

## Cair (recair) saltar

Débora Seger<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir do conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luis Borges, busca-se compor relações entre imagem e trauma, utilizando-se, para tanto, da teoria desenvolvida por Maurice Blanchot e da psicanálise. No percurso do ensaio, são abordadas as experiências da insônia (e do sono), da memória, do sonho e da escrita.

**Palavras-chave:** imagem, trauma, insônia, memória, sonho, escrita.

## To fall (to fall back) to leap

**Abstract:** From the story *Funes, the memorious*, by Jorge Luis Borges, we aim to compose relations between image and trauma, using, for that, the theory developed by Maurice Blanchot and the psychoanalysis. In the course of the essay, the experiences of insomnia (and sleep), memory, dream and writing are discussed.

**Keywords:** image, trauma, insomnia, memory, dream, writing.

---

<sup>1</sup> Débora Seger é mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2019) e mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011), pela qual também é graduada em Psicologia (2007). Pesquisa, principalmente, articulações entre arte, psicanálise e filosofia; cultura e produção de subjetividade.



Irineu Funes caiu do cavalo.

Não há notícias ou registro do horário do acidente, apenas consta que Funes, outrora chamado de “cronométrico” por sempre saber as horas sem sequer consultar o céu, perdeu (encontrou) a hora. Algo lhe atingiu tão pontualmente, tão justamente, que não lhe restou outra alternativa senão cair.

, ao retomar a consciência depois da queda, Funes passou a apresentar uma estranha seqüela: percebia e recordava os pormenores de tudo à sua volta com total nitidez e espantosa precisão. Não só lembrava de cada folha, de cada árvore, de cada monte, como também de cada uma das vezes que tinha percebido cada folha, de cada árvore, de cada monte ou mesmo imaginado cada folha, de cada árvore, de cada monte.

Notava todas as particularidades, todas as minúcias. Das memórias mais recentes às mais antigas, nada lhe escapava. Não à toa, tinha muita dificuldade para dormir. Recebia o mundo em acachapante totalidade e tudo que captava nele persistia sob a mesma absoluta luz:



*uma figueira no fundo do quarto uma teia de aranha um oloroso galho de santonina um encontro fugaz no dia sete de fevereiro do ano de oitenta e quatro os gloriosos serviços que Dom Gregório Haedo prestara às duas pátrias na valorosa jornada de Ituzaingó o primeiro parágrafo do vigésimo quarto capítulo do livro sétimo da Naturalis Historia de Plínio os casos de memória prodigiosa de Ciro Mitridates Eupator Simônides e Metrodoro todos os rebentos e cachos e frutos que compreende uma parreira as formas das nuvens austrais do amanhecer do dia trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois comparadas aos veios de um livro encadernado em couro que vira somente uma vez comparados às linhas da espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da batalha do Quebracho sensações musculares sensações térmicas dias inteiros reconstruções de dias inteiros as emaranhadas crinas de um potro o gado numa coxilha o fogo mutável a inumerável cinza os muitos rostos de um morto num longo velório as estrelas do céu tudo o que pensara uma única vez já não se podia apagar o cão das três e quatorze (visto de perfil) o cão das três e quarto (visto de frente) seu próprio rosto no espelho suas próprias mãos surpreendiam-no todas as vezes os tranquilos avanços da corrupção das cáries da fadiga os progressos da morte da umidade um mundo multiforme instantâneo e quase intoleravelmente exato cada fenda e cada moldura das casas certas que o rodeavam lembranças mais minuciosas e mais vivas que um prazer ou tormento físico inglês francês português latim cada uma das palavras cada um dos gestos em multiplicação*



, ao retomar a consciência depois da queda, Funes estava paralisado. Incapaz de andar, não saia mais da cama. Nos finais de tarde, permitia que o levassem até a janela.

Imagino-o prostrado, imóvel. Olhos abertos ou fechados, pouco importa. Persianas ou pálpebras já não têm qualquer serventia, não oferecem qualquer proteção. Tudo impõe contato, invade-o, toca-o, chama-o sem descanso. Peregrina de imagem em imagem, deambula por desvios sem fim. É a sentinela solitária do correr ininterrupto do mundo; é prisioneiro deste mesmo correr.

Alguns anos após o acidente, ainda muito jovem, Funes faleceu. A causa da morte foi uma congestão pulmonar.

(como respirar?)



Jorge Luis Borges descreve seu conto *Funes, o memorioso (1942)*<sup>2</sup>, como uma “vasta metáfora da insônia.”<sup>3</sup> Em entrevista<sup>4</sup>, disse que o texto foi escrito a partir de seus próprios problemas para dormir. Em certa ocasião, quando passava a noite em um hotel, ouviu, muito próximas, as badaladas de um relógio. Estava com dificuldades para conseguir adormecer e percebeu que, para tanto, seria necessário esquecer o que acontecia em seu corpo, o badalar dos relógios, a movimentação vinda dos outros quartos, a vida das pessoas lá fora, etc. Deu-se conta, então, que dormir é esquecer e imaginou como seria terrível a existência de um homem com uma memória infinita. Uma vez escrito o conto, as crises de insônia cessaram.

