonista se abre para a possibilidade da morte ou do devaneio.

4.3 (Topo)Análise do conto “*El Otro*”

O título da narrativa de Borges que agora passamos a analisar, “*El Otro*”, é de fundamental importância, pois é o ponto focal e objeto em torno do qual a história se desenvolve. Trata-se do primeiro dos contos que constituem a obra *El libro de Arena*, publicado em 1975. Nele, narra-se um acontecimento que, segundo a personagem afirma, deixou-o angustiado.

Estando o narrador-personagem em Cambridge, em fevereiro de 1969, encontra, sentado em um banco, um jovem a quem reconhece como si mesmo e que garante estar em Genebra, em 1918. Sobre esses dois personagens, o Borges idoso e “O outro”, o Borges jovem, é que se constrói a narração. Ambos se encontram às margens de um rio, que os une e os separa. O Borges idoso está ao lado do Rio Charles, enquanto o Borges jovem está ao lado do rio Ródano. O Borges idoso tenta convencer o outro de que ambos são a mesma pessoa, ainda que estejam separados por meio século de vida. Para tanto, conta-lhe intimidades

que só ele mesmo pode saber e, em seguida, explica o que acontecerá em sua vida e no mundo nos anos vindouros. O jovem, por sua parte, pretende convencer-se de que este encontro não passa de um sonho, expondo suas ideias sobre a literatura e a sociedade, que correspondem às que Borges teve na juventude e das que tanto se distanciou. O relato retoma o velho tema do duplo, mas o faz, nesse caso, para refletir sobre o passar do tempo e suas consequências sobre as pessoas. Por isso, o marco da narração é um banco situado em frente a um rio.

Essas referências culturais se completam com outras que vão aparecendo ao longo do texto e que constituem o panorama do pensamento de Borges. Começa-se com uma descrição da biblioteca do jovem Borges. Depois, os dois Borges começam a trocar opiniões sobre Walt Whitman e Fyodor Dostoievski, cujos livros citam o duplo. Aparecem, além disso, alusões a Joseph Conrad, Rubén Darío, Verlaine e Coleridge, assim como duas citações dos evangelhos.

Diante da cena, o Borges velho decide que quer provar ao mais novo que não se trata de um sonho. Para isso, dá-lhe um bilhete de dólar. Quando este o examina, fica horrorizado ao ver que tem a data de 1964, refletindo muito sobre se o encontro é real ou nunca aconteceu realmente.

O tema do duplo, presente no conto, reúne os elementos eu, outro, memória e imaginação, como se nota no fragmento a seguir:

Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de La tapera de Elías Regules. El estilo me retrajo a un patio, que ha desaparecido, y a la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto. Luego vinieron las palabras. Eran las de la décima del principio. La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror. (BORGES, 2021, p. 09)¹⁸

¹⁸ Para esta tradução estamos usando a edição em português do livro *O homem de Areia*, 2009, da editora Companhia das Letras, com tradução de Davi Arrigucci Jr. “Tive de repente a impressão (que segundo os psicólogos corresponde aos estados de cansaço) de já ter vivido aquele momento. Na outra ponta de meu banco alguém havia se sentado. Eu teria preferido ficar só, mas não quis me levantar em seguida, para não parecer descortês. O outro começara a assoviar. Foi então que ocorreu a primeira das muitas perturbações daquela manhã. O que ele assoviava, ou tentava assoviar (nunca tive muito ouvido), era o estilo crioulo de *La tapera*, de Elias Regules. O estilo me remeteu a um pátio desaparecido e à memória de Álvaro Melián Lafinur, que morreu há tantos anos.

Como se nota no trecho, Borges se encontra com seu outro eu. O outro, como ele chama o rapaz, assobia sem entonação, o que faz com que o mais velho se lembre de um lugar que desapareceu e que o leva a recordar de seu amigo falecido. A semelhança é grande, ao mesmo tempo que se diferencia do outro. Importante notar que esses extremos “juventude e velhice” mostram as faces opostas dos dois homens. São as imagens do passado, reexaminadas com um novo olhar, as imagens amadas, tão bem fixadas na memória que já lhe causam dúvidas sobre estar-se recordando ou imaginando, quando as reencontra em seu devaneio.

Bachelard (2018) afirma que é assim que as imagens e conceitos se formam nesses dois polos opostos da atividade física que são a imaginação e a razão. Há entre ambas uma polaridade de exclusão. Nada de comum com os polos do magnetismo. Aqui os polos opostos não se atraem, se repelem. É necessário amar os poderes psíquicos com dois amores diferentes quando se ama os conceitos e as imagens. Assim,

A imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando-se as imagens tal como elas se acumulam no devaneio. É um contrassenso pretender estudar objetivamente a imaginação, porque só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos. Comparando-se uma imagem a outra, arriscamo-nos a perder a participação em sua individualidade. (BACHELARD, 2018, p. 52)

Heidegger discute a questão acerca da existência, denominando-a existencialidade.

A presença sempre se compreende a si mesma a partir de sua existência, de uma possibilidade própria de ser ou não ela mesma. Essas possibilidades a própria presença as escolheu, mergulhou nelas ou ali simplesmente cresceu. No modo de assumir-se ou perder-se, existência só poderá ser esclarecida sempre pelo próprio existir. A compreensão de si mesma que assim se perfaz, nós a chamamos de compreensão existenciária. A questão da existência é um assunto ôntico da presença. Para isso não é necessária a transparência teórica da estrutura ontológica da existência. (HEIDEGGER, 2015, p. 48)

A análise da existencialidade não possui o caráter de uma compreensão existenciária e sim de uma compreensão existencial. À medida que a existência

Depois vieram as palavras. Eram as da décima do início. A voz não era a de Álvaro, mas queria imitar a de Álvaro. Reconhecia com horror” (BORGES, 2009, p. 8).

determina a presença, a analítica ontológica desse ente sempre necessita de uma visualização prévia da existencialidade – entendendo a existencialidade como a constituição de ser de um ente que existe.

Assim, podemos notar que no trecho do conto “*El Otro*”, exposto acima, além de identificar-se com “o outro” Borges idoso percebe que esse “outro” é, na verdade, ele mesmo. No entanto, não consegue que esse outro se identifique com ele, começando aí um conflito pessoal em torno da sua existência. A partir desse momento, seu mundo se revela em crise, pois o que é percebido por ele não o é pelo outro. Desse modo, as imagens do passado levam-no a refletir sobre sua existência, desaguando em um conflito interno vivido pela personagem. Essa relação conflituosa com a realidade surge a partir da presença desse outro. Ao confrontar-se com esse devaneio, encontra a possibilidade de seu eu estar fora da realidade. É, então, pelo caminho de uma interpretação ontológica que Borges idoso tenta encontrar uma explicação para a questão da existência do outro

Me le acerqué y le dije:

– Señor, ¿usted es oriental o argentino?

