

ESCRITA E PSICANÁLISE II

ORGANIZADORES:

**SÉRGIO SCOTTI
ROSI ISABEL BERGAMASCHI
MARIANA DE BASTIANI LANGE
BEATRIZ GUIMARÃES
RÔMULO FABIANO SILVA VARGAS
RAFAEL ARNS STOBBE
ANA COSTA**

1ª edição

 **EDITORA CRV**

Copyright © da Editora CRV Ltda.

Editor-chefe: Railson Moura

Coordenação Editorial: Simone Santos

Diagramação: Marcos Roberto P. de Aguiar

Ilustração da capa: Keler Lucas

Capa: Roseli Pampuch

Revisão: Os Autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Escrita e Psicanálise II / Sérgio Scotti, Rosi Isabel Bergamaschi, Mariana De Bastiani Lange, Beatriz Guimarães, Rômulo Fabiano Silva Vargas, Rafael Arns Stobbe, Ana Costa. (organizadores) Ilustração de Keler Lucas -- 1. ed. -- Curitiba : Editora CRV, 2010.

316 p.

Vários autores

Bibliografia

ISBN 978-85-62480-63-8

1. Escrita 2. Psicanálise e escrita I. Scotti, Sérgio. II. Bergamaschi, Rosi Isabel. III. Lange, Mariana De Bastiani. IV. Guimarães, Beatriz. V. Vargas, Rômulo Fabiano Silva. VI. Stobbe, Rafael Arns. VII. Costa, Ana.

10-03035

CDD-150.195

Índices para catálogo sistemático:

1. Psicanálise e escrita : Psicologia 150.195

2010

Todos os direitos desta edição reservados pela:

Editora CRV

Tel.: (41) 3039-6418

www.editoracriv.com.br

E-mail: sac@editoracriv.com.br

A LETRA E O ESPAÇO: Jorge Luis Borges e o Real na Literatura

Tania Rivera

O olho existe em estado selvagem.
André Breton

O que é selvagem é a arte como silêncio.
Jean-François Lyotard

Em tão pouco tempo, em tão poucas páginas gostaria de poder falar da literatura, da psicanálise, da vida. Não seria possível transmitir isso senão numa fulguração instantânea, talvez uma fotografia, mas uma fotografia vasta, múltipla e movente. Vamos tratar neste ensaio justamente dessa paixão de apresentação imediata do real, com dois contos de Jorge Luis Borges.

Antes, porém, quero lembrar que no famoso sonho da injeção de Irmã, marco fundador da psicanálise como teoria do homem, apresenta-se um vislumbre do real na visão um tanto aterradora do interior do corpo da mulher, sua boca de jacaré aberta diante de Freud. Com a fórmula da trimetilamina que o sonhador vê “impressa em grossos caracteres”¹, a letra vem suturar a brecha que é o “umbigo do sonho”, o ponto em que todo sonho se torna denso, enigmático, seu “ponto de contato com o desconhecido”². A fórmula da trimetilamina cerra a boca de Irma, reafirmando a asseguradora primazia do simbólico sobre o real. A letra é, aí, suporte do significante.

Já em Borges, em um de seus contos mais famosos, “O Aleph”, a escrita entreabre a tela da ficção e, com a letra, graças a ela, força a abertura de um caos pulsante que é tudo em imagens a um só tempo, não em sucessão, mas num instante fulgurante – e visual, na visualidade construída pelo texto, *com letras*.

1 FREUD, Sigmund. A Interpretação de sonhos (1900). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 129.

2 *Idem*, *op. cit.*, p.132.