Algo aqui se insinua e convém guardar: uma escrita que acontece a partir da insônia, mas também contra ela. Uma escrita que faz lugar para aquilo que no insone é sem lugar, é a impossibilidade mesma do lugar. Onde Borges triunfa, no entanto, Funes fracassa.

\*

“Dormir é distrair-se do mundo”<sup>5</sup>, diz o narrador do conto. Também para Blanchot, o sono talvez implique uma desatenção. Esta desatenção, no entanto, ao invés de desconsiderar o mundo, afirma-o, ao mesmo tempo em que firma nele um lugar para o dormidor.

Retiro-me da imensidade e da inquietação do mundo, mas para dar-me ao mundo, mantido, graças ao meu “apego”, na verdade segura de um lugar limitado e firmemente circunscrito. O sono é esse interesse absoluto pelo qual me asseguro do mundo a partir desse limite e, tomando-o pelo seu lado

<sup>2</sup> Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998,

<sup>3</sup>Borges, J. Prólogo In: *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998.

<sup>4</sup>Entrevista concedida a Raúl Horacio Buzarco, *Tiempo de Borges*, ATC, 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oqg0crj1S2o>. Acesso em: jul2018.

<sup>5</sup> Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 545.



finito, aposso-me dele com força bastante para que permaneça, me assente e me repouse.<sup>6</sup>

Se, por um lado, quem pega no sono se afasta das agitações ao redor, por outro, dormir exige confiança e entrega, supõe uma espécie de fé e uma capacidade decidida de abandonar-se “aos grandes ritmos naturais, às leis, à estabilidade, à ordem.”<sup>7</sup> Podemos pensar que, paradoxalmente, é preciso distrair-se do mundo para melhor concentrar-se nele; traí-lo para ser-lhe ainda mais fiel. Segundo Blanchot, o sono está relacionado a uma relação íntima com o centro, no qual o dormidor se estabiliza e com o qual se coaduna:

Não estou disperso, mas inteiramente reunido onde estou, nesse ponto que é a minha posição e onde o mundo, pela firmeza do meu apego, se localiza. Onde durmo, fixo-me e fixo o mundo. Aí está a minha pessoa impedida de errar, não mais instável, dispersa e distraída, mas concentrada na estreiteza desse lugar onde o mundo se recolhe [...]<sup>8</sup>

Aquele que dorme mal, e revolve-se sobre os lençóis, luta, portanto, contra a dificuldade de encontrar uma posição que faça paragem à multiplicação interminável de possibilidades e apelos, ponto em que “o mundo renunciará à sua imensidade errante”<sup>9</sup> e será possível, finalmente, temporariamente, descansar.

\*

No escuro, deitado na cama, Funes imaginava cada detalhe de cada casa que rodeava a sua. Absorto no vazio ruidoso e ininteligível do mundo, ainda tentava (dis)trair-se. Para poder pegar no sono, voltava seu rosto para leste, onde havia casas novas e, para ele, desconhecidas. Imaginava-as “pretas, compactas, feitas de treva homogênea”<sup>10</sup>. Costumava, ainda, imaginar-se no fundo de um rio, embalado e anulado pelas correntes.

<sup>6</sup> Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 291.

<sup>7</sup> Ibid., p. 290.

<sup>8</sup> Ibid., p.291.

<sup>9</sup> Ibid., p.291.

<sup>10</sup> Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 545.



Ao voltar-se em direção às casas desconhecidas, Funes parece buscar uma ínfima brecha respirável, alguma entrada (saída) de ar, que o permita não sufocar, não se afogar no excessivo circundante. Povo-a com a mais minimalista das imagens, um tanto mortífera, mas sólida, densa e pesada, talvez para tentar conter a velocidade dos incessantes reflexos, impedir o recomeço do eco sem fim. Já o mergulho no fundo do rio soa, a princípio, como a própria dissolução, entrega cadavérica à desmedida das correntes. No entanto, quem sabe, talvez houvesse aí uma tentativa de confiar-se aos ritmos naturais, ainda que falte, às vagas correntezas, a regularidade que poderia assegurar-lhe um lugar e impedir-lhe de ser novamente tragado pelas imagens que exasperam seu olhar.

\*

Para Blanchot, ver supõe “a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão”<sup>11</sup>. Porque há um intervalo, um vão, é possível conhecer, compreender e fazer uso do que nos cerca. Neste âmbito, seguindo a análise mais comum, a imagem viria depois do objeto, seria derivada de sua perda. Esta separação permitiria, todavia, um reencontro, pois, através da imagem, seria possível dispor do objeto em sua ausência.

No entanto, esta é apenas uma das possibilidades da imagem. Há uma outra versão do imaginário em que a imagem, que parecia vir após o objeto, revela a ausência que desde antes o constituía. Para que o objeto enquanto tal se edificasse determinado no mundo, com seu valor, seu significado, sua utilidade, algo nele fora dominado. A vida prática e os afazeres cotidianos dependem desta operação que, a partir de um fundo de infinita reverberação, possibilita delimitar uma forma finita. Se, por um lado, portanto, uma das funções da imagem é a “de apaziguar, de humanizar o

---

<sup>11</sup> Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.23.



informe não ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser”<sup>12</sup>, por outro, ela nos põe em contato com a violência deste mesmo informe.