– Argentino, pero desde el catorce vivo en Ginebra – fue la contestación.

Hubo un silencio largo. Le pregunté:

– ¿En el número diecisiete de Malagnou, frente a la iglesia rusa?

Me contestó que sí.

– En tal caso – le dije resueltamente – usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.

– No – me respondió con mi propia voz un poco lejana.

Al cabo de un tiempo insistí:

– Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris.

Yo le contesté:

– Puedo probarte que no miento. Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido. En casa hay un mate de plata con un pie de serpientes, que traje del Perú nuestro bisabuelo. También hay una palangana de plata, que pendía del arzón. En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. (BORGES, 20121, p. 10)¹⁹

¹⁹ “Aproxime-me dele e disse: – O senhor é uruguaio ou argentino? – Argentino, mas desde os catorze anos moro em Genebra – foi a resposta. Houve um silêncio longo. Perguntei-lhe: – No número 17 de Malagnou, em frente à igreja russa? Respondeu que sim. – Nesse caso – disse-lhe resolutamente – o senhor se chama Jorge Luis Borges. Eu também sou Jorge Luis Borges. Estamos em 1969, na cidade de Cambridge. – Não – respondeu com minha própria voz um pouco distante. Depois de certo tempo insistiu: – Eu estou aqui em Genebra, num banco, num banco, a alguns passos do Ródano. O estranho é que nos parecemos, mas o senhor é muito mais velho, com a cabeça cinza. Respondi: – Posso lhe provar que não minto. Vou lhe contar coisas que um

O fragmento trata do encontro com seu eu jovem, descreve o diálogo entre “o outro” e recorda o tipo intelectual que desejava ter sido na juventude. Mas talvez esse diálogo faça parte de seu sonho ou de uma simples imagem que revela o valor de seu eu. Diante das imagens que a consciência lhe oferece, o maravilhamento é inteiramente natural, colocando no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência e a conclusão de que a imaginação teria um futuro. A princípio, o fator tempo afasta da realidade, pois não se entende o quão difícil é convencer “o outro” de que são a mesma pessoa em tempos distintos.

Bachelard (2018) nos leva a crer que essa tranquilidade lúcida é a consciência da ausência de preocupações. Mas o devaneio não perduraria se não tivesse a nutri-lo as imagens da doçura de viver, as ilusões da ventura. O devaneio de um sonhador é suficiente para fazer sonhar todo um universo. O repouso do sonhador é capaz de pôr em repouso as águas, as nuvens, a brisa fina. Assim, o devaneio não é um vazio do espírito, é, antes, o dom de uma hora que conhece a plenitude da alma.

O repouso da noite não nos pertence. Não é o bem do nosso ser. O sono abre em nós um albergue de fantasmas. Temos necessidade da aurora para varrer as sombras; devemos a golpes de psicanálise, desalojar os visitantes retardatários e até mesmo desentocar, do fundo de abismos, monstros de uma outra era, o dragão a serpente fabulosa, todas essas concreções animais do masculino e do feminino, inassimiladas, inassimiláveis. Ao contrário o devaneio do dia beneficia-se de uma tranquilidade lúcida. Ainda que se tinja de melancolia, é uma melancolia repousante, uma melancolia ligante que dá continuidade ao nosso repouso. (BACHELARD, 2018, p. 60)

Heidegger esclarece que

Numa simetria com a ocupação, entendemos essa expressão como termo de um existencial. A preocupação, no sentido de instituição social fática, por exemplo, funda-se na constituição de ser da presença enquanto ser-com. Sua urgência provém de, numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, a presença manter-se nos modos deficientes de preocupação. O ser por outro, contra um outro,

desconhecido não pode saber. Em casa há uma bombinha e uma cuia de prata com um pé de serpentes que nosso bisavô trouxe do Peru. Também há uma bacia de prata, que pendia do arçã. No armário do seu quarto há duas fileiras de livros” (BORGES, 2009, p. 8-9).

sem os outros, o passar ao lado do outro, o não sentir-se tocado pelos outros são modos possíveis de preocupação. E precisamente estes modos, que mencionamos por último, de deficiência e indiferença, caracterizam a convivência cotidiana e mediana de um com outro. (2015, p. 178)

Esses modos de ser apresentam o caráter de não surpresa e evidenciam que convêm tanto à copresença intramundana cotidiana dos outros como à manualidade do instrumento de que se ocupa no dia a dia. Esses modos indiferentes da convivência recíproca facilmente desviam a interpretação ontológica para um entendimento imediato desse como ser simplesmente dado de muitos sujeitos. Embora pareçam apenas nuances insignificantes do mesmo modo de ser, subsiste ontologicamente uma diferença essencial entre a ocorrência indiferente de coisas quaisquer e o não sentir-se tocado dos entes que convivem uns com os outros.

A preocupação de Borges, no tocante a esses modos negativos do outro, leva o personagem idoso a ter medo das possibilidades extremas, ou seja, de que eles são a mesma pessoa, argentinos e escritores, ainda que em lugares diferentes. Ele acredita que pode retirar o cuidado do outro e tomar-lhe o lugar nas ocupações, saltando para o seu lugar. Essa preocupação assume a ocupação que o outro deve realizar, isto é, aceitar que o momento que está vivendo é real. No caso do outro, ele não aceitava tornar-se independente e dominado mesmo que esse Borges idoso tente, de todas as formas, convencê-lo do contrário. Ainda que esse domínio seja feito através da insistência, ele permanece encoberto para o dominado. Essa preocupação substitutiva, que retira do outro o cuidado, determina a convivência recíproca e, na maior parte das vezes, subsiste ainda a possibilidade existencial de ser, quer dizer, em sua essência, a existência do outro é um fato que o ajuda a tornar-se transparente a si mesmo.

– No – respondió –. Esas pruebas no prueban nada. Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es del todo vano.

La objeción era justa. Le contesté:

– Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar.

– ¿Y si el sueño durara? – dijo con ansiedad.