O *aleph* e o reverso da metáfora

Veria tudo, o escritor? Borges trata disso com ironia, ao fazer do possuidor do *aleph* um autor de figuras literárias medíocres, convencionais e empoladas, mas que ganhará os prêmios a que ele aspirava. Primo da falecida Beatriz Viterbo, musa do escritor que constrói a narrativa em primeira pessoa, Carlos Argentino Daneri dele só merece desdém. Um dia, porém, ele decide mostrar ao narrador sua preciosidade, um *aleph* existente entre degraus da escada do porão de sua casa prestes a ser demolida. Daneri o tem como um dom que alimenta sua poesia. Incrédulo e temeroso, Borges fecha os olhos e os reabre. Então vê o *aleph*.

Vi uma pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável. No início, julguei-a giratória; depois compreendi que esse movimento era uma 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 as via claramente de todos os pontos do universo.³

Se cada coisa seria a lâmina do espelho, esta se quebra de maneira a retirar da coisa sua identidade e torná-la quase indistinta, amálgama de imagens em profusão, multiplicidade simultânea de coisas diversas. Fulgor quase intolerável. O *aleph* nos abre os olhos, se considerarmos, com André Breton, que “o olho não está aberto enquanto ele se limita ao papel passivo de espelho”. Para que isso aconteça, porém, é necessário primeiro que se tenha fechado os olhos, para retirá-los de seu cotidiano papel de espelho. O olho então se deslocaliza, não se restringe mais a um ponto-de-vista, a uma posição no espaço, mas está em todos os pontos do universo, múltiplo, olho total – onividente, é o caso de dizer. O que ele olha, então, não tem fim, acavala-se desordenadamente, excessivo: “Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu [...]”⁴. Onividente e plural, tornado “intermináveis olhos próximos”, o olho deixa de ser espectador soberano para ser coisa vista, perscrutada “como num espelho”, mas justamente para se subtrair à lógica especular que fixa a identidade de cada coisa – e não se recontrar, portanto, em nenhum dos espelhos do planeta. O olhar torna-se, então, anônimo e singular, vendo alternadamente categorias amplas e grandiosas como bisões, tigres e exércitos e delicados recortes do mundo como as sombras de “algumas samambaias no chão de um jardim de inverno”.

3 BORGES, Jorge Luis. O *Aleph*. In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001, p. 695.

4 *Idem*, *op. cit.*, p.695.

[...] 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 me fez tremer) cartas obscenas, incríveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino, vi um adorável 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 víceras, 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.⁵

A profusão anônima de coisas vistas chega enfim ao núcleo radicalmente singular, íntimo do universo do narrador: Beatriz. A letra desta mulher o faz “tremer”. Com as cartas de Beatriz, ele é portanto levado a tomar lugar no *aleph* – vendo então a circulação do próprio sangue, vendo a morte e a “engrenagem do amor”, para enfim ver “teu rosto” – o meu, o seu, leitor.

De todos os pontos ele vê o *aleph*, e do *aleph*, tornado seu ponto de vista, ele vê a Terra. Seu olhar vê tudo desta localização privilegiada, e então esposa todas as coisas e parte delas pra ver o próprio *aleph*, numa reversibilidade vertiginosa entre o olhador e a coisa olhada. A posição do escritor corresponde aí àquela de um olhar supremo, Olhar Outro que se torna evidente ao pensarmos nas chamadas linhas de Nazca, no Peru. Este povo pré-colombiano traçou, manipulando o solo do deserto, enormes linhas que eles próprios nunca poderiam contemplar, e que hoje se podem ver de avião. Desenhos oferecidos a um olhar subtraído do campo da visão, mas capaz de tudo ver, sustentando a existência deste campo.

É o Olhar Outro que permite a inscrição de cada sujeito no campo visual, ao reconhecer sua imagem no espelho e dar-lhe, com ela, uma posição fixa em relação à qual organiza-se o espaço circundante. Em vez disso, o *aleph* convida a uma confusão com o Olhar Outro que desorganiza o espaço imaginário. Isso se dá à maneira do que Roger Caillois chama de “distúrbio” entre o espaço e a “personalidade”⁶, em seu texto sobre o mimetismo que tanto influenciou Lacan. O sujeito “procura se ver de um ponto qualquer do espaço. Ele mesmo se sente virar espaço, *espaço negro onde não se podem pôr coisas*. Ele é semelhante, não semelhante a alguma coisa, mas simplesmente semelhante. E ele inventa espaços dos quais ele é a “possessão convulsiva”⁷.