[...] quando estamos diante das coisas, se fixamos um rosto, um canto de parede, não nos acontece também abandonarmo-nos ao que vemos, estar à sua mercê, sem poder algum diante dessa presença, de súbito estranhamente muda e passiva? É verdade, mas é que então a coisa que fixamos mergulhou na sua imagem, é que a imagem uniu-se a esse fundo de impotência onde tudo recai.<sup>13</sup>

Também nesta direção, um utensílio danificado, perdendo a funcionalidade, não mais desaparecendo em seu uso, aparece enquanto imagem. A imagem, tomada nesta versão, “pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade.”<sup>14</sup>

O olhar está, então, imobilizado, não pode mais terminar ou começar, é feito “um clarão neutro extraviado, que não se extingue, que não ilumina [...]”<sup>15</sup>. Paradoxalmente, esta cegueira é ainda visão:

[...] visão que já não é possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.<sup>16</sup>

\*

Funes não dispõe das imagens, ao contrário, as imagens dele dispõem; diante delas, está desamparado. A queda aboliu, abruptamente, a distância que sustentava a visão, ou melhor, fez desta distância uma profundidade, relançando-o na intimidade do que é anterior a todas as determinações. Cair parece fazer o “entre”, aberto em distância, abandonar sua dimensão intervalar para assumir sua dimensão abissal, convite irrecusável a entrar, mais e mais, num espaço insubstancial de pura

---

<sup>12</sup> Ibid., p.278.

<sup>13</sup> Ibid., p. 279.

<sup>14</sup> Ibid., p. 277-278.

<sup>15</sup> Ibid., p.24.

<sup>16</sup> Ibid., p.24.



reflexibilidade, onde tudo que existe é sombra de coisa alguma. Sobre esta paixão da imagem, a um só tempo, ameaçadora e irresistível, Blanchot diz: é o reino do fascínio.

Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado da fascinação. Meio por assim dizer absoluto. A distância não está dele excluída, mas é exorbitante, consistindo na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente, embora não nada, onde soçobram os objetos quando se distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens. Esse meio da fascinação, onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê, mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente.<sup>17</sup>

Capturado, impregnado de imagens excessivas, Funes passa os dias em exílio, fechado em seu quarto. Mas de que está apartado? Do mundo dos significados e dos fins. Das tarefas, das conversas, da rede de relações que sustenta uma existência ordinária. Arrebatado sob um céu de absurdo, está completamente sozinho. Não é difícil reconhecê-lo nestas palavras de Blanchot:

Aí onde estou só, o dia nada mais é do que a perda de permanência, a intimidade com o exterior sem lugar nem repouso. A vinda faz aqui com que aquele que vem pertença à dispersão, à fissura em que o exterior é a intrusão que sufoca, é a nudez, é o frio daquilo em que se permanece descoberto, onde o espaço é a vertigem do espaçamento.<sup>18</sup>

\*

Trauma, em sua origem etimológica grega, significa ferida. Funes sofreu um acidente e, para além da paralisia física, feriu-se. Em *Além do princípio do prazer*<sup>19</sup>, Freud diz que a irrupção de um trauma está relacionada ao encontro com o inesperado, a um susto, a algo que advém sem que alguém esteja preparado ou tenha condições de recebê-lo. Há um “cair do cavalo”, se quisermos pensar, um tanto levianamente, a

<sup>17</sup> Ibid., p.24-25.

<sup>18</sup> Ibid., p. 23.

<sup>19</sup> Freud. S. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. 1 ed. Porto Alegre. RS: L&PM, 2016.



partir da expressão que, ao menos em português, relaciona-se à ideia de queda de expectativas. Trata-se, porém, de algo muito mais ameaçador do que frustrar expectativas. Ali onde alguém considerava apreender o mundo, é “pego” de surpresa por algo que não antecipa ou controla. Atinge-lhe um imprevisível, no que esta palavra articula com precisão visibilidade e temporalidade. Um imprevisível é aquilo que não se pode pré-ver, que não se pode ver antes, que não se pode antecipar em imagem. O trauma é aquilo que rompe e estilhaça as imagens projetadas no futuro. Está relacionado a sofrer algo da ordem do inimaginável. Inimaginável este que talvez constitua a condição mesma da imagem e a sua mais íntima vocação.

Freud situa o sistema perceptivo-consciente na linha fronteira entre o exterior e o interior, recebendo as excitações que vem de fora e as sensações de prazer e desprazer que vem do interior do aparelho psíquico. Utiliza o exemplo de um organismo simples, vesicular, para pensar as funções de recepção de estímulos e proteção do funcionamento psíquico. A membrana ou envoltório externo da vesícula é uma proteção contra as excitações, comparável a uma espécie de couraça que poupa as camadas mais profundas do organismo. Essa couraça deixa passar somente uma fração das intensidades vindas do exterior, assim, o ser experimenta o mundo em pequenas amostras. Transpondo este pensamento para os organismos mais complexos, Freud discorre sobre a importância dos órgãos sensoriais:

São os órgãos sensoriais, que, no essencial, contêm dispositivos para a recepção de influências estimuladoras específicas, mas, além disso, mecanismos especiais para uma proteção renovada contra as quantidades de estímulo desmedidas e para deter tipos inadequados de estímulo. É característico desses órgãos assimilar apenas quantidades muito pequenas de estímulo externo, examinar apenas amostras do mundo exterior; talvez se possa compará-los a antenas, que se aproximam do mundo exterior tateando e repetidamente se retraem.<sup>20</sup>