Para tranquilizarlo y tranquilizarme, fingí un aplomo que ciertamente

no sentía. Le dije:

– Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos. ¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera? (BORGES, 2021, p. 11)²⁰

No trecho acima, Borges insiste em criar no leitor a expectativa de que poderia dar uma explicação lógica do sobrenatural, entendendo que o encontro foi simplesmente um sonho ou um devaneio e que permitiu ao escritor reencontrar-se consigo mesmo. Mas, outra vez o narrador o impede. Aqui, o ponto principal é tentar dar-lhe provas de que não está sonhando, porém, o próprio velho parece aceitar a ideia de sonho, ainda que seja interpretando toda a vida como um sonho. Não sabemos, nesse caso, se há realmente uma consciência do sonho, é preciso reabilitá-los para nos convenceremos de que foram nossos.

Bachelard (2018) esclarece que a estranheza de um sonho pode ser tal que nos parece que um outro sujeito vem sonhar em nós, que suas narrativas parecem histórias de outro mundo.

Existem outros devaneios que não pertencem a esse estado crepuscular onde se mesclam vida diurna e vida noturna. E o devaneio é um fenômeno espiritual demasiado natural – demasiado útil também para o equilíbrio psíquico – para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos. Em suma, é conveniente, para determinar a essência do devaneio, voltar ao próprio devaneio. E é precisamente pela fenomenologia que a distinção entre sonho e o devaneio pode ser esclarecida, porque a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo. (BACHELARD, 2018, p. 11)

Dito de outro modo, o contador de sonhos, às vezes, desfruta de seu sonho como se fosse uma obra original. A convicção, por parte de um sonhador de sonhos, de ter vivido o sonho que está contando não nos deve iludir. É uma convicção relatada, que se reforça cada vez que se conta o sonho. Certamente, não há

²⁰ “– Não – respondeu. – Essas provas não provam nada. Se eu o estiver sonhado, é natural que eu saiba o que sei. Seu catálogo prolixo é completamente inútil. A objeção era justa. Respondi: – Se esta manhã e este encontro forem sonhos, cada um dos dois tem de pensar que o sonhador é ele. Talvez deixemos de sonhar, talvez não. Nossa obrigação evidente, enquanto isso, é aceitar o sonho, como os olhos e respirar. – E se o sonho durasse? – disse com ansiedade. Para tranquilizá-lo e me tranquilizar, fingi uma calma que certamente não sentia. Disse-lhe: – Meu sonho já durou setenta anos. Afinal, ao recordar, não existe ninguém que não se encontre consigo mesmo. É o que nos está acontecendo agora, só que somos dois. Você não gostaria de saber algo de meu passado, que é o futuro que espera?” (BORGES, 2009, p. 9).

identidade entre o sujeito que conta e o sujeito que sonhou.

Heidegger (2015) destaca que a análise da historicidade da presença busca mostrar que esse ente não é temporal porque se encontra na história. Ao contrário, ele só existe e só pode existir historicamente porque, no fundo de seu ser, é temporal. Contudo, a presença deve ser chamada de temporal também no sentido de ser e estar no tempo. Mesmo sem uma construção historiográfica, a presença faticamente precisa e se vale de calendário e de relógio. A interpretação vulgar do caráter temporal da história mantém, pois, o seu direito, embora dentro de certos limites.

A abertura e interpretação pertencem essencialmente ao acontecer da presença. A partir do modo de ser deste ente que existe historicamente, nasce a possibilidade existencial de uma abertura e de uma apreensão explícita da história. A tematização, ou seja, a abertura historiográfica da história é a pressuposição de uma possível “construção do mundo histórico pelas ciências do espírito”. A interpretação existencial da historiografia como ciência visa, unicamente, comprovar a sua proveniência ontológica da historicidade da presença. Somente a partir dela é que se podem marcar os limites dentro dos quais uma epistemologia, orientada pelas vicissitudes da atividade científica, pode expor-se aos acasos de seus questionamentos. (HEIDEGGER, 2015, p. 468)

Na narrativa de Borges que estamos analisando, sonhar que se está conversando consigo mesmo é tão irreal para Borges jovem que ele não aceita como verdadeira nenhuma prova que o Borges velho apresenta. Nesse momento, a percepção de realidade parece envolta em uma atmosfera de sonho. A impressão que a personagem do Borges velho transmite é a de um desejo pelo retorno a seu eu jovem, mas isso o tempo não lhe pode devolver. Para “o outro”, a realidade é que os dois estão vivendo um sonho, o tempo é ambíguo e ele fica confuso entre sonho e realidade, enquanto a passagem do tempo não é precisa. À medida que o tempo torna-se mais impreciso, Borges velho percebe que se passaram setenta anos do encontro. O transcorrer do tempo não deixa que se note que a realidade não tem só pontos positivos, pois os negativos não pretende contar ao jovem. A obsessão em convencê-lo deixa-o por um tempo sem contemplar o lugar imaginário, onde presente e passado se encontram em um mesmo espaço, no qual duas vidas têm a possibilidade de se encontrar, com histórias diferentes, mesmo sendo a mesma pessoa:

Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. El hombre de ayer no es el hombre de hoy sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de A Cambridge, somos tal vez la prueba.

Salvo en las severas páginas de la Historia, los hechos memorables prescinden de frases memorables. Un hombre a punto de morir quiere acordarse de un grabado entrevisto en la infancia; los soldados que están por entrar en la batalla hablan del barro o del sargento. Nuestra situación era única y, francamente, no estábamos preparados. Hablamos, fatalmente, de letras; temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas. Mi alter ego creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua. Le expuse esta opinión, que expondría en un libro años después.

Casi no me escuchaba. De pronto dijo:

– Si usted ha sido yo, ¿cómo explicar que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?

