

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINA GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras

Claudia Itaborahy Ferraz

CARTOGRAFIAS DA LETRA
Dickinson, Llansol e Duras

Ouro Preto/Belo Horizonte
2023

Claudia Itaborahy Ferraz

CARTOGRAFIAS DA LETRA

Dickinson, Llansol e Duras

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras – Literaturas Modernas e Contemporâneas

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Castello Branco

Ouro Preto/Belo Horizonte

2023

D553.Yf-c Ferraz, Claudia Itaborahy.
Cartografias da letra [manuscrito] : Dickinson, Llansol e Duras / Claudia Itaborahy Ferraz. – 2023.
1 recurso online (153 f.) : pdf.
Orientador: Lucia Castello Branco.
Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.
Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 144-153.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Dickinson, Emily, 1830-1886. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Llansol, Maria Gabriela, 1931- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Duras, Marguerite, 1914-1996. – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura e psicanálise – Teses. 5. Poética – Teses. 6. Literatura americana – História e crítica – Teses. 7. Literatura portuguesa – História e crítica – Teses. 8. Literatura francesa – História e crítica – Teses. 9. Escrita na literatura – Teses. I. Castello Branco, Lucia, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 811.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *CARTOGRAFIAS DA LETRA: Dickinson, Llansol e Duras*, de autoria da Doutoranda CLAUDIA ITABORAHY FERRAZ, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Prof. Dr. Jonas Miguel Pires Samudio - FALE/UFMG (PD)

Profa. Dra. Janaína Patrícia Rocha de Paula - UFOP

Profa. Dra. Simone Zanon Moschen - UFRGS

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Jonas Miguel Pires Samudio, Usuário Externo**, em 30/11/2023, às 12:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucia Castello Branco, Professora do Magistério Superior**, em 30/11/2023, às 15:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Janaína Patrícia Rocha de Paula, Usuário Externo**, em 01/12/2023, às 15:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Simone Zanon Moschen, Usuária Externa**, em 01/12/2023, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vera Lucia de Carvalho Casa Nova, Servidora aposentada**, em 05/12/2023, às 17:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2851330 e o código CRC 991069E6.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Lucia Castello Branco pelo fulgor e pelo saber, por ter aceitado estar comigo nesta travessia à beira mar e pela maneira generosa e alegre como me recebeu quando quis estar bem mais perto das letras.

Às professoras Vera Casa Nova e Márcia Arbex, pela transmissão precisa e viva em suas aulas e na banca de qualificação desta pesquisa.

Às colegas e aos colegas que estiveram comigo nas aulas e nos corredores da Faculdade de Letras, assim como às professoras Sônia Queiroz, Ana Utsch e Myriam Ávila pelo que me ensinaram.

Aos e às profissionais do POSLIT, pela forma respeitosa e cordial como me atenderam em demandas diversas.

À Alice Bedê, agradeço a revisão cuidadosa da tese. Ao Walmir Lacerda, pela companhia em traduções.

Agradeço à Janaína de Paula, Jonas Samudio, Simone Moschen, Vera Casa Nova, Márcia Arbex e João Rocha, por terem aceitado compor a banca que lê esta tese.

Aos companheiros e companheiras do Ateliê de Psicanálise e Outras Artes de Ouro Preto, onde começa e continua esta pesquisa, por estarem comigo nas voltas ao redor da psicanálise e da literatura.

À Munyke, pelas preciosas contribuições teóricas para a pesquisa e pela presença amorosa em estradas percorridas nesse tempo.

Ao meu pai e à minha mãe, pela vida e pelas alegrias ao me verem nos caminhos que escolho. Às minhas irmãs mais velhas, pela comunidade que tecemos juntas anos a fio, e, aos irmãos mais novos, pela extensão deste fio que nos faz cada vez mais vivos. Aos meus sobrinhos e sobrinhas pelo fôlego que sopram em mim. Às tias, tios, primas, primos, amigos e amigas que alimentam os sentidos e as maravilhas dos dias.

Ao vivo no meio do vivo. Ao que me acompanha e respira em mim. Ao que não morre e permanece sempre vivo. Àquela que me ensina coragem e alegria, que traduz as repetições cotidianas em grandes acontecimentos de vida. À poesia. Às minhas companhias, as que cuido e as que cuidam de mim. Ao vivo no meio do vivo, sempre vivas.

*Há um barco que espera por um barco,
Um recado para este mensageiro*

*Um tão grande recado,
Que se ignora onde o barco foi lançado ao mar.*

*Na tempestade que surgiu,
Só o leme do barco destróçado veio dar ao poema¹*

¹ LLANSOL, Maria Gabriela. *Dickinson* – Caderno Letra E. n.p. [On-line].

RESUMO

Esta tese investiga operações tradutórias feitas por Marguerite Duras e Maria Gabriela Llansol a partir da poesia de Emily Dickinson, atravessando reflexões e construções sobre escrita, leitura, poética, tradução, letra e textualidade, em convergência com as teorias psicanalítica e literária.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, psicanálise, poética, letra, tradução.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the translation procedure applied in Emily Dickinson's poetry by Marguerite Duras and Maria Gabriela Llansol, crisscrossed by reflections about the concepts of writing, reading, poetic, letter and textuality, under the optics of Literary Theory and psychoanalysis approach.

Keywords: literature, psychoanalysis, poetic, letter, translation

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: “massa de início”	09
2 LETRAS EM TRÂNSITO	22
2.1 Emily Dickinson, a vida e a escrita	23
2.2 Sobre a carta, a letra	39
2.3 Sobre a letra, “lalíngua”	46
3 PALAVRAS EM TRÂNSITO	55
3.1 Escrita-poesia	56
3.2 Autoestrada da “Palavra”	64
3.3 Tradução	71
4 MULHERES EM TRÂNSITO	86
4.1 Emily D. com Llansol: tradução legente	89
4.2 Emily D. com Duras: intradução	110
5 CONCLUSÃO: “o abrir e o fechar”	129
REFERÊNCIAS	144
Outras referências	151

1 INTRODUÇÃO: “massa de início”

*No Man can compass a Despair –
As round a Goalless Road
No faster than a mile at once
The Traveller proceed –
Unconscious of the Width –
Unconscious that the Sun
Be setting on His progress –
So accurate the one
At estimating Pain –
Whose own – has just begun –
His ignorance – the Angel
That pilot Him along –*

Não há Quem meça o Desespero –
Maior que Estrada sem Destino
Que um Viajante percorre
A dois quilômetros por hora –

Inconsciente da Distância
Inconsciente de que o Sol
Está se pondo lá na frente –
Assim também vai só

Aquele que estima a Dor –
A sua própria – mal deduz –
No começo – que sua Ignorância
É o Anjo – que o conduz –²

*mulheres em trânsito I: emily dickinson, marguerite duras e maria gabriela llansol*³

“Há cartas para tudo.”⁴ Uma carta pode ser a grande carta do jogo, pode ser a carta que falta para compor a leitura do destino, pode ser declaração de amor, um aviso, telegrama, poucas letras ou testamento, mas a carta parece sempre localizar, trazer a ausência de algo ou alguém que escreve. A carta que chega traz vestígios do corpo que esteve, ali, sobre o papel, sobre as teclas da máquina, traz olhos, cheiro, traz um lugar. A carta parece algo fluido no tempo, nada mais em trânsito do que uma carta, uma carta-

² DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. Os fascículos, v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 660-661. [Embora a ABNT prescreva que os textos originais de citações em língua estrangeira sejam apresentados em nota de rodapé, optei por deixar os originais de Dickinson no corpo do texto devido à sua importância para as questões de tradução discutidas nesta tese].

³ Vídeo montado a partir de fragmentos de textos meus e das escritoras Dickinson, Duras e Llansol, em sobreimpressão às imagens feitas por mim, como parte da aula para a qual fui convidada pela professora Lucia Castello Branco, dentro da disciplina *Mulheres em trânsito*, no PPGLITCULT/UFBA, em novembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDBzWzJ8tU>.

⁴ LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Edições Chão da feira, 2012. p. 135.

corpo, uma carta-poema, um texto em estado de tradução, palavras atravessando estradas. Interessante pensar os destinos de uma carta, os efeitos dela, mesmo com a dificuldade de fixá-la, de dizer se ela é presença ou ausência, se ela traz ou leva embora.

Mas uma carta sempre está a chegar, como um livro, um poema, uma fotografia, um mapa, um guia. A carta e os seus acontecimentos, lançada adiante, mesmo quando para ninguém, mesmo quando atirada ao mar, mesmo rasgada. Lançar a carta parece trazer movimentos de um corpo que se lança – as mãos rasgando papéis, a força do braço para se livrar da carta, o movimento para desenhar os mapas –, um corpo para frente. Envelopes, garrafas, objetos que sustentam, acompanham e compõem as cartas, que trazem rituais para abrir, ler. Do objeto ao texto, passar da carta às palavras, do envelope fechado ao bilhete, à imagem – o corte e a abertura. A carta é uma potência em imagens e acontecimentos, desdobra, desdobra.

*The Way I read a Letter's – this –
'Tis first – I lock the Door –
And push it with my fingers – next –
For transport it be sure –*

*And the I go the furthest off
To counteract a knock –
The draw my little Letter forth –
And slowly pick the lock –*

Meu Jeito de ler uma Carta – é –
Primeiro – a Porta – à Fechadura
Tranco e empurro com meus dedos –
Por êxtase de estar segura –

Depois saio de perto
Para neutralizar o toque –
Então tomo nas mãos a Carta
E lenta abro o envelope –⁵

Emily Dickinson é a carta de início deste texto, desta pesquisa, desta procura. É um guia, o ponto inicial de onde saem esses trajetos que se lançam aqui, de onde partem os caminhos seguintes, os outros pontos de localização – ela é o primeiro mapa aberto para atravessar as paisagens que viraram planos de viagem, um lançador de lugares, o *start* desse trânsito, onde o texto acontece lançando seus destinos. Emily é o começo e é o caminho e é, ainda, o futuro. Carta – Mapa – Texto. Nesse caminho atravessado pelo campo das intensidades,

⁵ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. Os fascículos, v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 643.

[...] no fundamental, um texto literário não tem destinatário. O seu apelo ao interlocutor dá-se no abandono dos territórios do humano em direção a um aquém, interminavelmente aquém, da imposição de significações. É na resistência à quase-necessidade desta imposição, e, portanto, à socialidade que a sustenta, que o literário se afirma como abertura de sentido. Não sendo por isso um destinatário, o interlocutor é aquele que recebe a garrafa atirada ao mar com a menção “sem retorno”.⁶

Emily Dickinson, a carta que chega, a poesia. É ela quem localiza e avisa: se ando a ler um livro e ele torna todo o meu corpo tão frio que parece que lume algum poderá, alguma vez, voltar a aquecê-lo, sei que é poesia. Se eu sinto, fisicamente, como se o alto da cabeça estivesse a ser arrancado, sei que é poesia.⁷

Nessa confirmação, a *co-incidência* de sensações que se repetem: saber da poesia de Dickinson a partir dos efeitos que provoca já de início. A língua. Ela, poeta americana; eu, leitora brasileira, de língua portuguesa. Seus textos aparecem traduzidos. Outra volta, outra dobra, outro movimento. Está instalado o trânsito. A leitura dos poemas e bilhetinhos traduzidos por Maria Gabriela Llansol, no livro *Bilhetinhos com poemas*, a leitura de um livro de Marguerite Duras com palavras, poemas, sinais de Dickinson, no livro *Emily L.*, anunciam o percurso. Que coisa é a tradução? Que coisa é a escrita dessas mulheres? Que coisa é isso que vai se abrindo e levando o texto, compondo textos, figuras? É incrível a semelhança entre as mulheres que não se parecem.⁸

E é incrível pensar nos lugares aonde o texto dessas mulheres pode levar. É uma beleza olhar a sobreimpressão de Dickinson em Llansol e em Duras e imaginar o que essa operação pode produzir: as dobras, as cenas, os movimentos, as imagens, as montagens em literatura e psicanálise. Nesta pesquisa, um traçado se faz em torno de alguns pontos por uma questão de localização, interesses e apostas teóricas. E esse traçado corre sobre os fios tradutórios que se dão a ver e a ler nas escritas e nas leituras que compõem essa travessia.