As excitações que chegam com força suficiente para romper esta proteção são chamadas traumáticas. Essa intensidade de afetos não metabolizados resta

---

<sup>20</sup> Ibid., p.73.



desligada de representações, circulando (errando) e exigindo vias de escoamento em moto-contínuo:

A inundação do aparelho psíquico com grandes quantidades de estímulo não pode mais ser detida; faz-se necessária, antes, outra tarefa a de dar conta do estímulo, de ligar psiquicamente as quantidades de estímulo invasoras para então despacha-las.<sup>21</sup>

Não é possível integrar imediatamente esse excesso ao aparelho psíquico. Ainda mais: nunca será possível, como nunca o foi, integrar totalmente ao aparelho psíquico as intensidades as quais ele é exposto.

O que fica, após um acontecimento traumático, é ferida aberta e exigência de cicatrização. Essa exigência está na origem da compulsão à repetição, através da qual quem sofreu o trauma buscará revivê-lo, tentando ensejar uma mudança de posição. Se, antes, esse fora vivido a partir de uma posição passiva, da submissão a forças que ultrapassavam as possibilidades de recepção do sujeito, a retomada repetida do traumático é um esforço para soerguer um mecanismo tardio de antecipação dessas excitações, uma tentativa atrasada de se defender da desestruturação que veio como um susto. Assim, o sujeito poderia buscar, ativamente, um lugar para si numa situação que, de saída, o excluiu. Passar da vulnerabilidade de um brinquedo ao desejo do jogador.

O cronométrico Funes não pôde prever a hora em que cairia do cavalo. Sua enrijecida vigilância do tempo não foi suficiente, sua conhecida pontualidade, tão exata quanto periclitante, não lhe preveniu da queda, não lhe defendeu do (co)lapso. Ao contrário, talvez possamos pensar nesta característica como indício de uma ferida mais antiga que, no impacto do tombo, abriu-se. Para Freud, o trauma atinge pelo menos dois tempos: refere-se ao evento atual, mas também a algo anterior, ao qual se sobrepõe numa espécie de eclipse. Vislumbramos, assim, a possibilidade de uma misteriosa proximidade entre o imemorial e o imprevisível.

---

<sup>21</sup> Ibid., p.76.



\*

Fracassadas todas as meteorologias, todas as previsões, Funes se perde nas margens de erro, expõe-se aos perigos da errância. Na tentativa de reconstituir seu precário lugar no tempo, segue recaindo, segue errando, na extensão infinita da queda.

Erro significa o fato de errar, de não poder permanecer porque, onde se está, faltam as condições de um aqui decisivo; lá onde se está, o que acontece não tem a ação clara do evento a partir do qual qualquer coisa firme poderia ser feita e, por conseguinte, o que acontece, não acontece, mas tampouco passa, nunca é ultrapassado, chega, vai e volta incessantemente, é o horror e a confusão, e a incerteza de uma repetição eterna.<sup>22</sup>

Compulsão de vagar, a errância talvez seja um de morar-se no erro, um prolongamento que dilui e dilata sua ocorrência. Uma ânsia que não fecha o que, no erro, irrompe; ao contrário, move-se (debate-se), em gerúndio, na abertura que dele surge. Neste espaço, não há começo ou fim. Cessam as causas e as metas, cessam os projetos e tudo que poderia garantir o traçado tranquilizador de um percurso. Não há pegadas a seguir ou terra à vista; chão firme ou horizonte. Há, sim, um andar em recomeço perpétuo, circuitos feitos e refeitos à exaustão. Quem erra (e se delonga no verbo) se aproxima da morbidez do que passa sem nunca passar, sem nunca deixar passar.

O erro, agudo, potencialmente decisivo, é transformado em crônica indecisão. Quebra, seguida de interminável, torta e tortuosa, tentativa de calcificação. Inflamação. Fissura: palavra que Blanchot pouco desenvolve e que soa tão precisa. Parece evocar, simultaneamente, a fenda que o erro evidencia e o *pathos* enlouquecido que mantém a errância.

(Seja pelos segundos de um escorregão ou pela duração de uma vida, o errante arrisca tudo que tem nas mãos: o errante nada tem nas mãos; nada pega com

---

<sup>22</sup> Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.259-260.



suficiente força: tudo lhe escapa. Daí a paradoxal combinação que parece atravessá-lo a um só tempo: extrema coragem e absoluta covardia.)

\*

Para Lacan, é a nossa existência na linguagem, nossa dependência da cadeia significante, que nos expõe ao trauma. Há este ponto de irremediável não-saber, um furo (um fora) nos arredores do qual o inconsciente se faz e o sujeito surge. Este ponto é o que Lacan chama de real e é justamente o que nele há de inassimilável que insiste no trauma<sup>23</sup>. O real é o que vige sempre por trás daquilo que se produz “como por acaso”<sup>24</sup>, como, de repente, um tropeção.

\*

Antes do acidente, Irineu Funes demonstrava facilidade em lembrar nomes próprios. Também pudera, há de se estar alerta quando se nasceu com um sobrenome tão mortífero. O nome de alguém nunca é um elemento indiferente em sua história.