No había pensado en esa dificultad. Le respondí sin convicción:

– Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo. (BORGES, 2021, p. 15)²¹

No trecho, o narrador mostra que o Borges idoso gostaria de poder mudar sua história, como os fracassos de alguns livros que escreveu. Essas memórias, para ele não são boas, mas “o outro” Borges jovem poderia transformá-las em bons momentos. Ele já não tem tempo de consertar os erros que cometeu em sua vida, voltar no tempo seria o ideal. Revelar o futuro, os acontecimentos históricos ao jovem é a maneira que encontra de sonhar que um dia poderia ter tido a liberdade de se expressar politicamente. Conhecer a si mesmo, seu eu interior, o fez perceber tudo o que deixou de fazer em sua vida. Hoje, ele percebe o que poderia ter vivido,

²¹ “Só existem os indivíduos, se é que alguém existe. “O homem de ontem não é o homem de hoje”, sentenciou algum grego. Nós dois, neste banco de Genebra ou de Cambridge, somos talvez a prova. Exceto nas severas páginas da história, os fatos memoráveis prescendem de frases memoráveis. Um homem à beira da morte que se lembra de uma gravura entrevista na infância; os soldados que vão entrar na batalha falam do barro ou do sargento. Nossa situação era única e, francamente, não estávamos preparados. Falamos, fatalmente, de letras; temo não ter dito outras coisas senão as que costume dizer aos jornalistas. Meu *alter ego* acreditava na invenção ou descoberta de metáforas novas; eu, nas que correspondem a afinidades íntimas e notórias e que nossa imaginação já aceitou. A velhice dos homens e o acaso, os sonhos e a vida, o curso do tempo e da água. Expus a ele essa opinião, que exporia num livro anos depois. Quase não me escutava. De repente disse: – Se o senhor foi eu, como explicar que tenha esquecido seu encontro com um senhor de idade que em 1918 lhe teria dito que ele também era Borges? Não havia pensado naquela dificuldade. Respondi sem convicção: – Talvez o fato tenha sido tão estranho que procurei esquecê-lo” (BORGES, 2009, p. 12-13).

mas a velhice já não o deixa recuperar esse tempo perdido, pois, nessas imagens do sonho, ele nunca encontra uma garantia de sua existência, já que esses sonhos noturnos não podem ser experiências em que o sujeito perde neles o seu ser.

Bachelard (2018) explica que os sonhos são a fuga absoluta, a demissão de todas as potências do ser, a dispersão de todos os seres do nosso ser. Assim, afundamos no sonho absoluto da vida noturna, onde há profundezas nas quais não temos mais a vontade de viver. Nessas profundezas, intimamente, roçamos o nada, o nosso nada e todas as nossas aniquilações da noite convergem para esse nada do ser.

A noite não tem futuro. Sem dúvida há noites menos negras, nas quais o nosso ser do dia ainda está suficientemente vivo para traficar com suas lembranças. O psicanalista explora essas seminoites. Nessas seminoites o nosso ser ainda está ali, arrastando dramas humanos, todo o peso das vidas mal-feitas. Mas nessa vida abismada abre-se um abismo de não-ser onde se dissipam certos sonhos noturnos. Nesses sonhos absolutos somos restituídos a um estado pré-subjetivo. Tornamo-nos inapreensíveis para nós mesmos, pois damos pedaços de nós a seja lá quem for. O sonho noturno dispersa o nosso ser sobre fantasmas de seres heteróclitos que não passam de sombras de nós mesmos. As palavras: fantasmas e sombras são demasiado fortes. Ainda estão excessivamente ligadas a realidades. Impede-nos de ir até o extremo da aniquilação do ser, até a escuridão do nosso ser dissolvendo-se na noite. (BACHELARD, 2018, p. 140)

Em outras palavras, no limite extremo, os sonhos absolutos nos mergulham no universo do Nada. Em todo caso, tornamo-nos seres sem história ao nos encontrarmos no reino da noite sem história. Vivemos sonhos de pousada e não sonhos de vida. Os psicanalistas acreditam poder explicar as lacunas sem atentar para o fato de que esses buracos negros, que interrompem a linha dos sonhos contados, são talvez a marca do instinto de morte que opera no fundo das nossas trevas. Muitas vezes só um poeta pode nos oferecer uma imagem dessa remota pousada, um eco do drama ontológico de um sono sem memória, quando o nosso ser se viu talvez tentado pelo não-ser.

Heidegger (2015) esclarece que o ser só pode ser compreendido, sempre e cada vez, na perspectiva do tempo:

Se o ser deve ser concebido a partir do tempo, e os diversos modos

e derivados de ser, em suas modificações e derivações, só são com efeito compreensíveis na perspectiva do tempo, o que então se mostra é o próprio ser, e não apenas o ente, enquanto sendo e estando “no tempo”, em seu caráter “temporal”. Desse modo, “tempo”. Também o “não temporal”, o “atemporal” e o supratemporal são, em seu ser, “temporais”. E isso não apenas no modo de uma privação do ente “temporal”, entendido como “sendo e estando no tempo”, mas num sentido positivo que, naturalmente, ainda se deverá esclarecer. Como a expressão “temporal” é usada tanto na linguagem pré-filosófica como na linguagem filosófica no sentido indicado, e como, por outro lado, essa expressão é tomada na presente investigação em outro sentido, denominaremos a determinação originária do sentido de ser e de seus modos e caracteres a partir do tempo de determinação temporânea. (HEIDEGGER, 2015, p. 56)

De tal modo, também a resposta à questão do ser não pode ser dada numa proposição isolada e cega. A resposta não será concebida nem apreendida se não mais do que repetir sua formulação sentencial e, sobretudo, se ficar circulando de mão em mão como um resultado solto no ar de que se toma conhecimento como um ponto de vista e uma posição, talvez divergente da maneira tradicional. Se é uma resposta nova ou não, não tem importância, pois isso é só uma exterioridade.

O problema da imprecisão temporal persiste durante todo o conto de Borges. O narrador não explica como o personagem idoso vai parar no mesmo lugar que Borges jovem – na verdade, são lugares diferentes, divididos por um banco. Não se sabe como acontece essa viagem temporal e fica-nos a dúvida: Borges idoso fez uma viagem a um espaço imaginário ou é somente um sonho? Nesse sonho, Borges idoso tem consciência de como é arrogante, conhecendo o pior de si mesmo. Há uma certa repulsa pelo seu ser anterior e seu novo eu sente a necessidade de abandonar o lugar, esperando que não tenha passado de um sonho, no qual ele transcende ao passado, quando pode conhecer e recuperar seu verdadeiro ser, através de uma experiência ontológica existencial com “o outro”.

Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. La situación era harto anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy. De pronto recordé una fantasía de Coleridge. Alguien sueña que cruza el paraíso y le dan como prueba una flor. Al despertarse, ahí

está la flor.

Se me ocurrió un artificio análogo.

– Oí – le dije –, ¿tenés algún dinero?

– Sí – me replicó–. Tengo unos veinte francos. Esta noche lo convidé a Simón Jichlinski en el Crocodile.

– Dile a Simón que ejercerá la medicina en Carouge y que hará mucho bien... ahora, me das una de tus monedas.

Sacó tres escudos de plata y unas piezas menores. Sin comprender me ofreció uno de los primeros.