5 *Idem, op. cit.*, p. 696.

6 CAILLOIS, Roger. Mimetismo e Psicastenía Legendária. In: *Che Vuoi? Psicanálise e Cultura*. Porto Alegre, outono de 1986, ano 1, n. 0, p. 63.

7 *Ibidem*. Grifos do autor.

Estamos no domínio da semelhança, mas sem objeto a que se assemelhar. Estranha semelhança, essa *mimesis* sem referente. Se a metáfora é, como queria Aristóteles, o “transportar para uma coisa o nome de outra”⁸, para o *aleph* são transportados os nomes de todas as coisas. Isso ameaça romper a possibilidade mesma de metaforização. Como estabelece Lacan em boa parte de sua obra, a metáfora é marca do pai, nome/não do pai (*nom-du-père*), operação que limita e deixa um resto.

Em Freud, temos no sonho um domínio privilegiado da metáfora, do que ele chama condensação. Os elementos de maior intensidade visual em um sonho são aqueles que “têm suportes mais numerosos e mais fortes”⁹: um traço comum faz se unirem elementos múltiplos, mas estes perdem parte de seus traços em prol de uma composição híbrida. Organizado pela metáfora, e pela metonímia (deslocamento) que dela advém, o sonho é desorganizado, contudo, pelo “umbigo” onde ele se torna denso, tão excessivamente determinado que se torna lugar do desconhecido. Temos aí uma espécie de avesso da metáfora: tudo amontoado, entulhado, nada se perde, tudo se apresenta – não em contiguidade, implicando numa sucessão metonímica, mas simultaneamente. “Nesse instante gigantesco vi milhões de atos prazerosos ou atrozés; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência”¹⁰. Amálgama de imagens-palavras que suspende o tempo para lançar-nos numa perturbadora imediatez e, rompendo o espelho, em um espaço im-previsível.

Todas as coisas do mundo são um só objeto, secreto e conjectural, que a escrita não consegue descrever como tal, mas apenas insinuar no acúmulo de evocação de coisas díspares, gerando uma construção espacial subvertida, impossível de imaginar (dois ou três centímetros onde está todo o universo, sem redução). Nela, como indicava Caillois, o sujeito se torce em uma vertigem que o faz coincidir com o espaço, espaço negro, por ele mesmo inventado. Semelhante, ou seja, imagem, mas sem reflexo no espelho, o sujeito se convulsiona, possuído por esse espaço maravilhoso e terrível que é o avesso de sua “casa”. “Parece até”, diz belamente Caillois, “que se exerce uma verdadeira tentação do espaço”¹¹.

Diante dessa Coisa inimaginável e maravilhosa a um só tempo, “usurpamos” – diz curiosamente o texto – um nome, o “universo”, que, no entanto, permanece “inconcebível”, não podendo ser contemplado por nenhum homem. Sua fulguração deve ser recolhida por uma só letra: *aleph*. A primeira letra dos alfabetos hebraico, árabe e grego. Na teoria dos conjuntos, ela representa os cardinais infinitos ou os “números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes”, como diz Borges¹². Ele cita ainda a cabala, no final do conto, para dizer que “a letra sig-

8 ARISTÓTELES. *Poética*, s.l., Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s.l., §1457b6.

9 FREUD, Sigmund, *op. cit.*, p. 310.

10 BORGES, Jorge Luis, *op. cit.*, p. 695.

11 CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, p. 62.

12 BORGES, Jorge Luis, *op. cit.*, p. 698.

nifica o En Soph, a ilimitada e pura divindade”¹³. Ilimitada. Curiosamente, Lacan a utiliza, em uma certa altura de seu ensino, para designar a angústia suscitada no sujeito no fenômeno do estranho, do *Unheimliche* freudiano, quando “sua imagem no Outro aparece para o sujeito como privada de seu olhar”¹⁴.