Aquilo que é comumente considerado como nome próprio é, paradoxalmente, a primeira coisa que um sujeito recebe do Outro, observa Marco Antonio Coutinho Jorge<sup>25</sup>. Recebe-o como uma marca distintiva, que não o descreve, mas o particulariza. É intraduzível e ocupa, em relação à cadeia significante, uma posição especial, fundadora, a partir da qual essa se desenrolará diferencialmente. O nome próprio participa, assim, de forma determinante, da enunciação, mas, de modo algum, responde, por si só e satisfatoriamente, a pergunta sobre quem se é. Sua materialidade de letra cobre um furo, talvez como um pano cobriria um buraco. Ou

---

<sup>23</sup> Lacan, J. *Seminário XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 1964. Trad. MD Magno. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 57.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>25</sup> Coutinho Jorge, M.A. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 218-219



seja, o pano tapa o buraco, mas se pisamos ali, (co)incidindo com o buraco, despencamos.

Nas palavras de Lacan, o nome próprio tem “uma função volante [...] feito para ir preencher os buracos, para lhe dar sua obturação, para lhe dar seu fechamento, para lhe dar uma falsa aparência de sutura.”<sup>26</sup> Talvez por isso seja possível, como ele comenta, toma-lo como aquilo que é, ao mesmo tempo, o mais identificativo e o mais arbitrário, o mais concreto e o mais vazio, o mais carregado de sentido e o mais desprovido de sentido.

O apego de Funes aos nomes próprios poderia estar associado a um desejo de correspondência, de perfeito encaixe, entre palavra e sujeito, a uma crença na sua eficácia como sutura, a uma tentativa de buscar alguma (impossível) segurança ontológica num mundo incerto.

\*

Quando Blanchot fala do que há de fascinante e voraz na imagem, está falando, também, de palavras. Seu pensamento é construído em constante conversa com escritores e suas obras, junto dos quais se pergunta o que é escrever.

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém.<sup>27</sup>

A hipótese de Blanchot é que, na literatura, a linguagem pode se fazer imagem. Não se trata, porém, dos poemas abrigarem figuras, metáforas ou comparações; não se trata de palavras que contêm imagens. Trata-se de se perguntar sobre palavras que deixam de ser signos para ser imagens, numa linguagem “[...] que se fala a partir de

---

<sup>26</sup> Lacan, J. (1964-65). *Seminário XII: Os problemas cruciais para a psicanálise*. Publicação do Centro de Estudos Freudianos do Recife (CEF), 2006, p.73.

<sup>27</sup> Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 26.



sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos [...]”<sup>28</sup>

Como a palavra se faz imagem? Blanchot explica esta passagem por uma via que evoca sua compreensão das duas versões do imaginário. Comumente, ao dizer gato, por exemplo, dá-se o afastamento e o aniquilamento de seu ser de carne e osso; o gato se ausenta para que a palavra gato exista em seu lugar: “A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime.”<sup>29</sup> Na linguagem cotidiana, o gato perde a existência, mas somente para encontrá-la ainda mais certa na palavra, que o representa. Já na literatura, este jogo é mais instável e inquietante, a palavra ganha outra dimensão: busca reencontrar aquilo que foi descartado na nomeação. Liga-se teimosamente à parte negada para que o gato viesse a ser palavra:

Tudo que é físico tem o primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro. [...] A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. [...] Não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas antes que o mundo seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada.<sup>30</sup>

Por um lado, há a palavra como representação, com sua relação com a verdade e seu compromisso com a comunicação. Por outro, há a palavra que, a partir de sua materialidade, faz-se imagem, imergindo no fundo indiferenciado, que a convoca a tomar parte de um murmúrio incessante, abertura sem fim onde a própria linguagem desaparece e converte-se em linguagem de ninguém.

\*

Após o acidente, Funes vislumbra dois projetos, ambos ligados à palavra e, seus fracassos, à constatação inevitável da insuficiência da linguagem. Num dos projetos,

---

<sup>28</sup> Ibid., p.26.

<sup>29</sup> Blanchot, M. A literatura e o direito à morte. In: Blanchot, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.331.

<sup>30</sup> Ibid., p. 336.



ele intenta substituir os números por palavras, num sistema próprio, que não os considera, porém, dentro de seus valores. O narrador do conto comenta que Funes parece não entender que 365, por exemplo, corresponde a três centenas, seis dezenas e cinco unidades, tomando-o apenas em sua dimensão algébrica, como letra, inutilizando-o enquanto número. Ele também suspeita que Funes é incapaz de pensar, uma vez que o pensamento exige “esquecer diferenças, generalizar, abstrair.”<sup>31</sup>

Em outro projeto, Funes buscou conceber um idioma próprio em que cada coisa e cada percepção da mesma coisa tivesse um nome. Incomodava-o a ambiguidade das palavras, sua falta de precisão.

Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa formas; aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quarto (visto de frente).<sup>32</sup>

O cão ou os cães não “cabem” na mesma palavra, estão aquém e além dela; a nomeação é sempre equívoca e institui uma temporalidade própria. Na pontualidade de Funes, pontualidade fissurada frente à violência do instantâneo, a palavra como representação parece não ter vez. Nomear o cão, como disse Blanchot, implica suprimir o gato. Ou algo assim.