Cada tentativa de tradução “literal”, de tais palavras fundamentais como “verdade”, “ser”, “aparência” etc. logo alcança o âmbito de uma intenção que, essencialmente, ultrapassa a formação de palavras e o uso literal de tais palavras. Podemos avaliá-lo mais cedo e de modo mais sério se refletirmos sobre o que seja “traduzir”. Inicialmente apreendemos este processo como algo externo, técnico-filológico.

⁶ LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Edições Chão da feira, 2012. p. 139-140.

⁷ DICKINSON, Emily citada por BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita – Três tempos com Emily Dickinson*. Tradução de Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013. p. 46.

⁸ DURAS, Marguerite. *Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Dizemos, então, ser o traduzir a transposição de uma língua para outra, da língua estrangeira para a língua materna ou também o contrário. Entretanto, temos dificuldade de entender que, constantemente, já estamos traduzindo nossa própria língua, a língua materna, para sua palavra própria, genuína. Falar e dizer é, em si, um traduzir, cuja essência não pode de forma alguma consistir em duas situações, onde as palavras que transpõem e as palavras transpostas pertençam a linguagens diversas. Em cada diálogo e em cada solilóquio, vige um traduzir originário. Nesse caso, não pensamos apenas no processo, no qual substituímos uma maneira de falar por uma outra da mesma linguagem, e nos servimos da “paráfrase”. A mudança na escolha de palavras já é a consequência de uma transposição, para nós, numa outra verdade e clareza, ou também numa interrogação (*Fragwürdigkeit*). Este transpor pode se realizar sem que a expressão linguística se altere. A poesia de um poeta e o tratado de um pensador estão em sua palavra própria, singular, única. Eles nos obrigam a perceber essa palavra, sempre de novo, como se a ouvíssemos pela primeira vez. As assim chamadas tradução e paráfrase são subseqüentes e seguem tão-somente a transposição de todo o nosso ser para dentro do âmbito de uma verdade transformada. Somente se já nos deixamos apropriar por esta transposição, nos encontramos no cuidado pela palavra. Só com base na atenção, assim mais fácil e limitada, de traduzir a palavra estrangeira para nossa própria linguagem.⁹

Dessa trama em que um mapa é montado, partem, para além da tradução interlínguas que Maria Gabriela Llansol faz de Dickinson, as outras operações tradutórias, que tanto ela como Marguerite Duras realizam no que leem e escrevem e no que nós podemos ler, traduzir, escrever.

A tradução é uma forma singular de leitura – há detenção em cada frase e em cada palavra –, algo como uma transcrição em que afloram dimensões da letra até então despercebidas. De saída, encontra a constrição que a gramática exerce em cada língua, ao determinar a ordem na estrutura da frase. A ela responde o sentido que opera como orientação no procedimento da tradução. Sentido que se produz, *nachträglich*, a partir do ponto final da frase, mostrando, na retroação, sua fragilidade.¹⁰

Bilhetinhos com poemas, traduzido por Ana Fontes (que, na verdade, é um pseudônimo utilizado pela escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, em algumas de suas traduções), possibilita uma leitura diversa da obra de Emily. Com uma sequência de cartas, a poesia de Dickinson mostra-se não apenas nos versos inclusos, mas em toda a sua escrita das coisas comuns, simples e assombrosas.¹¹ Os *bilhetinhos* apresentam a obra

⁹ HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2008. p. 28.

¹⁰ VIDAL, Eduardo. Um valor de raridade no tempo. *Revista Escola Letra Freudiana* – da experiência psicanalítica. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, n. 41, p. 17-24, 2009. p. 18.

¹¹ MOURÃO, Fernanda. *117 e outros poemas: a procura da palavra em Emily Dickinson*. 271 f. 2008. Tese (Doutorado) – POSLIT/FALE/UFGM, Belo Horizonte, 2008. p. 33.

de Emily em sua dimensão de carta – cartas para nada, carta ao mundo. Para além dessa operação interlingual, há um movimento na obra de Llansol que é a presença e construção de figuras de seu texto, no qual Emily Dickinson aparece como uma figura, *Infesta*. Outra cena tradutória,¹² nova locação.

Emily L., de Marguerite Duras, em que Emily L. é escrita na sobreimpressão com Dickinson. A personagem Emily torna-se também texto de Dickinson: Emily L. Não se trata de uma tradução interlingual. Duras não traduz exatamente o texto de Dickinson, mas faz uma “transposição”.¹³ Há sinais e tramas de Dickinson no texto, citações, fragmentos em língua inglesa, assim como um poema sem tradução. Aqui, o sentido se constrói “só depois” (*nachträglich*), uma vez que o algo que se revela sobre a poética de Dickinson, no contexto do romance, só vai se revelar a partir do leitor, com seu saber e sua leitura da obra de Dickinson.

Seja em *Bilhetinhos com poemas*, seja em *Emily L.*, o pensamento em torno das leituras que Llansol e Duras fazem a partir de Dickinson apresenta-se como ponto de investigação sobre o que vem a ser – e o que pode ser – uma poética da tradução, em um movimento de ética e pensamento da *poiesis* – o fazer poético e o pensamento poético.

É com esse movimento, ainda de operações tradutórias de leitura e escrita, que é traçada uma possível cartografia da *letra*, sendo a *letra*, *letter/lettre*, um conceito trazido pela psicanálise lacaniana, na margem da literatura, que é de fundamental importância, inclusive para pensarmos o que aqui se anuncia como novo texto – no encontro possível da obra poética de Emily Dickinson como carta e da carta como obra, enfatizando o que Maurice Blanchot pontua conceitualmente sobre a obra literária, em sua “solidão essencial”.¹⁴

Blanchot propõe pensar a literatura como experiência, e não mais como sistema, como costuma pensar a historiografia literária. Para ele, a obra literária só se realiza quando aquele que diz “eu” dá lugar a “uma voz vinda de outro lugar”, transformando-se em um “*ele sem rosto*”: passagem ao neutro.¹⁵ A literatura compreendida por Blanchot não se reduz, exatamente, a um produto do escritor, mas é a experiência mesma: a

¹² Isso aparece e acontece no livro *Um falcão no punho*, um dos diários de Maria Gabriela Llansol, sendo *Infesta*, também, um dos “femininos” de Aossê/Pessoa, que lhe foram atribuídos por Llansol.

¹³ O termo “transposição” é introduzido por Mallarmé e trabalhado por Alain Badiou, em uma precisa articulação com a psicanálise, em “Por uma estética da cura analítica” (BADIOU, *Por uma estética da cura analítica*, 2004). No livro *Cor’p’oema Llansol*, de Janaina de Paula, esse conceito funciona como um operador para se pensar, especialmente, a articulação entre o corpo e o poema na textualidade llansoliana.

¹⁴ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 11.

¹⁵ *Idem*. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d’água, 1984. p. 205, grifo do autor.

experiência literária. Esta, observa Blanchot, caminha sempre “*para si própria, para sua essência, que é o seu desaparecimento*”.¹⁶ Também Barthes, na esteira de Blanchot, pensará a experiência literária – ou, mais propriamente, a escritura – na radicalidade de sua solidão:

Saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente aí onde você não está – é o começo da escritura.¹⁷

Desaparece a literatura – como um sistema reconhecido pela historiografia literária –, desaparece o escritor e seu outro, surge a imposição de um silêncio diante da solidão essencial: escrever para fazer eco ao que não para de falar. Nisso reside a exigência da obra: apagamento para aquele que escreve e silêncio.¹⁸

Na obra de Emily Dickinson, nota-se tal desocupação do eu,

[...] que será, passo a passo, ocupado pelo exterior: flores, borboletas, com seu “sistema estético” infinitamente superior ao daquela que os retrata. E, ainda que consideremos que Daisy – Margarida –, na poesia de Dickinson, é um dos nomes daquela que ali se pronuncia, sabemos que já não é da essência de um *eu* que essa poesia nos fala, mas antes de seu esvaziamento. Pois é por meio da desocupação do eu que se abrirá espaço para ocupação da obra, em sua solidão essencial. E, desse lugar, a obra, em sua insistente peremptoriedade de coisa inapreensível, reduzida a sua forma de resto, de objeto – objeto de arte, objeto pequeno a – voltará sempre a nos dizer “exclusivamente isso: que ela é – e nada mais”.¹⁹

Assim atravessada, a trama da letra em Emily Dickinson tece. E o que tece, além de tecer uma vida? A cartografia de Emily parece poder mapear o mundo em que ela viveu – ou mapear o que a escrita viveu nela – a partir de cartas e poemas à espera, *en souffrance*.²⁰ A carta como mapa móvel, possibilidade de deslocamento pelo desconhecido, pelo estrangeiro em seu escrever²¹ – a carta como “*texto, lugar que*

¹⁶ *Ibidem*, p. 205, grifo do autor.

¹⁷ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988. p. 93.

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 17.

¹⁹ BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita – Três tempos com Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013. p. 17.

²⁰ *En Souffrance*, aqui, faz referência à frase do texto “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, de Jacques Lacan (*In*: LACAN, 1998). A *lettre en souffrance*, em termos postais, significa que há uma carta que não chegou ao destinatário em estado de espera, nos correios, aguardando ser reclamada, procurada, reivindicada.

²¹ BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 23-62.

viaja”.²²

Carta que está sempre chegando a seu destino, que não para de chegar. É também um texto em constante tradução, sempre se abrindo a novas formas singulares de leitura. Maurice Blanchot escreve sobre ler²³ que

A leitura do poema é o próprio poema, que se afirma obra na leitura, que, no espaço mantido aberto pelo leitor, dá nascimento à leitura que o acolhe, torna-se poder de ler, comunicação aberta entre o poder e a impossibilidade, entre o poder vinculado ao momento da leitura e a impossibilidade ligada ao momento da escrita.²⁴

As leituras de Llansol e de Duras – os poemas-carta de Emily Dickinson e o desdobramento disso em suas obras – são pensadas aqui como um *para além* do que foi por elas traduzido. Leitoras de Dickinson, como traduziram? Quais operações são possíveis de se verificar nos textos traduzidos, transpostos, escritos por elas? O que se dá a ver na escrita de Llansol e Duras a partir de Dickinson? Quais são os caminhos traçados? Por quais caminhos passaram? Quais cartografias podem ser desenhadas a partir do encontro entre essas escritoras? Por quais lugares passa e até onde leva a escrita delas?

Para pensar a noção de escrita que aqui se lê, já de início, Roland Barthes e Maurice Blanchot compõem este texto-pensamento, assim como as próprias Llansol e Duras, e, também, Jacques Lacan e psicanalistas da contemporaneidade que estão trabalhando com noções importantes nessa margem da psicanálise com a literatura, principalmente sobre o conceito e o efeito de *letra*, que, nesta pesquisa, são grandes norteadores.