Yo le tendí uno de esos imprudentes billetes americanos que tienen muy diverso valor y el mismo tamaño. Lo examinó con avidez.

– No puede ser – gritó –. Lleva la fecha de mil novecientos setenta y cuatro.

(Meses después alguien me dijo que los billetes de banco no llevan fecha.)

–Todo esto es un milagro – alcanzó a decir – y lo milagroso da miedo. Quienes fueron testigos de la resurrección de Lázaro habrán quedado horrorizados.

No hemos cambiado nada, pensé. Siempre las referencias librescas.

Hizo pedazos el billete y guardó la moneda.

Yo resolví tirarla al río. El arco del escudo de plata perdiéndose en el río de plata hubiera conferido a mi historia una imagen vívida, pero la suerte no lo quiso.

Respondí que lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador. Le propuse que nos viéramos al día siguiente, en ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios.

Asintió en el acto y me dijo, sin mirar el reloj, que se le había hecho tarde. Los dos mentíamos y cada cual sabía que su interlocutor estaba mintiendo. Le dije que iban a venir a buscarme.

– ¿A buscarlo? – me interrogó.

– Sí. Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano.

Nos despedimos sin habernos tocado. Al día siguiente no fui. El otro tampoco habrá ido.

He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie.

Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo.

El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar. (BORGES, 2021, p.17)²²

²² “Meio século não passa em vão. Sob nossa conversa de pessoas de leituras misturadas e gostos diversos, compreendi que não podíamos nos entender. Éramos diferentes demais e parecidos demais. Não podíamos nos enganar, o que torna difícil o diálogo. Cada um de nós era o arremedo caricatural do outro. A situação era suficientemente anormal para durar muito mais tempo. Aconselhar ou discutir era inútil, porque o inevitável destino dele era ser o que sou. De repente me lembrei de uma fantasia de Coleridge. Alguém sonha que atravessa o paraíso e lhe dão como prova uma flor. Quando ele acorda, ali está a flor. Ocorreu-me um artificio análogo. – Ouça – disse eu –, você tem algum dinheiro? – Sim – replicou. – Tenho uns vinte francos. Convidei Simón Jichlinski para irmos ao Crocodile hoje à noite. – Diga a Simón que exercerá a medicina em Carouge, e que fará muito bem...agora me dê uma de suas moedas. Tirou três escudos de prata e algumas moedas menores.

Quando o problema parece resolvido e os dois Borges trocam pontos de vista, constata suas diferenças, motivo central do conto. Borges decide, então, semear de novo a confusão no leitor, através do jogo da data no dólar, que levará até o final do conto. O Borges velho, por sua vez, decide que quer demonstrar ao jovem que não se trata de um sonho. Para isso, dá-lhe um bilhete de dólar. Quando o jovem o examina, fica horrorizado ao notar a data de 1964. Observamos que continuamente se misturam de forma ambígua elementos lógicos com interpretações oníricas. No trecho, dá-se o momento em que ocorre o fantástico, pois existe a dúvida, a vacilação, tanto do leitor quanto da personagem do Borges jovem. O encontro talvez tenha ocorrido efetivamente no sonho e é assim que ele pode esquecer, conversar com ele mesmo, podendo ter sido um poder de sua memória criadora. Contudo, Borges narrador pretende levar a ambiguidade até o final do enredo. De tal maneira, recorda-nos que não podemos confiar plenamente no que conta o narrador. Igualmente, encontramos-nos diante de um relato que joga deliberadamente com o leitor, para deixá-lo completamente em dúvida. As dimensões de tempo e espaço se entrecruzam de uma maneira não só impossível na realidade, mas inusitada na literatura fantástica. Aí, então, efetua-se um jogo triplo: transgressão das leis do tempo, das leis do espaço e das da personalidade. Observamos que, repentinamente, entrecruzam-se elementos da realidade, como referências autobiográficas e as mudanças ideológicas do protagonista, num contexto fantástico que tem como objetivo criar perplexidade no leitor.

Bachelard (2018) assevera que diante do fogo que ensina ao sonhador o

Sem me compreender, ofereceu-me um dos primeiros. Eu lhe entendi uma dessas imprudentes notas americanas que têm valor diferente, mas o mesmo tamanho. Examinou-a com avidez. - Não pode ser – gritou. – É datada de 1964. (Meses depois alguém me disse que as cédulas de banco não trazem a data.) – Tudo isto é um milagre – conseguiu dizer – e milagres dão medo. Os que foram testemunhas da ressurreição de Lázaro devem ter ficado horrorizados. Não trocamos nada, pensei. Sempre as referências livrescas. Rasgou a cédula e guardou a moeda. Resolvi atirá-la ao rio. O arco do escudo de prata se perdendo no rio de prata teria conferido à minha história uma imagem vívida, mas a sorte não o quis. Respondi que o sobrenatural, se acontece duas vezes, deixa de ser aterrador. Propus a ele que nos víssemos no dia seguinte, naquele mesmo banco que está em dois tempos e em dois lugares. Assentiu de imediato e me disse, sem olhar o relógio, que estava tarde para ele. Os dois mentíamos e cada um sabia que seu interlocutor estava mentindo. Disse-lhe que vinham me buscar. – Vêm busca-lo? Perguntou. – Sim. Quando você chegar à minha idade, terá perdido a vista quase por completo. Verá a cor amarela, sombras e luzes. Não fique preocupado. A cegueira gradual não é uma coisa trágica. É como um entardecer de verão. Despedimo-nos sem nos haver tocado. No dia seguinte não fui. O outro tampouco terá ido. Meditei muito sobre aquele encontro, que não contei a ninguém. Acredito ter descoberto a chave. O encontro foi real, mas o outro conversou comigo num sonho e por isso pôde me esquecer, eu conversei com ele na vigília e a lembrança ainda me atormenta. O outro me sonhou, mas não me sonhou rigorosamente. Sonhou, agora o entendo, a impossível data no dólar” (BORGES, 2009, p. 14).

arcaico e o intemporal, a alma já não está confinada num canto do mundo, está no centro do mundo, no centro do seu mundo:

Fora do tempo, fora do espaço, diante do fogo, nosso ser já não se acha encadeado a um estar-presente; nosso eu, para se convencer de sua existência, de uma existência que dura, já não é obrigado a afirmações fortes, a decisões que nos dão o futuro dos projetos enérgicos. O devaneio liso restitui-nos a uma existência lisa. Ah, doce fluência do devaneio que nos ajuda a fluir no mundo, no bem-estar de um mundo! Ainda uma vez, o devaneio nos ensina que a essência do ser é o bem-estar, um bem-estar arraigado no ser arcaico. O ser arcaico me ensina a ser o mesmo que eu mesmo. (BACHELARD, 2018, p. 185)

Assim é que a mais simples lareira enquadra o universo. Esse movimento em expansão é um dos dois movimentos metafísicos do devaneio diante do fogo. Existe um outro, que nos conduz a nós mesmos, e é assim que, diante da lareira, o sonhador é alternadamente alma e corpo, corpo e alma. Por vezes, o corpo retoma todo o ser.