\*

No jogo das transparências, algo se inverteu, Funes está vidrado. Não consegue esquecer. Não consegue esquecer. Mas consegue realmente lembrar? É, de fato, memorioso?

A memória não é a extinção do esquecimento, ela tem o esquecimento como possibilidade e como condição primeira. Não é apenas poder lembrar, mas é também

---

<sup>31</sup> Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 545.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 545.



poder esquecer. É, antes, esquecer que se esqueceu. A memória é lacunar, parcial, móvel: é o tempo quando respira.

Nada disso parece possível para Funes. O tempo do fascínio, do exílio, do trauma, da errância, é tempo da ausência de tempo. É sempre presente, mas sem presença.

Mas o que é sempre presente tampouco aceita o presente de uma lembrança. A chamada lembrança de um acontecimento: isso foi uma vez e agora nunca mais. Do que é sem presente, do que nem mesmo se apresenta como tendo sido, o caráter irremediável, diz: isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, *ad infinitum*. É sem fim, é sem começo. É sem futuro.<sup>33</sup>

O tempo da ausência de tempo não é dialético, é irrespirável. É a este sufocamento que Funes acaba por sucumbir. Ainda, Blanchot: “Isso não é, mas retorna. [...] o inapreensível tornado também irrenunciável, o inacessível que não posso deixar de alcançar, aquilo que não posso tomar, mas somente retomar – e jamais soltar.”<sup>34</sup>

O esquecimento é possibilidade (de esquecer, de lembrar, de viver), campo respirável da memória. Mas, para Blanchot<sup>35</sup>, é também aquilo que nos escapa, pois oculta ao mesmo tempo em que se oculta. Talvez, aqui, esteja mais perto de sua origem etimológica: o verbo esquecer vem do latim *escadescere*, que significa “cair fora”<sup>36</sup>. Para Funes, inesquecível esquecimento. Ou “o tempo da infelicidade: esquecimento sem esquecimento, esquecimento sem possibilidade de esquecer”.<sup>37</sup>

Em Recordar, repetir e elaborar<sup>38</sup>, Freud defende a importância da repetição na relação transferencial. Justamente onde a recordação se interrompe, onde não é possível lembrar, surge, em repetição, o esquecimento que não se deixa de todo

<sup>33</sup> Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.22.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>35</sup> Blanchot, M. O esquecimento, a desrazão. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

<sup>36</sup> <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/esquecer>. Acesso em: ju/2018.

<sup>37</sup> Blanchot, M. O esquecimento, a desrazão. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007. p, 172.

<sup>38</sup> Freud, S. Recordar, repetir e elaborar. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.



esquecer. Porque acontece naquela relação, ou seja, porque naquela relação é endereçado, entretanto, o repetido pode se transformar em recordado, elaborado, até esquecido. Endereçar pressupõe distância (assim como ver): dois endereços, um ponto de partida, um de chegada, um intervalo. Algo chega, recebe escuta e pode-se dizer, retroativamente: (h)ouve envio. Quem sabe, então, onde a previsão falhou, seja possível ouvir uma mínima profecia.

\*

Lembremos um dito popular citado por Freud: “Os sonhos vêm do estomago”.<sup>39</sup> A frase é tomada por ele como mote para falar sobre as fontes dos sonhos, questão que, como observa, antes da vida onírica se tornar objeto de investigação filosófica ou científica, muitas vezes foi respondida através de crenças que consideravam os sonhos como portadores de mensagens divinas e revelações sobre o futuro.

Voltemos, entretanto, ao aparelho “psíquico-digestivo”. O dito popular, apenas mencionado por Freud, parece uma via interessante para pensarmos as imagens do sonho a partir dos restos diurnos. Em sua pesquisa, Freud observa como, nos sonhos, aparecem elementos que em vigília são “aquilo que é mais indiferente, mais insignificante”<sup>40</sup>. Detalhes que passam despercebidos, e muitas vezes a memória desperta sequer reconhece, ganham relevo nos sonhos. Não são os (indi)gestos do dia, aquilo que a significação não consegue devorar e metabolizar, aquilo que resta caído como que “por trás” das imagens, os elementos que resplandecem, montados e remontados na experiência onírica? Os sonhos vêm do estômago.

Obviamente, não é exatamente isso que Freud diz em *A interpretação dos sonhos*. O que ele diz, principalmente, é: “o sonho é a realização (disfarçada) de um desejo

---

<sup>39</sup> Freud, S. *A interpretação dos sonhos, vol. 1*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2017, p. 37.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

(reprimido, recalçado).”<sup>41</sup> A favor do meu argumento, gostaria de observar que a gula também vem do estômago (deste mesmo de onde vêm os sonhos).

Em *Além do princípio do prazer*, ao pensar o trauma e, particularmente, os recorrentes pesadelos que os pacientes apresentavam, Freud foi obrigado a reconsiderar sua teoria.