Sabemos que Lacan não irá deter-se na equivalência entre letra e significante. À medida do percurso de seu ensino, a letra será concebida para além do significante, muitas vezes em oposição ao significante. Uma vez apagado o sentido, sobressai a sua dimensão de dejetivo (“*a letter, a litter*”), ou de objeto, abarcando aí a sua materialidade gráfica. A letra, por sua estrutura de litoral, ao mesmo tempo em que transporta um gozo que conflui com o sentido, incluindo a significação fálica, também propaga, em sua matéria, um gozo para além do sentido, para além do gozo fálico, gozo esse que se aloja em seus receptáculos.²⁵

Trata-se aqui de pensar o texto na dimensão do que Barthes chama de “texto de

²² LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 126, grifo da autora.

²³ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 207-225.

²⁴ *Ibidem*, p. 215.

²⁵ MANDIL, Ram. *Como um imenso corpo de mulher*. Paris: Associação Mundial de Psicanálise, 2022. n.p. [On-line].

gozo”, o texto, que, ao contrário do “texto de prazer”, não obedece a uma lógica do preenchimento, da verdade, da certeza e da satisfação, mas sinaliza para algo que parece estar mais além.²⁶ Nesse sentido, trata-se de uma investigação sobre o gozo do texto,²⁷ o gozo em sua linguagem, o “prazer do texto”. Algo que caminha no sentido de pensar, também, o acontecimento do texto como uma marca, uma cicatriz que traz singularidade ao texto de cada uma dessas escritoras, mas que, como em um processo de alargamento de sentido, com a inserção de outros significantes, nova montagem, provoca a tradução e amplifica o texto, em um processo de (des)colagem.

Além desse ponto que será atravessado no percurso da tese, outro lugar pelo qual vamos passar é o acontecimento e o pensamento acerca do escrever, mesmo quando não se pode escrever. Um desdobramento da escrita, uma travessia,

[...] aquela que acredita sensato o desejo do impossível. Ou, nas palavras de Duras:

“Escrever.
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer: não se pode.
E se escreve.”

Mais do que afirmar que é possível escrever sob a égide de um impossível, as palavras de Duras, aqui, sustentam uma pergunta: quem escreve, quando já não se pode escrever? [...] A resposta que neste mesmo trecho se arrisca é: “Ninguém”. Dizer que ninguém pode, ou que ninguém escreve, não é o mesmo que dizer que não há quem escreva. Trata-se, antes, de afirmar a existência de uma ninguém que escreve. E talvez seja essa a forma mais radical de se pensar a “pulsão da escrita.”²⁸

Essa passagem anuncia uma escrita que vai além da representação, que implica a literatura a aceitar outro tipo de texto, em que o impossível tem lugar, em que há “*pulsão da escrita*”,²⁹ expressão introduzida por Llansol como uma espécie de figura, em seu texto. Essa expressão traz como marca um deslocamento da pulsão do escritor, da pulsão de escrever, para a pulsão da própria escrita, o que afirma a escrita fora da representação, como um movimento pulsional que atravessa o corpo.³⁰

²⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 7-78.

²⁷ BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. 2. ed. São Paulo: AnnaBlume, 2011.

²⁸ *Idem*. *Os ínvios caminhos: ler, escrever, psicanalisar*. Belo Horizonte: Cas’a Edições, 2019. p. 17.

²⁹ LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. Porto: Afrontamento, 1984. p. 31-32, grifo da autora.

³⁰ BRANCO, Lucia Castello. *Os ínvios caminhos: ler, escrever, psicanalisar*. Belo Horizonte: Cas’a Edições, 2019. p. 18.

Para Llansol, escreve Castello Branco, em *Os invios caminhos*, a escrita não se faz por metáforas, mas por um “*pensamento da luz*”,³¹ sendo a singularização, efeito dessa “pulsão da escrita”, “luz preferida”.³² Trata-se da “clorofila, a primeira matéria do poema”.³³ Com uma matéria exterior, o poema, no movimento da “pulsão da escrita”, desaloja o sujeito, colocando-o ao seu lado e fazendo de si um tipo de “poema sem eu”.³⁴ É a literatura em seu estado de voz, em movimento de “pulsão da escrita”, em estado de clorofila, de luz preferida ou de “cor’p’oema”³⁵ – puro corpo de letras, um ninguém que, no entanto, escreve.³⁶ Nesse caminho, Castello Branco continua e traz Blanchot, que denomina esse ninguém como “neutro”. E cita,³⁷ com ele, que por força do “neutro”, escrever residiria na “[...] passagem do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece, acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita”.³⁸

A escrita, assim, é “a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém”.³⁹

Acontece que essa abertura opaca e vazia, essa mesma abertura que dá passagem do Eu ao Ele, é também “passagem de vida”, “que atravessa o vivível e o vivido”. Há um ninguém que escreve a vida, deixando passar a vida – o atravessamento do vivível e do vivido – por aquilo que se escreve.

[...]

Assim como o corpo opera por suas secreções, a escrita, ela própria, secreta. Há algo que se produz aí, por si só, sem nenhuma “consciência êuica”. Mas não sem corpo. Porque, se ler é “emprestar sua ferida para receber a ferida do outro”, a escrita é, antes, da ordem da cicatriz. [...] E um corpo abandonado à sua própria sorte jamais será tão só, se tiver, a seu lado, esta outra forma de secretar: a escrita.⁴⁰

Com esses conceitos localizadores, ampliando a reflexão inicial com

³¹ *Ibidem*, p. 18, grifo da autora.

³² ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Luz preferida – a Pulsão da Escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. 335 f. 2006. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2006.

³³ LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d’água, 2000. p. 18.

³⁴ *Ibidem*, p. 13.

³⁵ PAULA, Janaina de. *Cor’p’oema Llansol*. Belo Horizonte: Cas’a’screver, 2016. p. 27.

³⁶ BRANCO, Lucia Castello. *Os invios caminhos: ler, escrever, psicanalisar*. Belo Horizonte: Cas’a Edições, 2019. p. 19.

³⁷ *Ibidem*, p. 19.

³⁸ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 24.

³⁹ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁰ BRANCO, Lucia Castello. *Os invios caminhos: ler, escrever, psicanalisar*. Belo Horizonte: Cas’a Edições, 2019. p. 20.

desdobramentos teóricos da literatura e da psicanálise, o que vem adiante é em que medida a tradução e a transposição, realizadas por Llansol e por Duras, terminam por enfatizar ou adensar – operar – essa passagem do “eu” ao “ele sem rosto”, pelo próprio gesto e mecanismo de “desapropriação (desocupação) do autor”⁴¹ efetuado pela tradução.

O percurso traçado apresenta encontros com pensamentos sobre as operações tradutórias e de escrita que envolvem os textos de Dickinson, Llansol e Duras. Pontos sobre as ideias de tradução, transcrição e citação, sobre os conceitos e processos de colagem e montagem, sobre transposição, transcrição e sobreimpressão, em um movimento que parte da abertura dos olhos – da leitura, da imagem das palavras – para a redução, o corte, o fio, na reflexão sobre o que aqui tomamos como “massa de início”.⁴² o poema da poeta, a sua poética.

Feito esse traçado, importa ressaltar que, além de colaborar para a ampliação dos estudos sobre escritos de Emily Dickinson, Maria Gabriela Llansol e Marguerite Duras, esta pesquisa buscou olhar e compor algo que anuncia a presença de uma grafia da *letra* a partir das cartas e poemas de Emily Dickinson, junto à dupla dobra *Emily Dickinson-Maria Gabriela Llansol-Marguerite Duras*, articulada a conceitos do campo de interseção entre as poéticas da tradução e da literatura em margem com a psicanálise.

Paralelamente aos estudos psicanalíticos, a composição desta tese se faz a partir de suturas e costuras em torno de ideias *literopoéticas*,⁴³ em articulação e expansão com o ler, escrever, traduzir.

Com isso, as visitas aos arquivos virtuais da casa de Amherst e a outros locais que guardam memórias de Emily Dickinson, assim como as buscas *on-line* de imagens disponíveis dos lugares-casas-paisagens por onde passaram Marguerite Duras e Maria Gabriela Llansol abrem a possibilidade de inventar um mapa capaz de traçar percursos entre essas mulheres. Esse mapa desdobra-se, inclusive, para além do que vi, na montagem de videopoemas dessa cartografia. Inicialmente, pensei em fazer essas pesquisas visuais – com a captação das imagens – presencialmente, mas, com a pandemia de Covid-19,⁴⁴ acabei me decidindo pelas viagens virtuais, *on-line*. Incluí, ainda, nessas

⁴¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 24.

⁴² JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. Prefácio. DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. [Termo usado, nesse prefácio, por Joaquim, que lê a obra de Dickinson como “massa de início”].

⁴³ Ideias literopoéticas são construções sobre a escrita e a literatura ou conceitos literários sobre a escrita, que são encontrados não apenas em teóricos da literatura, mas, ainda, em escritores e escritoras que em seus textos trazem uma ideia sobre as operações da escrita e os acontecimentos de texto.

⁴⁴ PANDEMIA de covid-19. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [On-line].

montagens, trajetos, lugares e estradas por onde passei nos anos de curso desta tese, em sobreimpressão,⁴⁵ o que possibilitou mais uma dobra: aquela em que me insiro como leitora, em mais um gesto de tradução.

A busca e a captura de imagens/paisagens que atravessam a escrita de Dickinson, Llansol e Duras – assim como as que atravessaram os percursos deste doutorado –, junto com a extração de fragmentos dos textos dessas escritoras e dos meus, são os elementos que provocam e compõem a montagem dos vídeos que fazem parte desta tese. Os vídeos foram montados, do início ao fim, por mim, em um processo que vai desde as transições e sobreimpressões de cena até o corte seco. Cada um vem acompanhado por *link* de acesso e nota de rodapé traduzindo sua composição em palavras capazes de explicar um pouco do que neles se dá a ler em extensão e ampliação de sentido – e de não sentido. Fiz os filmes com textos de Llansol, Duras e Dickinson, que se misturam e se compõem – às vezes, apenas uma palavra de uma delas é inserida no meio da frase de outra. Outras vezes, as frases das três são aglutinadas, e incluo meus conectores – ou apenas sinais gráficos, como travessão, vírgula, ponto final – formando outro texto. Outras ainda, nessa mesma intenção, insiro palavra, palavras ou textos meus.