Heidegger (2015), por sua vez, afirma que

Do ponto de vista ontológico, o ser para os outros é diferente do ser para coisas simplesmente dadas. O “outro” ente possui, ele mesmo, o modo de ser da presença. No ser-com e para os outros, subsiste, portanto, uma relação ontológica entre presenças. Essa relação, pode-se dizer, já é cada vez constitutiva da própria presença, a qual possui por si mesma uma compreensão de ser e, assim, relaciona-se com a presença. A relação ontológica com os outros torna-se, pois, projeção do próprio ser para si mesmo “num outro”. O outro é um duplo de si mesmo. (2015, p. 181)

Na perspectiva do filósofo alemão, esse fenômeno que, de maneira não muito feliz, denomina-se empatia, deve, por assim dizer, construir ontologicamente uma ponte entre o próprio sujeito isolado e o outro sujeito, de início, inteiramente fechado. Na verdade, não se pode discutir que, com base no ser-com, o conhecer-se reciprocamente concreto depende, muitas vezes, do alcance em que a própria presença sempre se compreende a si mesma. No entanto, isso diz apenas o alcance em que o ser-com os outros essencial se tornou transparente e não se deturpou, o que só é possível porque a presença, enquanto ser-com, já é sempre com os outros.

Nesse sentido, o conto que analisamos surpreende por apresentar o encontro

fantástico de dois Borges, um idoso e um jovem. Borges idoso sente a necessidade de voltar a ser jovem e poder viver uma vida sem fracassos, a vida desejada. Na verdade, a personagem de Borges jovem parece perdida com as revelações do homem e tudo lhe parece sem sentido. Mas a data na nota de dólar revela a possibilidade de o idoso não estar mentindo. Nesse instante, tem-se a impressão de que se poderia estar realmente falando com seu outro eu. Essa perturbação leva a personagem a mentir, marcando um outro encontro, porque, na verdade, quer abandonar o lugar. Borges velho percebe, no olhar do rapaz, que ele está mentindo, porém resolve fazer o mesmo, mas antes fala de sua condição futura, que será ficar cego aos cinquenta e cinco anos.

Borges, no início da narrativa, apresenta solidão e falta de adaptação à própria vida. Na cena final do conto, os dois Borges tomam consciência de suas vidas e o evento fantástico desvenda a realidade num mundo representado por presente e passado. Podemos acrescentar que a experiência transformadora pela qual os dois homens passam permite a Borges idoso se ver de fora, de outra dimensão, porque transcende a esse mundo, a partir de um evento insólito, no qual o mundo real se transforma em um mundo imaginário. É interessante notar que a questão da existência é sempre mostrada nos momentos reveladores do diálogo entre os dois Borges. Assim, mesmo diante da decepção de não conseguir convencer o rapaz completamente, Borges velho sente a estranheza da situação em seu olhar. Afinal eles são a mesma pessoa, em lugares diferentes, com visões distintas de si e de suas existências.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar as formas de representação do espaço na literatura fantástica latino-americana como fenômeno da imaginação, concluímos que a imagem não pode ser compreendida em sua essência e que através da imagem poética podemos captar a sua realidade. Para isso, é preciso associar o ato da consciência criadora do sujeito e do objeto, pois, ao recebermos uma imagem poética, sentimos seu valor de intersubjetividade. A consciência imaginante se revela a partir do momento em que o sujeito falante está por inteiro numa imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reservas não entrará no espaço poético da imagem. Sendo assim, a imagem poética proporciona uma experiência fenomenológica.

Tomar consciência da imagem poética é tomar consciência de um novo ser. A imagem fala sem que seja preciso ter vivido os sofrimentos do sujeito para compreender sua realidade. Tratamos de viver o não vivido e nos abrimos para novas possibilidades. A imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade, abre-nos para o futuro, um espaço vivido, com toda sua parcialidade da imaginação, porque ele atrai, concentrando o ser no interior dos limites que são fascinados pelas imagens.

Ao seguirmos os devaneios de habitar lugares inabitáveis, voltamos às imagens para que as possamos ver por meio de lembranças. Esses espaços são recintos nos quais o devaneio usufrui diretamente de nosso ser. O passado, o presente e o futuro dão a esses espaços dinamismos diferentes. Eles querem suspender o tempo, pois o tempo já não anima a memória. É no espaço que localizamos nossa intimidade e desfrutamos nossa solidão, pois é preciso dar um destino exterior ao nosso ser interior.

Averiguamos que a imagem revelada nesse momento de tensão produzida pela memória de um sujeito abre espaço para um estranhamento, deslocando a imaginação para uma região íntima que produz a angústia pela presença da morte. Isso nos leva à concepção que todos os espaços de intimidade se designam por uma atração e que nessas condições devemos reiterar que nosso ser é bem-estar.

Percebemos que o espaço imaginário irrompe a partir do momento em que o poeta abre uma porta para o devaneio. Na verdade, o ambiente onde ficamos sozinhos dá-nos os quadros de um devaneio interminável, que tem a função de abrigar lembranças, perdidas na sombra de um além do passado verdadeiro. É a partir da palavra interpretação que juntamos a imagem com a lembrança, fazendo

um misto de imaginação e memória, pois são os poderes do inconsciente que fixam as mais distantes lembranças.

A tarefa de transmitir a função de habitar revela a razão de ser. Compreender que a casa é imaginada como um ser vertical, leva-nos a uma consciência de centralidade. Já o porão é visto como o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Quando sonhamos com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. No porão, há trevas dia e noite e para superar o medo será preciso compreender fenomenologicamente a imagem.

Estabelecemos a relação entre espaço e imaginário a partir da experiência do ser. É preciso sair dele, pois apenas saindo do ser, é possível voltar a ele. O ser do homem é espiral, por isso os poetas conhecem bem esse ser da hesitação de ser. Assim, no reino da imaginação, mal uma expressão é anunciada o ser já tem a necessidade de outra expressão. Ao nosso ver, o ser deve ser de outra expressão.