Uma letra, a primeira. A Letra. Nela, quase encarnado, um espaço impossível, Real. Em seu desdobramento na escrita, a construção significante de um enclave, um bolsão onde o simbólico patina, ou melhor, uma pulsação que ameaça romper as amarras simbólicas – em prol de quê? De alguma coisa que não sabemos descrever, que Freud em sua mitologia teórica chama de pulsão, que Lacan tenta circunscrever com o Real. Não o uni-verso, mas seu reverso, o vislumbre de que o mundo não é único, mas desdobra-se de forma imprevisível. Se, como formula Lyotard em *Discours, Figure*, “há uma compulsão de opacidade que faz que isso de que se fala seja dado como perdido”¹⁵, na literatura temos a estranha possibilidade de recuperar o perdido, retirá-lo da opacidade, construí-lo ficcionalmente e quase trazê-lo à luz, constituindo na escrita um campo visual e espacial fulgurante, maravilhoso – e quase intolerável, angustiante.

A escrita do deus e a transmissão

No *aleph* temos, na escrita, uma construção predominantemente visual, surpreendente, espantosa, que dá origem a uma tentativa de transmissão, de registro escrito. Em outro conto que é seu irmão gêmeo, ou talvez seu contraponto, “A Escrita do Deus”, publicado no mesmo livro de 1949, temos também uma vigorosa reflexão sobre a relação entre imagem e palavra, mas o seu ponto candente está no domínio desta última, em uma sentença divina capaz de condensar todo o universo, e que se trata de buscar na imagem, no quadro do mundo.

Tzinacan é um sacerdote maia que, vencido pelos espanhóis, encontra-se em uma prisão abobadada e escura separada em duas celas, uma das quais é ocupada por um jaguar. Recebe comida apenas uma vez por dia, através de uma abertura no topo do teto. Apenas nesse instante o cárcere ilumina-se e ele pode ver o felino na cela ao lado. Após muito tempo aprisionado, Tzinacan recorda-se que o deus teria escrito, no primeiro dia da criação, uma sentença mágica capaz de conjurar os males que ocorreriam no fim dos tempos. Considerando que “estávamos, como sempre, no fim dos tempos”, o sacerdote crê que seu destino é intuir esta escrita e que sua condição de prisioneiro não o impediria de fazê-lo, pois talvez ele a tivesse visto milhares de vezes e só faltaria “entendê-la”¹⁶.

13 *Idem, op. cit.*, p. 697.

14 LACAN, Jacques. Introdução aos Nomes-do-Pai. In: *Nomes do Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 69.

15 LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971, p. 104.

16 BORGES, Jorge Luis. A Escrita do Deus. In: *Obras Completas, op. cit.*, p. 664.

Que tipo de sentença (perguntei-me) construirá uma mente absoluta? Considerei que mesmo nas linguagens humanas não existe proposição que não implique o universo inteiro; dizer o *tigre* é dizer os tigres que o geraram, os cervos e tartarugas que ele devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu luz à terra. Considerei que na linguagem de um deus toda palavra enunciaria essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo implícito, mas explícito, e não de um modo progressivo, mas imediato. Com o tempo, a noção de uma sentença divina pareceu-me pueril ou blasfematória. Um deus, refleti, só deve dizer uma palavra e nessa palavra a plenitude. Nenhuma palavra articulada por ele ser inferior ao universo ou menos que a soma do tempo. Sombras ou simulacros dessa palavra, que equivale a uma linguagem e a quanto pode compreender uma linguagem, são as ambiciosas e pobres palavras humanas, *tudo, mundo, universo*.¹⁷