Há, então, o que proponho como uma operação tradutória – expandir, ampliar o sentido, alterar o rumo do texto, fazer uma novidade com aquele enxame de palavras, prestando atenção na ressonância delas, seu rumor, no ronronar do texto, seu balbucio. Uma invenção – um fazer, a partir da minha leitura e montagem, que traz certa alusão ao saber-fazer com as palavras primitivas, ou melhor, a uma elucubração, uma tentativa de saber sobre o que não é possível traduzir, *intradução*,⁴⁶ mas que se dá a ler nos confins

⁴⁵ Sobreimpressão como um termo-conceito construído por Maria Gabriela Llansol, ao longo do percurso da sua escrita, sendo que no texto “O extremo ocidental do Brabante”, que está no livro *Lisboaleipzig – O encontro inesperado do diverso* – p.133-142 (2014), é possível ler o fio que conduz esse conceito que é, ainda, um movimento que se faz como texto, no qual “vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo. (p.135) (...) é a técnica visual da sobreimpressão, a sua arte de ver o mundo sobreimpresso, impelindo a deslizar umas sobre as outras paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio. (p.138) (...) entre o sensível e o racional. (p.139)”

⁴⁶ O termo “intradução” foi proposto, inicialmente, por Augusto de Campos, em 1974, na coletânea *Viva Vaia*, e continuou a ser elaborado em anos posteriores, tendo como ponto de partida o significado das partículas “in” e “intra” que compõem a palavra intradução. Seja no entendimento do *in* como prefixo que negativiza a tradução (não-tradução), seja como algo que se dá dentro da tradução, há uma porta de entrada aberta para a tradução: um acontecimento que se dá ao operar a tradução ou uma tradução que se dá a partir do momento em que se entra nela. Sobre o *intra*, Augusto propõe sobre a intradução ser um movimento que se dá entre línguas, entre tempos, dentro de um intervalo. Ele fala de algo que se dá no interior, na intimidade do texto, no dentro da palavra; ao entrar, ao introduzir-se no texto, abre-se a possibilidade das invenções, recriações, outras interpretações. O que Augusto Campos faz, ao intraduzir um texto-poema, é inventar uma outra montagem a partir de elementos-palavras do original e da tradução. Ele joga com os significados de “in” e “intra” para propor essa forma outra de traduzir, de operar a tradução com este tipo de texto que carrega em si a intradução, que por ser impossível de traduzir convoca à tradução, o que nos remete ao texto de Jacques Lacan, no Posfácio ao Seminário 11, publicado em 1973,

do texto, no impossível das significações, na origem (início, meio, fim e continuidade) desses textos. Isso vi depois. Depois dos vídeos, a teoria. Aqui, há a importante presença dos conceitos e operadores psicanalíticos de *letra* e “lalíngua”, que, no segundo capítulo da tese, são apresentados.

Portanto, esta pesquisa teve como método a busca e o estudo de conceitos teóricos sobre o tema, além da escrita como uma operação de colagem e montagem com citações, invenções e sobreimpressões, a partir de sinais coletados nos textos das escritoras pesquisadas e no reservatório de conceitos, palavras e imagens, construído com as leituras que atravessaram o curso desta tese. Sua base de sustentação são textos psicanalíticos de Freud a Lacan, bem como de seus leitores mais contemporâneos, estudiosos do tema desta pesquisa. Entre eles, estão Eric Laurent, Miquel Bassols, Eduardo Vidal, Jean-Claude Milner, Oscar Cesarotto, Colette Soler, Catherine Millot, Patricio Álvarez, Ram Mandil, Heloísa Caldas, Maria Josefina Fuentes, para citar alguns. No campo de investigação mais amplo da literatura nesta pesquisa, foi feito um percurso com Roland Barthes, Maurice Blanchot, Silvina Rodrigues Lopes, Lucia Castello Branco, Shoshana Felman, Georges Bataille, Marguerite Duras, Maria Gabriela Llansol, Stéphane Mallarmé, além de escritores, escritoras, poetas que escrevem sobre a escrita, o texto, a poesia – Wisława Szymborska, Marina Tsvetáieva, Clarice Lispector.

No campo da tradução e suas articulações, para citar de alguns, compuseram a bibliografia lida Walter Benjamin, Jacques Derrida, Roland Barthes, Maurice Blanchot, os irmãos Campos – Haroldo e Augusto –, Octavio Paz, Antoine Berman, Adalberto Müller. Nesse campo, foi de fundamental importância a leitura dos prefácios dos livros traduzidos por Maria Gabriela Llansol e das entrevistas e textos de Marguerite Duras que falam sobre tradução, assim como a leitura de textos de escritores(as) e poetas que trabalham com tradução, especialmente os que traduziram Emily Dickinson. Na articulação e composição com as poéticas da tradução, a pesquisa se debruçou sobre os conceitos de citação, montagem e colagem, a partir da leitura dos teóricos Marjorie Perloff, Antoine Compagnon e Michel Butor, além de leituras mais pontuais de Georges Didi-Huberman e Alain Badiou.

Após esta introdução, o segundo capítulo da tese – “Letras em trânsito” –

quando este, fazendo alusão à escrita de James Joyce, apresenta o escrito como “não a ler”; Lacan joga com as palavras “intraduz” e “introduz”, referindo-se a uma impossibilidade de leitura, uma impossibilidade de tradução, uma impossibilidade de fechar o sentido, a interpretação, o deciframento, a tentativa de traduzir passa a ser um movimento contínuo diante do que (não) se dá a ler. Este ponto será retomado na tese.

apresenta a poética de Emily Dickinson e reflete sobre ela, percorrendo a respeito de passagens de sua vida e seu texto. Em seguida, realiza-se uma abordagem do conceito psicanalítico de “letra”, sob dois aspectos: o primeiro, em articulação com a ideia de carta, e o outro, em conjunção e apresentação com outro tema psicanalítico, “lalíngua”.

O terceiro capítulo – “Palavras em trânsito” – é iniciado por um videopoema (“Emily Dickinson em trânsito”). O videopoema continua e se desdobra, ao longo do capítulo, em articulação com conceitos literários e psicanalíticos, os quais se relacionam nesta tese para refletir sobre os temas da escrita, da poesia e da tradução.

No quarto capítulo – “Mulheres em trânsito” –, os conceitos e pensamentos trabalhados anteriormente retornam, para que se apresente e se construa uma poética da tradução a partir dos movimentos tradutórios que se dão a ver em Llansol e Duras, por seu encontro com a poesia de Dickinson: “Tradução legente” e “Intradução” são os nomes dados, nesta tese, ao que lemos e construímos a respeito da tradução em cada uma delas, respectivamente.

Adiante, a conclusão – “o abrir e o fechar” – apresenta, ao retornar a alguns conceitos e ampliá-los, um corte final, o qual se desdobra em trânsito: a cartografia que resulta dos encontros de Duras e Llansol com Dickinson, a partir do *rumo-rumor* dos textos e dos efeitos recolhidos pela leitura percorrida em uma construção que conjuga letra, linguagem, poético, tradução, passe,⁴⁷ passagem, escrita, vida... Antes do final da conclusão, inscreve-se mais um videopoema no corpo da tese, como gesto, nessa tentativa de escrever o impossível: “*Esta noite, longe é próximo*”.⁴⁸

*mulheres em trânsito II: emily dickinson, marguerite duras e maria gabriela llansol*⁴⁹

⁴⁷ O “passe” é um acontecimento para o praticante da psicanálise, que se dá no interior das escolas de psicanálise. Ao chegar àquilo que seria o final de sua análise, cada um se autoriza a encaminhar-se ao dispositivo do passe, no qual a experiência da análise é apresentada como um testemunho do percurso vivido. Jacques Lacan, em *O Seminário, livro 18*, afirma que o passe é um tratamento das sobras, uma vez que produz um destino digno do lixo (2009, p. 89), em que sempre sobra um resto que produzirá efeitos.

⁴⁸ DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 61, grifo meu.

⁴⁹ Segundo vídeo montado a partir de fragmentos de textos meus e das escritoras Dickinson, Duras e Llansol, em sobreimpressão às imagens feitas por mim, como parte da aula para a qual fui convidada pela professora Lucia Castello Branco, dentro da disciplina *Mulheres em trânsito*, no PPGLITCULT/UFBA, em novembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=82-7f7BFmOE>.

2 LETRAS EM TRÂNSITO

Senti um Baque no meu Espírito –

Como se o meu Cérebro se tivesse rasgado –

Tentei consertar –

Passajar após Passajar –

Mas os bordos não se ajustavam.

Lutei para encadear um pensamento

Ao pensamento seguinte

Mas perdi o Fio à meada

Que se enrodilhou como um Novelo –

Sobre o Chão.⁵⁰

De vez em quando,

algures, o mundo começa.⁵¹

Emily Dickinson era um nome que por vezes havia escutado como um som aleatório, indefinido. Gostava do que falavam sobre ela. Quando, pela primeira vez, li sobre sua história, no prefácio do livro *Bilhetinhos com poemas*, fui arremessada àquele universo – seus poemas são intensos. As cartas, os bilhetinhos, os ramos de palavras, sua coleção de folhas secas, seus poemas passaram a aparecer com frequência na minha lembrança. A descoberta das operações tradutórias que vi em Marguerite Duras e Maria Gabriela Llansol, duas escritoras que lia já há mais tempo, deixaram-me impressionada como leitora. Gostei do que vi, do que li e do que pude começar a escrever a partir desses encontros.

Emily Dickinson é a “massa de início” deste trabalho, a provocadora de muitos começos e travessias. Percorrer o encontro em trânsito entre elas, olhando para os movimentos que elas fazem, trouxe ampliação sobre conceitos muito importantes da psicanálise, evocados aqui como pontos norteadores para o que é o rumo estabelecido, a viagem realizada nesta escrita. Primeiro, trago Dickinson, essa força motriz, revolucionária e elíptica. Em seguida, escrevo sobre a “letra” constelada com “lalíngua”, conceitos psicanalíticos vitais na construção desta tese.

⁵⁰ DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 57.

⁵¹ JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. Prefácio. DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 5.

2.1 Emily Dickinson, a vida e a escrita

Emily Elizabeth Dickinson escrevia diariamente, de madrugada até de manhã – nos outros horários cuidava da casa – que, na sua obra, é possível ler como extensão do corpo e da psiquê. Nasceu em 1830 em Amherst, pequena cidade perto de Boston – região das mais conservadoras nos Estados Unidos do século 19 –, onde viveu e morreu, aos 56 anos. Era uma naturalista, além de jardineira dos seus próprios jardins, que sabia tecnicamente da natureza. Estudou muito profundamente sobre botânica, tendo vivido em uma época em que aproximadamente 60% das florestas se perderam com o crescimento da indústria em Massachusetts, estado americano em que estava localizada sua cidade, na região da Nova Inglaterra.⁵²

Nesta tese, o material de pesquisa e interesse sobre Emily Dickinson são os seus poemas. Apesar de os estudos e as notícias sobre sua vida serem de grande valia e de alguns desses fazerem parte do que se anuncia sobre ela neste trabalho, os dados biográficos que ressaltaram, no caminho proposto, foram os que li nas suas poesias e que trazem sinais de sua vida.

Emily vê a natureza para além do sublime, em ato e movimento, inclusive nos desdobramentos de perdas que envolvem esse lugar. A natureza de Emily se compõe, em seus poemas, como um tecido, ligada ao trabalho do tecer, do tear – campo perpassado pelas operações femininas, no qual a poeta tinha uma relação profunda com o universo e as imagens da costura, elementos que atravessam toda a sua obra e a sua vida. A natureza parece entrar dentro do poema, em que já não se sabe se quem fala é a poeta ou a natureza.

*The Gentian weaves her fringes –
The Maple's loom is red –
My departing blossoms
Obviate Parade.*

*A brief, but patient illness –
An hour to prepare –
And one below, this morning
Is where the angels are –
It was a short procession –
The Bobolink was there –
An aged Bee addressed us –
And then we knelt in prayer –*

⁵² “A Nova Inglaterra (em inglês, New England) é uma região geográfica extraoficial de grande valor histórico dos Estados Unidos, localizada na ponta nordeste do país e que compreende seis estados: Connecticut, Maine, Massachusetts, New Hampshire, Rhode Island e Vermont. Boston é seu centro cultural e econômico, bem como sua cidade mais populosa.” (NOVA Inglaterra. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [On-line]).

*We trust that she was willing –
 We ask that we may be –
 Summer – Sister – Seraph!
 Let us go with thee!*

*In the name of the Bee –
 And of the Butterfly –
 And of the Breeze – Amen!*

A Genciana tece as franjas –
 O tear do Bordo é rubro –
 Minhas flores quando partem
 Evitam dar alarde.