Vimos como é interessante esse conselho do filósofo de entrar de novo em si mesmo para se situar na existência, quando a imagem mais flexível do estar-aí acaba de ser vivida. Nesse caso, o medo é o próprio ser, esse espaço-tempo do ser que é equívoco e nos é dado como *a priori* do ser. A respeito das imagens do espaço, estamos precisamente numa região em que sempre haveremos de encontrar alguém para apagar toda complicação e para obrigar-nos a partir, tão logo se fale de espaço.

Observamos que o fundamental para se entender o *Dasein* é a temporalidade, pois essa é a principal preocupação: mostrar o significado desse ser-aí, este ser-no-mundo que é a possibilidade da experiência de existir na dimensão infinitiva de ser, ou seja, de existir na abertura do ser, o que define a transcendência da existência. Essa seria a forma que melhor expressa a presença através da abertura e não fechamento de uma determinação ôntica e situacionista do espaço.

Acreditamos que o Ser atingido essencialmente pelo questionado pertence ao sentido mais autêntico da questão do ser. O Ser é sempre ser de um ente e apreendemos terminologicamente esse ente como presença. A presença sempre se compreende a si mesma a partir de sua existência, de uma possibilidade própria de ser ou não ser ela mesma. Entendemos a existencialidade como a constituição de ser de um ente que existe.

A definição de facticidade (como caráter de fatualidade do fato da presença

em que, como tal, cada presença sempre é) mostra que o ser-no-mundo da presença já se dispersou ou até mesmo se fragmentou em determinados modos de ser-em. A presença está originalmente familiarizada com o contexto em que, desse modo, ela sempre se compreende. Na familiaridade com o mundo, constitutiva da presença, funda-se a possibilidade de uma interpretação ontológico-existencial.

Dado o exposto, o espaço constitui o mundo, pois, na caracterização ontológica anterior do ser dos entes intramundanos, tivemos de encará-los também como entes intraespaciais. Os próprios lugares dependem dos entes que se acham à mão na circunvisão da ocupação ou que, como tais, são encontrados, pois ao atribuímos espacialidade à presença, temos evidentemente de conceber este ser-no-espaço a partir de seu modo de ser. Em sua essência, a espacialidade da presença não é um ser simplesmente dado e, por isso, não pode significar ocorrer em alguma posição do espaço cósmico e nem estar à mão em um lugar.

É imprescindível que, diante dos argumentos expostos, compreendamos que ao determinar uma fenomenologia do imaginário onde a imaginação é colocada no seu lugar, como princípio de excitação direta do devir, percebamos que a imaginação tenta um futuro e, a partir disso, um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. Esse mundo nos ensina as várias possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é nosso.

Verificamos que há horas em que na vida de um poeta, o devaneio assimila o próprio real. Logo, o que ele percebe é assimilado, ou seja, o mundo real é absorvido pelo mundo imaginário. A imaginação é capaz de nos fazer criar aquilo que vemos através da fenomenologia da percepção. Por conseguinte, a mesma deve ceder lugar à fenomenologia da imaginação, pois pela imaginação reingressamos no mundo do devaneio.

Constatamos que nesse processo de representação do espaço na literatura fantástica latino-americana a espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo e isso de tal maneira que o próprio espaço se mostra também como um constitutivo do mundo. Tal representação se situa no fato de que o espaço percebido pela imaginação é um espaço vivido, não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação, pois quase sempre atrai e concentra o ser no interior dos limites que protegem.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

ALES BELLO, Angela. *Introdução à fenomenologia*. Tradução Ir. Jacinta Turolo Garcia e Miguel Mahfoud. Bauru, SP: Edusc, 2006.

ALMEIDA, M.G. Uma leitura etnográfica do Brasil sertanejo. In: SERPA, A. (org.). *Espaços culturais: vivências, imaginações e representações*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 313-336.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Editora da UNESP/Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 2. ed. Tradução Maria Zeila Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

BELLO, A. A. *Introdução à Fenomenologia*. Tradução: Ir. Jacinta T. Garcia e Miguel Mahfoud. Bauru-SP: Edusc, 2006.

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

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O livro da areia*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Ficções*. Tradução David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *El libro de arena*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, 2021.

_____. *El Aleph*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, 2021.

_____. *Ficciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, 2021.

BORGES FILHO, Ozíris. *Introdução à topoanálise*. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora Verso, 2007.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: Fapemig, 2013.

BROSSEAU, Marc. Geografia e literatura. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ,

2007, p.17-77.

CALLES, Diva Cleide. Múltiplas leituras de El Sur, de Jorge Luis Borges. In: *Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura* - Ano 4, n. 9 – 2º Semestre, 2008. Disponível em:

<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaEspanhola/artigos/art_diva_calles.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2020.

CALLOIS, R. *De la féerie à la science-fiction*. Prólogo a Anthologie du Fantastique. Paris: Gallimard, 1965.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAMPRA, R. Lo fantástico: una isotopia de la transgresión. In: ROAS, D. (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid : Arco/Libros, 2001.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: *El reino de este mundo*. Disponível em:

<[http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20\(El%20reino%20de%20este%20mundo\).pdf](http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20(El%20reino%20de%20este%20mundo).pdf)>. Acesso em: 11 abr. 2019.

_____. *El reino de este mundo*. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CARRETO, Carlos; PEREIRA DA SILVA, Valéria Cristina. O imaginário entre a geografia e a literatura. In: *Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais*, v. 9, n. 1, p. 219-236, 2020. Disponível em:

<<https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/10082>>. Acesso em: 21 mai. 2022.

CARVALHO, M.N. *Jorge Luis Borges e as histórias do sem fim: do espaço e seus desdobramentos*, 2018. 112f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CAVALCANTE, Tiago Vieira. Por uma Geografia Literária: de leituras do espaço e espaços da leitura. In: *REVISTA DA ANPEGE*, v. 16, n. 31, 2020. p. 191-201.

Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/12100>>. Acesso em: 14 abr. 2021.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. Corporeidade e lugar: Elos da Produção da Existência. In: HOLZER, Werther; MARANDOLA Jr., Eduardo; DE OLIVEIRA, Livia (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 249-279.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DAMÁSIO, A. *En busca de Spinoza*. Neurobiología de la emoción y los sentimientos. Barcelona: Crítica, 2007.