Em uma só palavra, a plenitude, explícita e imediata. Em qualquer coisa do mundo ela poderia ser lida, desde que tenha sido *escrita*, para que então a leitura possa restituir-lhe tal magnífico poder. Deve ser neste sentido que Borges gosta de citar Lugones para dizer que “toda palavra é uma metáfora morta”¹⁸: em sua origem sempre incerta, cada palavra é sempre o transporte do nome de uma coisa para outra coisa, pois nenhuma coisa possui de saída seu próprio nome. Uma palavra comum, cotidiana, pode na literatura, portanto, voltar a indicar outra coisa – lembrando a fuga constante que caracteriza a linguagem e assumindo sua natureza de conjunto arbitrário de letras. Cada palavra pode, na literatura, reabrir suas brechas e entre suas letras evocar a louca magia da letra, do *aleph*. Entreletras – como costumamos dizer “entrelinhas” – algo se faz que levará, como veremos, a uma transformação do sujeito-leitor.

Uma vez tendo compreendido tal imensidão da palavra, Tzinacan recorda-se que o jaguar é um dos atributos do deus, e percebe que a sentença está a seu alcance, basta que ele a decifre. Recolhendo de cada dia seus rápidos instantes de luz, ele põe-se a perscrutá-la, buscando ir além da imagem, do desenho aleatório da pelagem do felino. Da imagem à linguagem, ele refaz ao reverso a operação da escrita literária que faz da linguagem, imagem. Talvez a escrita movimente-se entre essas duas direções, podemos dizer com Borges, talvez ela vá da linguagem à imagem e desta de volta à linguagem – afinal, a imagem é até certo ponto feita de linguagem. Se no *aleph* temos o encontro inesperado com uma fulguração imagética que dá origem à escrita como tentativa de fixá-la, de lhe dar contornos, aqui temos uma imagem dando origem a uma procura (da letra), e tal busca corresponde à própria escrita (do conto).

Ao fim desta busca, ao longo da qual o sacerdote quase perece, ele enfim tem uma visão “que não pode esquecer nem comunicar”:

17 *Idem, op. cit.*, p. 665.

18 BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 31.

Ocorreu a união com a divindade, com o universo (não sei se estas palavras diferem). [...] Eu vi uma Roda altíssima, que não estava diante de meus olhos, nem atrás, nem nos lados, mas em todas as partes, a um só tempo. Essa Roda estava feita de água, ma também de fogo, e era (embora se visse a borda) infinita. Entretecidas, formavam-na todas as coisas que serão, que são e que foram, e eu era um fio dessa trama total, e Pedro de Alvarado, que me atormentou, era outro. Ali estavam as causas e os efeitos e me bastava ver essa roda para entender tudo, interminavelmente. Oh, felicidade de entender, maior que a de imaginar ou que a de sentir! Vi o universo e vi os íntimos desígnios do universo.¹⁹

Entendendo tudo, é natural que ele chegue a entender a escrita do tigre: “É uma fórmula de catorze palavras casuais (que parecem casuais) e me bastaria dizê-la em voz alta para ser todo-poderoso”²⁰. Mas que importa ser todo-poderoso para quem entreviu o universo? O sacerdote não pronuncia a sentença, o escritor não escreve suas letras. “Quarenta sílabas, catorze palavras, eu, Tzinacan, regeria a terras que Montezuma regeu. Mas eu sei que nunca direi essas palavras, porque não me lembro de Tzinacan”²¹.

O encontro com a letra muda a posição do sujeito tão radicalmente que podemos dizer que ele o dessubjetiviza. O narrador não se lembra mais de Tzinacan. Quem entreviu o universo não pode pensar em um homem, “mesmo que este homem seja ele. Esse homem *foi ele* e agora não lhe importa. [...] Ele agora é ninguém”²². O conto se encerra com a impossibilidade de transmissão disso, da letra. No entanto, ele já transmitiu o essencial: sua busca, convidando o leitor a alguma movimentação em torno de seu enigma.