Uma breve, e lenta doença –
 Uma hora de arranjos –
 E logo abaixo, esta manhã
 É onde aparecem os anjos –
 É uma curta procissão –
 O Triste-Pia também veio –
 Uma abelha deu sermão –
 Ajoelhamos e rezamos –
 Confiantes no entanto –
 Queremos teu abrigo –
 Verão – Irmã – Arcanjo –
 Partiremos contigo!

Em nome da Abelha –
 E da Borboleta
 E da Brisa – Amém!⁵³

Em 1848, Dickinson, aos 18 anos, conheceu Susan Huntington com quem viveu uma história clandestina entre amizade, amor e sexualidade – o que no século 19 era uma constante entre as mulheres –, relação apaixonada e intensa, inclusive eroticamente, que sobreviveu, apesar dos arrefecimentos, até a morte da poeta. Essa relação é fundamental na obra de Dickinson. Ouve-se que Susan era sua primeira leitora, sendo também sua primeira editora. E foi, ainda, uma transcritora de seus manuscritos. Há a hipótese de que Dickinson a teria levado para mais perto, para dentro de sua família, pelas vias do casamento de Susan com seu irmão, Austin, tornando-a, uma dama ativa da sociedade de Amherst, o que, aliás, causou afastamento entre elas, já que Emily tinha uma vida que acontecia intensamente dentro de casa.

Essa intensidade da vida de Dickinson em casa, após anos de uma vida comum – inclusive, ela parecia gostar de ser uma moça da Nova Inglaterra –, confunde até hoje alguns de seus leitores. Confunde porque pode levar à interpretação de que a poeta era

⁵³ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 26-27.

uma pessoa extremamente problemática e antissocial, que não tinha contato com o mundo e não experimentava a vida. Porém, os textos que Dickinson escreveu, além das pesquisas importantes sobre ela, são a revelação da sua relação intensa com a vida – sua obra em manuscritos conta essa vida. Emily gostava de cinema, era uma leitora voraz e frequentou colégios dos quais grandes cientistas fizeram parte.

Dickinson soube aproveitar-se da efervescência da vida cultural e intelectual de Amherst e também chegou a cursar um ano de faculdade no Mount Holyoke Female Seminary, uma instituição de nível incomum para as mulheres de 1840. Em seus estudos secundários e superiores, adquiriu conhecimentos consistentes de biologia (inclusive da teoria evolucionista de Darwin), química, matemática e astronomia, tanto quanto de literatura. Exímia pianista, chegou a assistir a concertos na região, inclusive em Boston.⁵⁴

Apesar de nunca ter visto vulcões, ela sabia tudo sobre eles, pois estudou com um dos melhores geólogos que havia na época, sendo os vulcões marcas na sua poesia sobre a sexualidade e prazer feminino – e erotismo –, sobre neuroses e emoções muito intensas: o corpo humano como um vulcão adormecido.

*Volcanoes be in Sicily
And South America
I judge from my Geography
Volcano nearer here
A Lava step any time
Am I inclined to climb
A Crater I may contemplate
Vesuvius at Home.*

Vulcões há na Sicília
E na América do Sul
Diz a minha Geografia
Um Vulcão aqui de lava
Sempre me desafia
Toda hora ando em Brasa
Daqui vejo a Cratera
Um Vesúvio em Casa.⁵⁵

Era conhecedora de termos jurídicos muito importantes, presentes em sua poesia. E sabia sobre bebidas alcoólicas, como revelam poemas em que aparecem indícios desse conhecimento, da embriaguez e da intimidade com as bebidas – o uso de termos de quem

⁵⁴ MILLER, Cristiane. Ouro lento: a obra de Emily Dickinson para a imortalidade. Prefácio. In: DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 9.

⁵⁵ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. II. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021. p. 530-531. [Vale destacar, que, em nota, comenta-se que este poema foi transcrito por Susan].

conhece as bebidas e sabe beber. No poema transcrito a seguir, há uma nota que indica que este poderia ter sido enviado, talvez, para Susan, no início de 1861. É um poema sobre embriaguez, em que parecem se misturar desejo e censura, no qual estão presentes insetos, que, na poesia de Dickinson, quase sempre conotam uma relação erótica.

*I taste a liquor never brewed –
From Tankards scooped in Pearl –
Not all the Frankfort Berries
Yield such an Alcohol!*

*Inebriate of air – am I –
And Debauchee of Dew –
Reelin – thro’ endless summer days –
From inns of molten Blue –*

*When “Landlords” turn the drunken Bee
Out of the Foxglove’s door –
When Butterflies – renounce their “drams” –
I shall but drink the more!*

*Till Seraphs swing their snowy Hats –
And Saints – to windows run –
To see the little Tippler
From Manzanilla⁵⁶ come!*

Provo um licor nunca antes feito –
Nem a Uva de Frankfurt –
Num tonel talhado em Pérola –
Daria um vinho assim tão forte!

Já estou bêbada – de ar –
Mas que Farra de Orvalho –
No verão, cambaleante
Em tavernas de Azul cobalto –

Se os “Donos” enxotam a Abelha
Ébria – da Dedaleira –
Se as Borboletas ficam “sóbrias” –
Maior ainda a bebedeira –

Até os Anjos sacudirem a neve
Dos chapéus – E à janela
Os Santos saírem para ver
A Pinguça de Manzanilla!⁵⁷

Além das leituras de estudo sobre a natureza e tantos outros interesses técnico-

⁵⁶ Manzanilla é uma cidade espanhola onde se produz o *cherry*, bebida preferida das mulheres no século 19.

⁵⁷ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 230-231.

teóricos, a poeta devorava livros de literatura com romances e poesias – das irmãs Brontë, por exemplo, o livro *O morro dos ventos uivantes*. Sabia, inclusive, das questões que as mulheres enfrentavam na literatura – e em outras esferas da vida. Emily lia notícias diariamente, jornais e revistas, além das notícias da natureza, sendo inclusive sua correspondente/emissária, escrevendo junto com ela, a natureza, esta que se apresentava como um enigma cheio de segredos indecifráveis.

Dickinson fez, sem sucesso, movimentos para tentar ser publicada. Recebeu muitas recusas. Na contramão das publicações, enviava cartas para os muitos amigos que tinha pelo mundo. Cerca de 500 poemas, afirma Cristianne Miller, a poeta fez circular entre amizades e família.⁵⁸ Escreveu mais cartas do que poemas, com uma linguagem predominantemente coloquial, quase nunca formal. Deixou uma gaveta com papéis, contendo dezenas de cadernos costurados artesanalmente – os fascículos – e folhas soltas com grande número de poemas. Destes, apenas alguns haviam sido publicados, anonimamente, em periódicos da região de Amherst. Dos 28 aos 35 anos, Emily fez, em casa, a organização de seus fascículos. A obra de Emily Dickinson é imensa, ela é hoje considerada uma das maiores expressões poéticas de língua inglesa de todos os tempos, com reconhecido lugar no cânone literário universal.

Seus últimos anos foram vividos em reclusão. O contato feito com o mundo externo dava-se por meio da troca de cartas – algumas vezes acompanhadas por poemas – com amigos e familiares. O início desse processo de recolhimento intenso e radical coincide, segundo notas biográficas, com os problemas de saúde que começou a apresentar nos olhos e nos rins (nefrite crônica, que causou a sua morte), além de um afastamento físico de Susan, que teve seu primeiro filho entre 1860 e 1861. Foi nessa época também, de 1861 a 1865, que a guerra civil americana – a Guerra de Secessão – estourou com muitos efeitos por todo o país.⁵⁹ Nesse espaço de tempo ainda, em 1864, Emily, com aproximadamente 34 anos, sofre a morte do seu cão, Carlo – presente recebido do pai –, com quem conviveu amorosamente por 15 anos.

É no atravessamento dessa época que Emily escreve em suas folhas soltas e perdidas – algumas delas enviadas para Susan – sobre a morte, o lar, o mundo e as sensações que experimentava. Textos em que há sinais que podem ser lidos como uma

⁵⁸ MILLER, Cristiane. Ouro lento: a obra de Emily Dickinson para a imortalidade. Prefácio. In: DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 9.

⁵⁹ GUERRA de Secessão. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [On-line].

crise profunda da poeta – duplicidade, dissociação, perda da memória –, com palavras que remetem a seu estado mental, indo do anatômico ao filosófico, compondo seus escritos nesse período. Em texto de 1864, ela escreve:

*This Dust, and its Feature –
Accredited – Today –
Will a second Future –
Cease to identify –*

*This Mind, and its measure –
A too minute Area
For its enlarged inspection's
Comparison – appear –*

*This World, and its species
A too concluded show
For its absorbed Attention's
Remotest scrutiny –*

*I felt a Cleaving in my Mind –
As if my Brain had split –
I tried to match it – Seam by Seam –
But could not make them fit –*

*The thought behind, I strove to join
Unto the thought before –
But Sequence raveled out of Sound –
Like Balls – upon a Floor –*

Este Pó, e sua Figura –
Certificados – Hoje –
Vão, num segundo Futuro –
Deixar de identificar –

Esta Mente, e sua medida –
Área bem diminuta
Para a Análise estendida
De Inspeção – parece –

Este Mundo, e suas espécies
Um show demais concluso
Para o mais Remoto Escrutínio
Da sua Atenção absorta –

Senti a Mente rachando –
No meu Cérebro, uma Fenda –
Tentei casar – Fio com Fio –
Mas não achei mais a emenda –

Da ideia atrás, como a de antes,
Tentei achar a razão –

A Meada esfiou-se em Silêncio
Como Novelos – no chão – ⁶⁰

É notável, na escrita de Dickinson, a presença de sua relação com o corpo, a dor, a doença e a morte, sinais que trazem o corpo como processo e como sofrimento, em poemas que revelam sua materialidade – inclusive quando contam sobre o controle exercido pela sociedade sobre os corpos femininos.

A poeta tinha uma baixa estatura, era ruiva e sardenta. E, no século 19, ainda existia muito preconceito com as mulheres ruivas, associadas à simbolização demoníaca, bruxaria e feitiçaria. Emily, portanto, estava ao lado do estranho, do incomum. Estava fora da norma de sua época, já a partir do próprio corpo, algo que se vê intensificado por sua mente, vide seus poemas e o modo como foi se retirando do destino então traçado para as mulheres, construindo desvios e curvas no modo como viveu.

Esses desvios aparecem também no modo de montagem da sua poesia: Emily fazia uso de rimas oblíquas, de viés, rimas *slant*, palavra fundamental no vocabulário dickinsoniano,⁶¹ de campo semântico vastíssimo, que está ligada ao vocabulário geométrico referente ao que não é o certo, correto. Designa desvio mas também uma coisa torta, defeituosa, que não é direta. Tudo isso remete à arte da poeta: nada muito claro, tudo muito enigmático, mas tecido fio a fio em operações de costura, ligações e desdobramentos. “There’s a certain Slant of light”.⁶²

*Our share of night to bear –
Our share of morning –
Our blank in bliss to fill,
Our blank in scorning –*

*Here a star, and there a star,
Some lose their way!
Here a mist – and there a mist –
Afterwards – Day!*

Suportar nossa parte da noite –
Nossa parte da manhã –
Preencher o vazio de alegria,
Ou de raiva e de sanha –

Uma estrela aqui, uma estrela ali,

⁶⁰ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. II. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021. p. 50-51.