[...] os sonhos dos neuróticos acidentários [...] não se deixam mais classificar sob o ponto de vista da realização do desejo, tampouco os sonhos que ocorrem durante as psicanálises trazendo de volta a lembrança dos traumas psíquicos da infância. Eles obedecem antes à compulsão à repetição [...]<sup>42</sup>

A compulsão à repetição, conforme já abordado, é um movimento que busca dar conta da energia desligada circulante, a fim de ligá-la psiquicamente e engajá-la numa via simbólica e desejante. Uma vez que o trauma, posteriormente, passa a ser tomado como um fator etiológico presente em todas as neuroses, podemos considerar que o mecanismo da compulsão à repetição pulsa subjacente a toda atividade onírica e, assim, procura ligar as inevitáveis excitações indigestas que insistem (e sempre insistirão) em errar no aparelho psíquico.

\*

Não tão distante da teoria psicanalítica, para Blanchot, o sonho é a insônia persistindo no seio do sono. Do firme acordo com o lugar, passa-se, no sonho, ao pendor para errar entre imagens esquivas, à “vagabundagem noturna”<sup>43</sup>. Adentrando mais e mais a experiência da noite, à medida que avança em seu silêncio e em sua profundidade, o dormidor já não pode evitar a escuta do “eco eternamente repercutido de sua própria caminhada”<sup>44</sup>. Onde a noite era acolhimento e verdade, quietude e permanência, desponta a perturbação de uma *outra noite*.

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 182.

<sup>42</sup> Freud, S. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. 1 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016, p. 80-81.

<sup>43</sup> Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 290.

<sup>44</sup> Ibid., p. 184.



[...] quando tudo desapareceu na noite, “tudo desapareceu” aparece. É a *outra* noite. A noite é o aparecimento de “tudo desapareceu”. É o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem. As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia.<sup>45</sup>

Enquanto a noite é ainda um recurso do dia, um contraponto seguro, que prepara o próximo amanhecer, a *outra noite* invalida seus limites, agita-os, estremece-os desde dentro. Olhos fechados e ainda as imagens, prazerosas, assustadoras, embaralhando-se, entrecrocando-se, em profusão e metamorfose. Luzes erráticas enlouquecem o tempo. Perde-se a noite, mas também a manhã. Já não há dia senão o incessante: lucidez excessiva, temporalidade sem acento, sem pausa, sem pouso, sem início ou fim.

O sonho é o despertar do interminável, uma alusão, pelo menos, e como que um perigoso apelo, pela persistência do que não pode ter fim, à neutralidade do que se passa atrás do começo. Daí resulta que o sonho parece fazer surgir, em cada um, o ser dos primeiros tempos – e não somente a criança, mas, para além, para o mais longínquo, o mítico, o vazio e o vago do anterior. Aquele que sonha dorme, mas aquele que sonha já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem.<sup>46</sup>

No sonho, tudo remete sempre a um outro, a um outro, a um outro; reina a pura semelhança. No sono, o esquecimento parecia assentado; no sonho, ressurge em imagem, põe-se a vagar. Cabe à força da existência em vigília, ao acordo fiel do sono e às aferições posteriores de sentido, o papel de resguardar os contornos de uma pessoalidade e assegurar um nome, uma história, um rosto ao sonhador. Assim, “o que se torna outro reencarna-se num outro, o duplo ainda é alguém.”<sup>47</sup>

Antes da queda, Funes disse ter vivido “como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, quase tudo.”<sup>48</sup> Talvez concebesse o sonho a partir

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 177.

<sup>46</sup> Ibid., p. 293.

<sup>47</sup> Ibid., p. 293.

<sup>48</sup> Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 543.



do que dele (não) se retém no despertar. Pois é fato que, somente após o acidente, sua vigília se tornou, a um só golpe, insônia e sonho (pesadelo), não memória, mas “lembrança sem repouso”<sup>49</sup>, um recair perene entre inesgotáveis semelhanças.

\*

“A felicidade da imagem é que ela é um limite perto do indefinido”<sup>50</sup>, escreve Blanchot. No sonho, talvez mais do que em qualquer outra instância, a ambiguidade inerente às imagens se mostra. “Orla exígua”<sup>51</sup>, a imagem onírica conjuga, a um só tempo, o empuxo ao fundo, onde nada dá pé, e o movimento das marés desejan-tes, sustentando, assim, a tensão indissolúvel entre as experiências de finitude e infinitude que atravessam o humano.

É preciso dizer, já um pouco tarde: a duplicidade da imagem, sua ambivalência, está estreitamente relacionada “ao fato que a morte é ora o trabalho da verdade no mundo, ora a perpetuidade do que não suporta começo nem fim.”<sup>52</sup> Somos finitos, podemos decidir morrer e, neste sentido, a morte é um corte indubitável na vida, um limite verdadeiro, sempre ao alcance da mão. No entanto, mesmo aquele que se lança à morte, lança-se em direção a algo que ignora e lhe é inapreensível. A morte é aquilo que escapa a qualquer antecipação. A morte é o ponto onde o futuro é reserva de um indecifrável, de um imprevisível, de um inimaginável.

\*

Da última vez que viu Funes, conta o narrador, este lhe pareceu “tão monumental como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides”<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 178.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>53</sup> Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 545-546.



Exilado na intimidade de um “antemundo”<sup>54</sup>, em que o tempo é ausente, Funes restou fascinado pelo imóvel movediço, “pela profundidade vazia da ociosidade”<sup>55</sup>.