_____. *Em busca de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DIMAS, Antônio. *Espaço e Romance*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo, v. I: O campo do signo, 1945-1966*. Tradução Álvaro Cabral. Campinas/SP: Unicamp/Ensaio, 1994.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Yves. *L'exploration de l'imaginaire: introduction à la modélisation des univers mythiques*. Paris: L'espace bleu, 1988.

ECO, Humberto. *Metáfora*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Tradução Maria Bragança, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994. v. 31. (Signo)

FERRAZ, Cláudio Benito O. *Literatura e Espaço: aproximações possíveis entre arte e geografia*. In: SOUZA, Adauto O. et.al. *Transfazer o espaço e vice-versa*. Dourados, MS: Editora da UFGD, 2011. p. 11-58.

FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002. (Apostila)

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GENETTE, Gérard. *La Littérature et l'espace*. Figures II. Paris: Seuil, 1968.

GRATÃO, Lúcia Helena Batista. *O direito de sonhar em Geografia – projeção bachelardiana*. In: *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies*, v. 22, n. 2, p. 148-155, 2016. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v22n2/v22n2a06.pdf>>. Acesso em: 18 mai. 2022.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante. 10. ed. Petropolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

_____. *Introdução ao método fenomenológico Heideggeriano*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo, SP: Editora Pensamento S/A, 1967.

HOLZER, Werther. *O lugar na Geografia humanista*. In: *Revista Território*, ano IV, n.

7, p. 67-78, jul/dez, 1999.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectiva de uma na topologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAMESON, F. Espaço e imagem. Teoria do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

JOSEF, Bella. J. L. Borges, o último criador de mitos. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo, v. 45, 1989.

LAMAS, Berenice. S. *O duplo em Lígia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia*. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2004.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Tradução Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La producción de l'espace*. 4e Ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início – fev, 2006. Disponível em: <www.mom.arq.ufmg.br>. Acesso em: 14 abr. 2019.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.

MALRIEU, J. *Le fantastique*. Paris: Éditions Hachette, 1992.

MAMAN, Jeannette Antonios. Ao Encontro de Heidegger: a noção de Ser-no-Mundo. *In: Revista Da Faculdade De Direito*, Universidade de São Paulo, 102, p. 611-615, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67772>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

MELO, João Batista Ferreira de. Valores em geografia e o dinamismo do mundo vivido na obra de Anne Buttimer. *In: Espaço e Cultura*, UERJ, RJ, n. 19-20, p. 33-39, jan/dez, 2005. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/issue/view/250>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

MENESES, Ulpino T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *In: Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 91-96, 1998.

MIOTTO, Francieli, Cristina. *El Sur*. A fundação de um espaço mítico em Jorge Luis Borges, 2010. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade),

Universidade de Caxias do Sul, 2010. Disponível em:
<<https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/522/Dissertacao%20Francieli%20Cristina%20Miotto.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 26 abr. 2020.

PEIXOTO, N.L. *Epifania N'O Aleph de Jorge Luis Borges*. 2018. 80f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

PENZOLDT, P. *The Supernatural in Fiction*. Londres: Peter Nevill, 1952.

PEREIRA, M. R. Alves. *Entre a Lembrança e o Esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles*, 2008. 163f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, MG, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7FHFS9/1/microsoft_word___dissertacao_definitiva.pdf>. Acesso em: 17 out. 2020.

PESSANHA, José Américo Motta. A presença do outro na arte. *In: Psicologia USP*, 5(1-2), 1994. p. 19-33. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/34487>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

PIETRI, Arturo Uslar. *Realismo mágico* (on-line). Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. s/d. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-mundo-mundo-nuevo-0/html/ff6f6ef8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html>. Acesso em: 11 abr. 2019

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, J. A. *A representação do duplo na obra o Aleph de Jorge Luis Borges*, 2014, 92f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade), Universidade Estadual da Paraíba, Campinas Grande, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

RUIZA, M.; FERNÁNDEZ, T; TAMARO, E. Biografia de Jorge Luis Borges. *In: En Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (Espanha). Disponível em: <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/borges.htm>>. Acesso em: 29 ago. 2020.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Bruna Carla dos; BORGES, Erinaldo. Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana. *In: Cadernos Cespuc*, Minas Gerais, n. 32, p. 20-27, 1 semestre, 2018. Disponível em:
<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/16946>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

SANTOS, Milton. *A Natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

PIMENTA, J. R. S. ; SANTOS, N. O. Educação Geográfica, Literatura, Aprendizagem Significativa e Ressignificação do Lugar: a obra literária de Odalice Priosti sobre o bairro carioca de Santa Cruz em aulas de Geografia. In: *Anais do IV Simpósio Internacional e V Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte*. Rio de Janeiro: Rede Entremeio, 2019. p. 230-239.

SARAMAGO, Ligia. *A topologia do ser - Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*; tradução de Mônica Stahel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

SELIGMANN-SILVA. (Org). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SILVA, E. C. dos Santos. *A loucura no conto fantástico*. In: Anais do SILEL. Volume 3, 2013, Uberlândia, MG. Anais (on-line). Disponível em: chrome-extension://ohfgljdgelakfkefopgkclcohadegdpjf/http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_170.pdf. Acesso em 15 de out de 2020.

SÔNIA, R. B. *Mistérios*. LAMAS, Berenice. S. In: O duplo em Lígia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2004, p. 10.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. Tradução Alfredo Oliveira Moraes. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

STÖKER, Elisabeth. *Investigations in Philosophy of Space*. Tradução Algis Mickunas. Athens: Ohio University Press, 1987.

SUZUKI, J. C. *Geografia e Literatura: Abordagens e enfoques contemporâneos*. Revista do centro de pesquisa e formação. n. 5, set. 2017, p. 129-146. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/e5e7f714/f8ed/443d/b048/0b3a58e284cc.pdf>> . Acesso em: 22 mai. 2020.

SUZUKI, Júlio César. *Imaginário, espaço e cultura: geografias poéticas e poéticas geografias*. In: SUZUKI, Júlio César Suzuki; SILVA, Valéria Cristina Pereira da (Orgs). Porto Alegre: Imprensa Livre, 2017.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do Baile Verde: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Um coração Ardente: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Seminário dos Ratos: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar. a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

VOLOBUEF, Karin. Uma Leitura do Fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka). *In: Revista Letras*, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000.

WAHL, Jean. *As filosofias da existência*. Lisboa: Coleção Saber, Publicações Europa – América, 1962.