⁶¹ Esse ponto foi realçado pelo tradutor Adalberto Müller, ao falar da sua escolha tradutória para a palavra *slant*, no curso *on-line* “Poesia queer de Emily Dickinson”, acontecido em janeiro de 2022, no Espaço Cult.

⁶² DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 266.

Umas perdem a via!
 Uma névoa aqui, uma névoa ali –
 Depois de tudo – o Dia!⁶³

Emily viveu a Guerra de Secessão e transitou muito perto da morte.⁶⁴ Gostava de organizar flores e folhas secas, num método mais poético do que propriamente botânico.⁶⁵ Havia tradição religiosa na família e amplo acesso aos estudos e às boas leituras. Ela apreciava, principalmente, o livro bíblico *Apocalipse*.

Contemporânea de nomes como as irmãs Brontë, George Eliot, Elizabeth Barrett Browning e George Sand, [...]. Seus pais eram membros conhecidos e influentes de uma comunidade fortemente religiosa. É possível que, graças ao puritanismo da criação da poeta, a Bíblia tenha sido uma das maiores influências na sua poesia, inclusive no que diz respeito a referências de estrutura e métrica dos seus poemas. Em alguns versos, vemos uma suposta rejeição do paraíso e dos supostos privilégios divinos. [...] Além da Bíblia, outra grande referência foi Shakespeare, que influenciou os elementos literários de seus poemas.⁶⁶

Emily Dickinson foi chamada de muitas coisas: “solteirona”, “estranha”, “bobinha”, “a solitária de Amherst”. Alguns de seus leitores-estudiosos, depois, passam a questionar a posição assumida por seu preceptor Thomas Higginson, de tentar transformá-la em uma menina tola. Isso parece bastante estranho e contraditório, quando se lê o que ele diz em uma carta que escreve à esposa após ter conhecido a poeta em uma visita. Higginson diz que, ao encontrar Emily dentro – quase fora – da casa, próxima à porta, sentiu sua energia completamente sugada por ela, que era uma névoa de fogo. As primeiras traduções feitas apontam tentativas de modificar, ajeitar, ajustar o seu texto, a sua poesia, alterando, principalmente, a grafia:⁶⁷ exclusão das letras maiúsculas, retirada dos travessões e outras alterações, que só vieram a aparecer após as publicações dos manuscritos deixados por ela. Vejamos, a seguir, a reprodução de um dos seus manuscritos:

⁶³ *Ibidem*, p. 102-103.

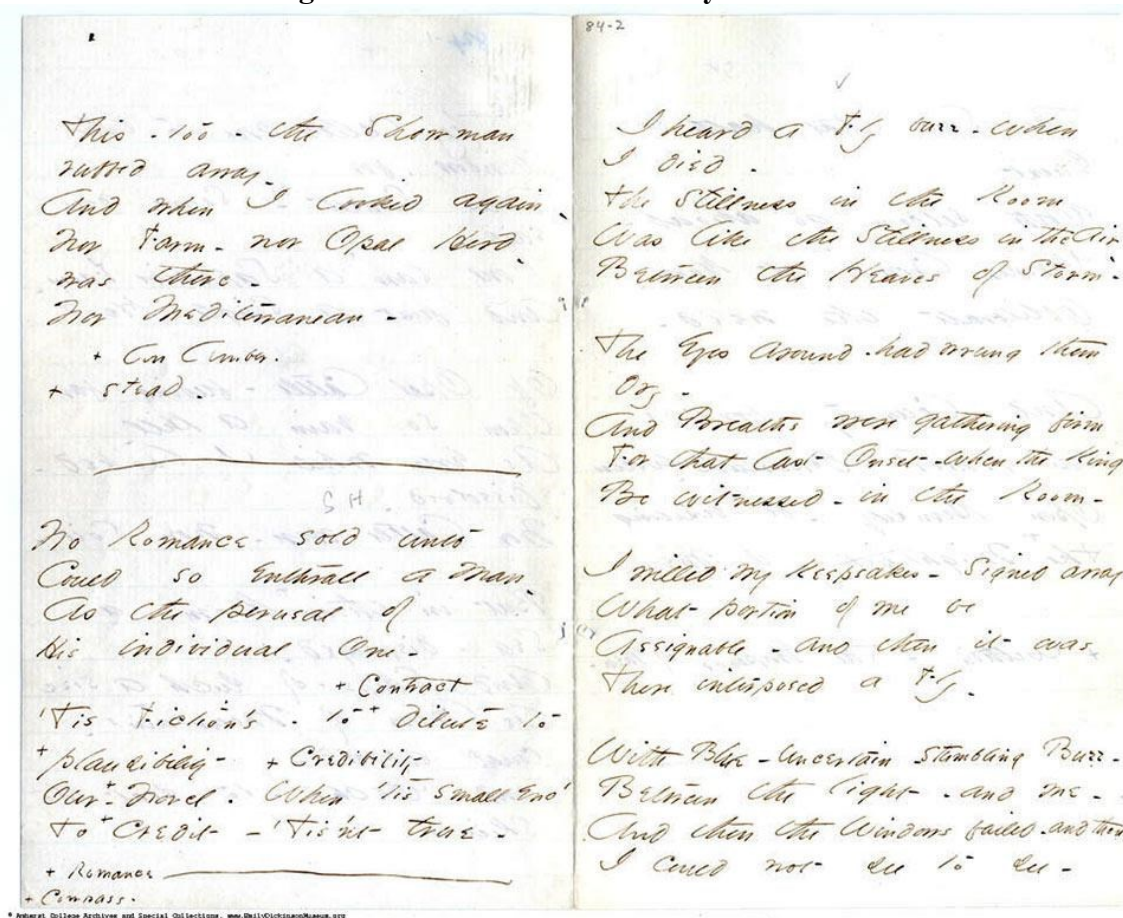
⁶⁴ JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. Prefácio. In: DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. [Nesse prefácio, Joaquim recolhe fragmentos do texto de Dickinson para compor a escrita].

⁶⁵ DICKINSON, Emily. *Herbarium, circa 1839-1846*. 1 volume (66 p.). Houghton Library, Harvard College, 1830-1886. [On-line]; DICKINSON, Emily. *Botanical Specimens, undated*. Houghton Library, Harvard University, 1830-1886. [On-line]. [Dickinson montou um herbário, que está disponível para ser visto no site Harvard Library].

⁶⁶ VIDAL, Nara. A genialidade de Emily Dickinson. *Quatro Cinco Um*, Jornal Folha de São Paulo, n.p., abr. 2022. [On-line].

⁶⁷ JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. Prefácio. In: DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.].

Figura 1 – Manuscritos de Emily Dickinson



Fonte: 'SELETÂNEA'..., 2017, n.p.

Anos após sua morte, depois de muitas questões com as traduções de seus poemas e de uma outra guerra, a Primeira Grande Guerra Mundial, Emily Dickinson deixa de ser uma “poética esquecida”, com os modernistas da guerra e a revolução poética do pós-guerra. É a sobrinha, Martha Dickinson, que revela, em 1914 – quando o Modernismo vinha surgindo –,⁶⁸ um novo grupo de poemas, *The single hound*, enviados ao longo de anos por Dickinson a sua cunhada Susan – acompanhados de recados, pequenas cartas, bolos, flores ou bulbos. Augusto Joaquim, no prefácio de *Bilhetinhos com poemas*, escreve sobre a poeta e sobre o percurso de sua poesia, insinuando que, além de excêntrica, devia ser louca por enviar um poema como este, a acompanhar um recado para uma das primas Norcross:

“Uma palavra morre, quando dita
Pretendem alguns –

⁶⁸Ibidem, p. 8.

Eu digo que começa a viver
Nesse Dia.”

Mas era *isto* que o modernismo nascente apreciava. A Dickinson ia começar a estar *in*.⁶⁹

Nesse prefácio – “Como começam as cidades” –, encontra-se um ensaio crítico-poético que traz, especialmente, o trânsito dessa mulher e o que seriam ela e sua escrita, anunciando de que maneira as cidades, assim como certos poetas, têm início:

De vez em quando, algures, o mundo começa.

Sim, isto. A terra, o chão debaixo dos pés, o céu por cima, as relações com os bichos. A paisagem tem outra luz ou desaparece. O cosmo caseiro dos homens altera-se. E eles mudam entre eles, quase sem darem por isso. Aglomeram-se ainda mais, nascem cidades, os perigos imprevisíveis diminuem, aparecem novas perplexidades. As hierarquias entre grupos humanos modificam-se. Muda a escrita e acelera-se a velocidade. Há novas palavras no ar. Espécies novas ou novas maneiras de as fazer dizer. São antigas, mas parecem inaugurais. A partir dessa raiz-mãe imperceptível, novas literaturas são construídas. Ao princípio não se dá por nada. É assim que as coisas se passam.

Quando depois se olha, vê-se como tudo é sempre simples. Algo mudou, tudo se modificou, é certo. Unicamente porque mudou o olhar de alguém ou nasceu um olhar novo. *Houve ali uma massa de início*. É imparável. O eco ouve-se na longa distância. A mensagem demora a chegar, como se fosse a luz de uma estrela. Mas acaba por chegar.

A *Dickinson* é uma dessas estrelas.⁷⁰

Andava de Prancha em Prancha –
Com lentidão e prudência
Sentia as Estrelas em volta da minha Cabeça
Em volta dos meus Pés, o Mar.

Não sabia que o passo seguinte
Seria o derradeiro – o que dava
Ao meu Andar esse porte precário
Que alguns chamam experiência.

[...]

Sinto-me a vogar à beira de um imenso precipício.⁷¹

Com aproximadamente 29 anos, Dickinson começou a se vestir com roupas brancas – branco silêncio, branca dor. Em *A branca dor da escrita*, livro em que lê Emily Dickinson, Castello Branco escreve sobre a poeta:

⁶⁹ *Ibidem*, p. 8-9, grifo do autor.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 5, grifo do autor.

⁷¹ *Ibidem*, p. 24-25, grifo da autora. [Carta escrita por Dickinson quando ela tinha 16 anos, citada por Joaquim no prefácio].

[...] o branco de suas vestes se espalha pelas letras dos poemas, pelas cartas-letras e escreve-se em envelopes usados, páginas de cadernos, folhas de receitas. O branco escorre pelos olhos, pelas mãos, pelo corpo. Escreve porque, como alguns, essa mulher sofre da doença das palavras e quer arrancar o que dizer do silêncio, da brancura, apesar de tudo.

Escreve porque, para alguns, a escritura é uma “nostalgia do branco” [...].⁷²

Jane Wald, diretora executiva do Museu Emily Dickinson, acredita que a poeta começou a se vestir principalmente de branco na casa dos 30 anos, e era sabido na cidade que um vestido branco era a sua peça de roupa preferida. Apenas algumas de suas peças sobreviveram ao tempo: um laço marrom, um envoltório *paisley*, um xale azul e um único vestido branco, sendo este despretensioso, como descreve Jane Wald: “*piqué* de algodão, folgado sem cintura, com folho pregueado na parte inferior, 12 botões de madrepérola, gola lisa e bolso no quadril direito, com mais de catorze metros de renda bordada”.⁷³ Ela relata, ainda, que este vestido remanescente é típico de uma casa barata do final dos anos 1870 ou início dos anos 1880 e que foi provavelmente usado durante os últimos anos de vida da poeta.

Conhecida como “invólucro”, era uma roupa casual para casa, e não para ocasiões sociais. Os pontos indicam que o vestido foi feito em máquina de costura com a presença de detalhes que indicam, ainda, trabalho manual – um vestido confortável, fácil de limpar e que não exigia espartilho.⁷⁴

[...]