E o *aleph*, poderia ele ser realmente dito, compartilhado? Sua transmissão guia o conto, mas é de saída trazida como fadada ao fracasso: “Chego, aqui, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca?”²³. A escrita terá que ser sucessiva e enumerativa, enquanto a visão foi simultânea, imediata.

No mesmo instante em que Carlos Argentino interrompe o estranho espetáculo do *aleph*, Borges concebe sua vingança (não esqueçamos as obscenas cartas de Beatriz ao primo-irmão). Ele recusa-se a comentar aquele assombroso fenômeno, fingindo nada ter visto e parecendo desconfiar da sanidade mental do dono da casa. Estranhamente, como se tomado em sua própria vingança, ele mesmo começará a esquecer o que viu, e terminará o conto declarando que aquele seria um

19 BORGES, Jorge Luis. A Escrita do Deus, *op. cit.*, p. 666.

20 *Ibidem*.

21 BORGES, Jorge Luis. A Escrita do Deus, *op. cit.*, p. 667.

22 *Ibidem*.

23 BORGES, Jorge Luis. O Aleph, *op. cit.*, p. 695.

falso *aleph*, e que talvez tivesse visto o verdadeiro quando viu “todas as coisas”²⁴ – mais tarde, porém, ele o teria esquecido.

A letra apresenta, portanto, dois pólos. Ela pode vir suturar a estranha potência real da imagem, em uma amarração cerrada onde o simbólico reafirma sua primazia frente ao real e gera uma inflação imaginária. Nesta vertente, a letra se alia ao que gostamos de chamar de *imagem-muro*, aquela dimensão da imagem que vela o real e reafirma ao sujeito um ponto de vista fixo que organiza o espaço imaginário. Este é um dos domínios da literatura – aquele que explora o jogo da linguagem, mas nele não oferece ao sujeito mais do que o silêncio ou o esquecimento.

Mas a letra também pode, em uma sofisticada estratégia simbólica, tentar re- virar o imaginário, acentuando seus umbigos, atravessando seus furos para reafirmar a força, a paixão do real, aproximando-se do que chamamos *imagem-furo*. Ela então desloca o sujeito de seu ponto de vista, lançando-o em uma certa vertigem e construindo uma espécie de avesso do imaginário. Aí, pode se fazer o que Lacan chama “lituraterra”: manobra pela qual a literatura se revira e força os limites da linguagem, chacoalhando seus pontos de amarração para o sujeito. No *aleph*, a uma determinada altura, Borges vê “um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio” e, nele “ao mesmo tempo, cada letra de cada página”. Ele confessa então que, “em pequeno”, costumava maravilhar-se “com o fato de que as letras de um livro fechado não se misturassem e se perdessem no decorrer da noite”²⁵.

Mas e se as letras tomassem a frente, e durante a noite desfizessem as palavras, as frases, o sentido do escrito? Retomando a pulsação (pulsional, real) que a linguagem parecia ter organizado (recalcado) tão bem, o escrito seria aí capaz de perturbar e convocar o sujeito por uma quebra do semblante, da dimensão especular. A literatura carrega essa estranha potência de recolocar em jogo nossa ligação com a linguagem. Como escreve Maurice Blanchot, “escrever é quebrar o laço que une a palavra a mim mesmo”²⁶.

Essa quebra não é propriamente comunicável, mas ela também não se deixa facilmente silenciar. Ela pede trans-missão: missão que se passa, aquela de carregá-la, suscitá-la no outro. É nessa transmissão que toma lugar um autêntico diálogo entre psicanálise e literatura, pois é nela que ambos os campos reafirmam sempre que, como diz ainda Borges, “só não há uma coisa. É o esquecer”²⁷.

24 *Idem.* O Aleph, *op. cit.*, p. 698.

25 *Idem.* O Aleph, *op. cit.*, p. 696.

26 BLANCHOT, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 20.

27 BORGES, Jorge Luiz. Evermess. In: *Obras Completas*, v. II, *op. cit.*, p. 328.