Nas raras ocasiões em que conseguiu esboçar um projeto, quiçá um (muito) frágil desejo, logo fracassou e novamente mergulhou, justo ali, onde tudo é indecisão e recomeço. Sem conseguir esquecer, sem encontrar descanso, Funes não conseguiu deixar de recair e soçobrou. Borges, no entanto, também sem conseguir esquecer, sem conseguir dormir, fez, da afirmação da vertigem, uma escrita e, da escrita, uma plataforma para o salto.

Avizinham-se duas experiências nos arredores (no centro impossível) da noite. Enquanto Funes sucumbe, arrebatado, à força de atração de uma insuturável ferida, Borges talvez tenha reconhecido, nesta mesma ferida, uma qualidade estelar, uma irradiação criadora, a partir da qual pôde disparar um trabalho com a palavra, um fazer sobre o vão, um fazer em vão sobre o vão.

\*

Para Blanchot, o poeta (podemos pensar, em extensão, o escritor, o artista), está demasiadamente exposto à força do indeterminado, vulnerável diante das coisas que se oferecem na prolixidade inexaurível de seus (sempre outros) sentidos. Seu olhar acolhe tudo aquilo que, subtraídos valores, empregos e significados ordinários, aparece como apelo ininterrupto a infinitas conjugações e destinos. Indo, coincidentemente, ao encontro da experiência de Borges, Blanchot toma a inspiração como “uma longa noite de insônia”<sup>56</sup>. Justamente para impor-lhe limite, para proteger-se do grande perigo da ociosidade, em que espreita a loucura, o

---

<sup>54</sup> Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 281.

<sup>55</sup> Blanchot, M. O esquecimento, a desrazão. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007, p. 179.

<sup>56</sup> Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 201.



escritor acabaria por “escrever verdadeiramente, atividade que o entrega ao mundo onde pode dormir”<sup>57</sup>.

Não há aí, no entanto, qualquer garantia, pois também as palavras, quando convertidas em imagens, transformam aquele que escreve em quem já não pode deixar de escrever. A escrita será, neste caso, não o salto, mas, mais uma vez, a reiteração, página a página, linha a linha, letra a letra, página a letra, linha a página, letra a linha, de um recair.

\*

Eis que um escritor, segurando o lápis, nota que, querendo soltá-lo, sua mão se recusa e agarra-o com mais força ainda. A outra mão, então, intervém e tira-lhe o lápis. Ao buscar retomá-lo, a mão que antes segurava o lápis o faz com estranha lentidão, movendo-se “num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança, mas, antes, a sombra do tempo (...)”.<sup>58</sup>

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar.<sup>59</sup>

Para verdadeiramente escrever, portanto, cabe ao escritor inspirado, não somente seguir os pés das palavras em deambulação, mas também interromper seu fluxo, defender-se de sua exigência voraz, impor-lhe silêncio. Ao fim e ao cabo, poder escrever é poder parar de escrever, soltar o lápis, saltar da página, abandoná-la. Borges, conhecido por reescrever seus textos inúmeras vezes, em algum momento, precisou dar por encerrada, mesmo que provisoriamente, a escrita de cada conto, decidindo pela perda das outras versões.

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 201.

<sup>58</sup> Ibid., p. 16.

<sup>59</sup> Ibid., p. 17.



Ao todo desmesurado e indizível, aquele que se arrisca na linguagem precisa contrapor, a cada vez, a palavra sempre parcial, insuficiente, mas pronunciável. Somente quem se sabe mortal pode escrever. A escrita implica o embate infinito com a própria finitude, com a experiência, tão incontornável quanto impraticável, da própria morte. É uma tarefa cuja possibilidade surge de uma impossibilidade fundadora, de um saber que é também (e principalmente) um não-saber. Talvez o experimental (na escrita, na arte) nunca tenha sido outra coisa senão o experimentar morrer. Quem sabe, daí, advenha a chance, seu dom, de fazer nascer.

Diz Blanchot: “Talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde já não existe mais recurso nem controle”<sup>60</sup>. A arte compreendida como um brincar nos arredores da ferida (da estrela), tão antiga quanto próxima, tão comum quanto singular, tão necessária quanto agudamente contingente. Um jogo imprevisível, com o quê e com quem calhar de ali também (des)aparecer. Um gesto, que afirma o desamparo, ao mesmo tempo em que implica, eticamente, o desejo. Passagem da errância para a “migração fecunda”<sup>61</sup>, a arte, enfim, vivida como brincadeira, jogo, gesto, desejo: aventura. A “alegria da queda”<sup>62</sup> é, ela mesma, um modo de saltar.

---

<sup>60</sup> Ibid., p. 95.

<sup>61</sup> Ibid., p. 270.

<sup>62</sup> Ibid., p. 156.



## Referências

- Blanchot, M. O esquecimento, a desrazão. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- Blanchot, M. A literatura e o direito à morte. In: Blanchot, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- Coutinho Jorge, M.A. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- Freud, S. Recordar, repetir e elaborar. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- Freud, S. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. 1 ed. Porto Alegre. RS: L&PM, 2016.
- Freud, S. *A interpretação dos sonhos, vol. 1*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- Lacan, J. (1964). *Seminário XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. MD Magno. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Lacan, J. (1964-65). *Seminário XII: Os problemas cruciais para a psicanálise*. Publicação do Centro de Estudos Freudianos do Recife (CEF), 2006.

Recebido em: 15/11/2018  
Aprovado em: 16/11/2018