Abro a janela e o quarto fica cheio de poeira branca. Penso que Deus deve estar a limpar a casa; e o vento sopra, fico à espera de ler no *Republican* “Advertência para Amherst” ou “Para além de Fénix, nenhum barco ouse aventurar-se” [...] A vida tem um movimento de rotação tal que, cedo ou tarde, a cada um de nós há-de-deparar-se-lhe o deserto. Manda a prudência que nos lembremos disto [...].⁷⁵

Poemas de Dickinson fazem referência ao branco. Quando jovem, ela imaginou sua própria cena de morte, em que estaria vestida de branco. Tempos depois, em carta, Dickinson escreve ao mestre não identificado, perguntando: “O que você faria comigo se

⁷² BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita* – Três tempos com Emily Dickinson. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013. p. 24.

⁷³ WALD, Jane. Emily Dickinson’s White Dress. Entrevista cedida a Marta Ackmann. *The Paris Review*, fev. 2020. [On-line]. Tradução minha.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ DICKINSON, Emily. Carta nº 29. In: *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llsansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 68.

eu viesse ‘de branco’?”⁷⁶

Os críticos afirmam que o vestido branco de Dickinson pode sugerir renúncia, pureza, devoção espiritual, fuga do mundo cotidiano ou dedicação feroz à arte. Mas nenhuma justificativa única permaneceu. Talvez não haja justificativa. O que há é um texto e uma vida para fazer ampliar as leituras desse branco – do desejo ao horror, uma cor que junta outras cores, cor que traz memórias, paisagem, vazio, aberto, nuvens, neve, restos do mar.

Sei quanto amo os meus amigos – sinto-o profundamente aqui, em que seja que olho for – azul ou negro –, não penetra, e onde os dedos não conseguem ir. Sei que é o amor por eles que me sobe à garganta, várias vezes ao dia, sempre que o vento sopra com doçura maior do que habitualmente, e uma nuvem diversa expulsa o meu cérebro da sua morada.

Não vejo a minha alma, mas sei que ela está lá
Nunca vi a sua casa, nem os seus móveis –
Fez-me o convite de ir viver com ela;
Afinal, ela consulta um hóspede em quem confia
Para saber que roupa pôr
Para estar vestida como convém –
Porque ela não dá garantia nenhuma,
Com medo que os homens a embelezem
Vestindo-a com um vestido eterno
Destinado a uma festa súbita.

Todo o meu carinho para as pessoas felizes, se conhecerdes algumas, e para as pessoas aflitas, se elas vos conhecerem.⁷⁷

É ainda por volta dos 30 anos que Emily começa a reduzir a recepção de visitas, passando a ter as conversas através da porta entreaberta – *the door ajar*. A irmã de Emily, Lavínia, foi quem encontrou muitos de seus escritos nas gavetas da cômoda do quarto, lugar onde a poeta escrevia e endereçava suas palavras, inclusive ao mundo que nunca lhe escreveu, como se lê em um de seus poemas.

*This is my letter to the World
That never wrote to Me –
The simple News that Nature told –
With tender Majesty*

*Her Message is committed
To Hands I Cannot see –*

⁷⁶Idem. Carta nº 233 citada por BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita* – Três tempos com Emily Dickinson. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013. p. 15.

⁷⁷Idem. Carta nº 27. In: *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. p. 67.

*For live of Her – Sweet – countrymen –
Judge tenderly – of Me*

Olha a minha carta para o Mundo
Que não Me escreveu uma só linha –
Notícias da Natureza –
Simples – e terna Rainha –

Ela manda uma Mensagem
Por mãos de gente obscura –
Em Seu nome – conterrâneos –
Me julguem – com ternura⁷⁸

Esta é minha carta ao Mundo
Que nunca escreveu a Mim –
As simples Novas que a Natureza contou –
Com suave Majestade

Sua Mensagem é para aqueles
Cujas Mãos não posso ver –
Por amor a ela – Caros – Confrades
Julguem brandamente – meu Ser⁷⁹

“Esta é minha carta ao Mundo” é um poema que foi escrito pelos idos de 1863. Emily estava com aproximadamente 33 anos quando, já mais recolhida, sentia efeitos da guerra, mantinha sua rotina com os afazeres da casa e escrevia nas madrugadas. Essa primeira frase, como todas as primeiras frases de outros poemas, além de poder ser título, nome, é ainda um localizador, que parece conter em si o restante do poema. Adalberto Müller, tradutor de Dickinson, afirma que o primeiro verso em sua poesia é sempre axiomático, pois nele estão contidas todas as ideias e pensamentos do poema: a ideia fundamental do poema de Dickinson já se apresenta, pois, no primeiro verso, e, em seguida, há a criação de uma “imageria”.⁸⁰

E, frente ao poema “Esta é minha carta ao Mundo”, frente às elipses da sua poesia, colocam-se os enigmas: “Esta” seria quem? Ou o quê? Dickinson, que, nessa altura da vida, já havia enviado tantas cartas, fez circular quase a grande maioria de seus escritos por meio de cartas a amigos, amigas e familiares. “Esta” seria a sua obra? Seria a sua vida? Além de confessional, há aqui uma apresentação, uma entrega disto – d’Esta –, que,

⁷⁸ *Idem. Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 468-469.

⁷⁹ MOURÃO, Fernanda. *Esta é minha carta ao mundo* – Sobre a tradução da *Letter* de Emily Dickinson. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2013. p. 22-23. (Cadernos Viva Voz).

⁸⁰ Esta análise foi citada pelo tradutor Adalberto Müller, no curso *on-line* “Poesia queer de Emily Dickinson”, acontecido em janeiro de 2022, no Espaço Cult.

como carta endereçada ao Mundo/*World*, carrega uma ambiguidade e uma extensão: tanto pode se referir ao mundo físico, cultural e social como ao mundo na religião, da forma como era usado nos espaços religiosos da Nova Inglaterra e até hoje se mantém. Nesta última acepção, “mundo” seria o lugar onde estão os que não postulam a fé em Deus, não professam as leis religiosas, estando em pecado. A outra escolha tradutória, citada anteriormente, para esse poema – “Olha a minha carta para o Mundo” –, em tom de convocação, chamado, parece anunciar que há uma materialidade nisso que a poeta aponta como a sua carta para o mundo: “Olha, *aqui* está a minha carta ao Mundo” – *minha letra, minha vida, minha obra*.

Na citação seguinte, de Castello Branco, há uma ressonância interessante dessa ambiguidade sobre a palavra Mundo/*World*, pela qual é possível pensar os vários mundos que habitaram a vida da poeta – um Mundo que não lhe escreveu, por um lado; mas, por outro, um outro mundo por quem ela foi escrita.

Ocorre que, se o mundo não escreve à mulher, a mulher é, por ele (flores, natureza, borboletas, o exterior), escrita. Ocupada pela solidão da obra, marcada pelo campo do exterior, uma mulher, trancada no quarto, escreve. “‘Há uma intensidade neste quarto exíguo’ e o pensamento que, de raspão, atravessa o sentimento”. E ali no quarto, talvez, “deita-se na posição fetal. Apoia o candeeiro sobre as ancas. Intui que importa tê-lo agarrado ao corpo como ter olhos e uma parede branca em frente”.⁸¹

Em face dessa mulher, assim escrita, sua obra mostra-se a partir de uma intimidade, em tom de confissão e endereçada – sinais de carta pelo texto. A obra (e a vida) de Emily Dickinson, como carta que anuncia ser, apresenta-se com vocação para o porvir, pensando, com Maurice Blanchot, a obra como “livro por vir” – texto em movimento, carta sempre a chegar à sua destinação, texto em trânsito. A obra, assim como a vida, sofre atração por uma força do exterior, que exige ser lançada para fora de si mesma.⁸² Escrita, enviada, rasgada, lançada, jogada, perdida, guardada: poema, vida.

Escrita como carta, pois parte da mais absoluta intimidade – o confessional – para o outro; escrita como carta, pois que, em geral, endereça-se a um outro em particular; escrita como carta e, portanto, fragmentária, lacunar e, apesar da reclusão daquela que escreve,

⁸¹ BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita* – Três tempos com Emily Dickinson. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013. p. 20. [As aspas nesta citação são referentes a trechos do livro *Parasceve*, de Maria Gabriela Llansol. Castello Branco parece fazer uso poético e teórico disso, segundo consta em notas do livro citado, para compor um ambiente que poderia ter sido aquele em que Emily viveu].

⁸² BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'água, 1984. p. 259.

irremediavelmente lançada ao exterior, ao mundo.⁸³

Há, em Emily, a emissão de correspondências para um destinatário que *nunca lhe escreveu*, e mesmo assim ela escreve. Emily nomeia um destinatário, depois o destitui. É assim, também, que parece fazer com o mestre – quem seria esse mestre? –, para quem, entre 1858 e 1862, endereça três cartas – “Cartas ao mestre” –,⁸⁴ porém sem nunca as enviar. Na primeira carta, com aproximadamente 28 anos, ela escreve sobre estar doente, com dor, aflita e amando. A carta é endereçada a esse “querido mestre”, como se Emily já o tivesse encontrado e esperasse um reencontro.⁸⁵

Três anos depois, ela escreve a segunda carta – carta de amor e não, nada linear, em que parece que Emily faz uma oração poética ao mestre que parece não atender às suas preces. Ela fala dos seus cabelos “cor de avelã”,⁸⁶ cita o nome de seu cão, Carlo, e escreve versos sobre seus desejos de redenção – há traços de morte e paixão. É uma carta com muitos elementos: o branco, o amor, as autopercepções, a nostalgia. “[...] o que o senhor faria comigo se eu viesse ‘em branco’? O senhor tem peito para colocar Vida – dentro?”⁸⁷

Aos 32 anos, escreve a terceira carta dessa série, em que novamente fala do seu estado de saúde – “tenho uma tosse tão grande” –⁸⁸ e continua a escrever sobre a sua busca frustrada pelo mestre. Entre tantas coisas, menciona seus olhos castanhos e a sua pequena estatura, além de falar sobre o sentimento de culpa e sobre Margarida, alguém que ora parece ser ela mesma, ora, ninguém.

É curioso o movimento que ela faz, compondo sua escrita com detalhes autobiográficos ordinários e cenas que podem ser vistas como oníricas, delirantes. Emily parecia transitar entre a certeza de que o mestre existia e a obstinação de forçar a sua existência pela escrita, ou de simplesmente deixá-lo aparecer e sumir, em ritmo de espasmos, com suas lacunas e desvios. As “Cartas ao mestre” são menos prosa, mais poesia. Há uma radicalidade em abrir muitos sentidos – ou em não fazer sentido.

Augusto de Campos, na introdução à primeira edição do livro em que traduz Dickinson, escreve assim:

⁸³ BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita* – Três tempos com Emily Dickinson. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013. p. 21.

⁸⁴ MOURÃO, Fernanda. *Esta é minha carta ao mundo* – Sobre a tradução da *Letter* de Emily Dickinson. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013. p. 55-63. (Cadernos Viva Voz).

⁸⁵ *Ibidem*, p. 56.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 58.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 59.

Emily criou um idioma poético próprio e antecipatório em termos de densidade léxica, economia de expressão e liberdade sintática. Parece mais próxima das ousadias metafóricas dos poetas “metafísicos” ingleses como Donne, que ela certamente não leu. Utilizava, muitas vezes em combinatórias novas, versos tradicionais, nos quais os seus estranhos tracejamentos gráficos introduzem recortes e pausas inusitados, dando-lhes feição singular.⁸⁹

Augusto continua dizendo da modernidade que há na linguagem dickinsoniana,

[...] pela dicção elíptica e sincopada e até pelas idiossincrasias da sua pontuação [...]. Linguagem densa e substantiva, que transita sem transições do real ao imaginário – os substantivos frequentemente maiusculizados para acentuar a sua dominância. [...] Tudo em Emily é paradoxo.⁹⁰

[...]

Cruzam-se em sua poesia os traços de um panteísmo espiritualizado, de uma solidão-solitude, ora serena, ora desesperada, e de uma visão abismal do universo e do ser humano. Micro e macrocosmo compactados em aforismos poéticos. Da observação da natureza, em suas mais humildes manifestações, ela consegue ascender às perguntas sem resposta da vida e da morte e do amor (ainda que repressivo e sublimado) em seus epigramas-enigmas conceituais. Temas que percorreram a poesia de todos os tempos, mas assimilados aqui num idioleto de rara beleza. Sua geografia imaginária não tem limites. Frequenta os jardins do mundo. De uma borboleta do Brasil pode chegar às estrelas. Do jardim aos céus. Do som ao sonho. Do cONcRETo ao eTERNO.⁹¹

*I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – Too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! they'd advertise – you know!*

*How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog –
To tell your name – the livelong June –
To an admiring Bog!*

Eu sou Ninguém! Você é Quem?
Você – É Ninguém – também?
Então somos um par!
Não conta! Podem te enxotar!

Que chato – ser – Alguém –
Se mostrando – como o Sapo –
Na beira do Brejo –
Sempre com o mesmo papo –⁹²

⁸⁹ CAMPOS, Augusto de. Introdução. In: DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém*. Poemas. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 18.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁹¹ *Ibidem*, p. 19.

⁹² DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 216-217.

Não sou Ninguém! Quem é você?
 Ninguém – Também?
 Então somos um par?
 Não conte! Podem espalhar!
 Que triste – ser – Alguém!
 Que pública – a Fama –
 Dizer seu nome – como a Rã –
 Para as palmas da Lama!⁹³

2.2 Sobre a carta, a letra

*Há um Mar sem-sílabas.*⁹⁴

O poeta é um indivíduo multiplicado por mil, e as peculiaridades dos poetas diferem entre si como as peculiaridades dos homens em geral. Dizer “o poeta na alma” (um dito popular conhecido) é tão pouco preciso como dizer “o homem na alma”. O poeta, antes de mais nada, é alguém que saiu dos limites da alma. Poeta da alma, e não na alma (a própria alma é “de”, lugar de onde). Mais ainda, é alguém que saiu dos limites da alma na palavra. [...] Paridade de dom, da alma e da palavra – eis o poeta. Por isso não existem poetas que não escrevam nem poetas que não sintam. Sente, mas não escreve – não é poeta (onde está a palavra?) escreve, mas não sente – não é poeta (onde está a alma?). Onde está a essência, onde está a forma? Identidade. Indivisibilidade da essência e da forma – eis o poeta. Eu prefiro, é claro, aquele que sente e não escreve. O primeiro poderá ser um poeta amanhã. Ou um santo. Ou um herói. O segundo (criador de versos), ninguém. Seu nome é legião. Assim, após haver estabelecido quem é o poeta em geral e qual é o indício mais essencial de pertencimento à poesia, afirmamos que com “a essência é a forma e a forma é a essência” termina a semelhança entre os poetas. Eles são tão diferentes quanto os planetas.⁹⁵

O poema ensina, o poeta ensina. Ensina pela singularidade, pela radicalidade da presença das lacunas, desenhando espirais de letras, ora formando sílabas, palavras, ora abrindo estranhezas ao redor do que não se pode comparar: a escrita. Marina Tsvetáieva, no livro *O poeta e o tempo*,⁹⁶ escreve que a vida do poeta é “trabalhar o visível para que sirva ao invisível”,⁹⁷ em um tensionamento da visão exterior, na quantidade “necessária para traduzir o invisível em visível”.⁹⁸ O poeta é um tradutor do invisível. E, “cada poeta é um oceano [...]”.⁹⁹

⁹³ *Idem*. Poema 288. In: *Não sou ninguém*. Poemas. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 55.

⁹⁴ *Idem*. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. II. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021. p. 531.

⁹⁵ TSVETÁIEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Editora Áyiné, 2017. p. 36-37.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 36-37.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 52.

Lendo isso, podemos pensar em como não é fácil saber onde começa um oceano e termina outro. Uma maneira é verificar a temperatura das águas e o que vive lá, porém os oceanos trocam de água – águas oceânicas – o tempo todo, e não há linha divisória entre eles. Outra maneira são as cartografias.

Cartografia é um conjunto de estudos e operações, que orienta na construção de cartas geográficas, náuticas. É uma descrição ou um tratado sobre mapas que, combinados, desenhavam regiões com características específicas que passam a ganhar nomeações. O mapa é uma colagem de lugares, uma montagem de que se extraem outras montagens. É a possibilidade de localização, de fazer rotas e viagens. Encontrar sentidos e nomes.

As Cartas Náuticas são documentos cartográficos que resultam de levantamentos de áreas oceânicas, mares, baías, rios, canais, lagos, lagoas, ou qualquer outra massa d'água navegável e que se destinam a servir de base à navegação; são geralmente construídas na Projeção de Mercator e representam os acidentes terrestres e submarinos, fornecendo informações sobre profundidades, perigos à navegação (bancos, pedras submersas, cascos soçobrados ou qualquer outro obstáculo à navegação), natureza do fundo, fundeadouros e áreas de fundeio, auxílios à navegação (faróis, faroletes, boias, balizas, luzes de alinhamento, radiofaróis etc.), altitudes e pontos notáveis aos navegantes, linha de costa e de contorno das ilhas, elementos de marés, correntes e magnetismo e outras indicações necessárias à segurança da navegação.¹⁰⁰

Já que, como dito anteriormente, esta tese fez a travessia de um oceano, buscando sinais dele ao longo e adiante, foi tomada como orientação a tentativa de olhar os textos de Dickinson como cartografias, cartas-bússola necessárias para compor esta navegação em outros mares, de Llansol e Duras, para assim construir uma cartografia da letra que coincida (mesmo diferindo) a partir do encontro dessas escritas, uma carta-tese que escreve uma rota de navegação.

Tudo é mar. Mar com sílabas, mar sem sílabas. Mar. Poetas se misturam, como se misturam oceanos. Há algo da poesia que unifica, mas que radicalmente separa. Quando esta pesquisa propõe uma cartografia da letra a partir de operações tradutórias que duas escritoras fazem do texto de uma poeta, pretende fazer um trabalho sutil de leitura das águas de um oceano imenso chamado Emily Dickinson, que, a partir do movimento das suas correntes internas invisíveis potentes, leva seus sinais, seus fundos de mar para outros mares que aqui são os de *Maria Gabriela Llansol* e *Marguerite Duras*.

¹⁰⁰ MARINHA DO BRASIL. Centro de Hidrografia Marinha. [site].

Há um trânsito de objetos, ora inteiros, ora em pedaços, há uma movimentação de restos pelo movimento das ondas, pelos movimentos íntimos que acontecem dentro das águas de cada parte de mar. Dentro de um oceano, cabem diferentes mares. O que torna importante, aqui, compor algumas localizações.

Em *O Seminário, livro 1*: os escritos técnicos de Freud,¹⁰¹ já aparece a *lettre*¹⁰² nas palavras de Jacques Lacan, na “Lição XII”. Sem elaboração conceitual, aparece na expressão “ao pé da letra”, quando ele fala sobre leitura e interpretação e discorre sobre a literalidade do significante. Em *O Seminário, livro 2*,¹⁰³ a palavra *lettre* aparece com mais intensidade e passa a atravessar conceitualmente sua obra. A partir daí, o significante “letra” é trabalhado por Lacan. Posteriormente, no ano de 1956, ele escreve “O seminário sobre ‘A carta roubada’”,¹⁰⁴ em que propõe uma leitura do conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, para prosseguir em sua construção do conceito de *letra*.

[...] *lettre* em francês e *letter* em inglês são, ao mesmo tempo, carta e letra. Isso não era desconhecido por Poe, que quis que a questão de uma carta (*letter*) tivesse a ver com a letra. E, evidentemente, isso interessa a Lacan, que jogou sempre com os equívocos que uma língua permite, equívocos que não podem ser traduzidos e que nos colocam diante de um limite, e da impossibilidade de transposição dos equívocos de uma língua para outra. Somos obrigados a introduzir em português, e em castelhano também, a carta, vamos ter que jogar o tempo todo sobre *lettre*. Mas quem escuta em francês ou inglês (*letter/lettre*), evidentemente escuta algo mais que a missiva, a carta que chega. Escuta letra (*letter/lettre*). É justamente sobre esse equívoco que se funda, tanto no discurso literário, quanto no discurso analítico, a possibilidade de operação significante.¹⁰⁵

Trata-se aqui de “A carta roubada”, a *lettre en souffrance*, a carta em movimento de espera pelo encontro com seu destinatário, assinalando que “uma carta sempre chega a seu destino”.¹⁰⁶ Ou, como queria Poe, *the purloined letter*: a carta desviada, extraviada. Lacan desloca a tradução – carta roubada/carta em sofrimento – para afirmar, então, que uma carta sempre chega à sua destinação, ao seu destino, ou que uma carta sempre está chegando ao seu destino. Uma carta perdida, mas à espera, também, do seu destinatário que deveria retirá-la. Há um extravio, uma destinação a se fazer, um percurso, algo de

¹⁰¹ LACAN, J. *O Seminário, livro 1*: os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

¹⁰² *Lettre* é “letra” e também “carta” em francês.

¹⁰³ *Idem*. *O Seminário, livro 2*: o eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

¹⁰⁴ *Idem*. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-66.

¹⁰⁵ VIDAL, Eduardo. *Letra*. Palestra realizada no Centro Cultural UFMG, 11 abr. 2014. [Livre transcrição de Janaina de Paula, cedida gentilmente por Lucia Castello Branco].

¹⁰⁶ LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 45.

que não se sabe e que escapa e, mesmo assim, está a caminho – uma circulação da carta a produzir efeitos.

Somos muito mais possuídos pela letra do que detentores da letra que supostamente temos entre nossas mãos. Essa é a dimensão do gozo que faz com que um escrito chegue, mas provoque algo mais do que um prazer do texto. Não é necessariamente uma enunciação de prazer, é de outra ordem que se trata. Trata-se, precisamente, de entrelinhas, de perguntar como foi produzido. Como chega a nós.¹⁰⁷

Nesse trajeto com desvios, há uma interrogação, em que a afirmativa de Lacan de que toda carta chega à sua destinação deve ser amplificada. A carta, com seu caráter de significante e em sua dimensão de objeto, permitiu a ele, inclusive, voltar à noção de “gozo”, em sua materialidade.

[...] não se trata de chegar à destinação, ou ao destino, como uma carta que chega a alguém. Não chega ao destinatário, porque não há destinatário de uma carta/uma letra. De alguma forma, endereça-se a qualquer um. A qualquer um que deseje se colocar ao “pé da letra”. Ou seja, não se endereça a um destinatário, endereça-se a um endereço de destinação. Esse endereço é o seu destino. Esse destino é o sujeito que se deixa, de alguma maneira, ler pela letra.¹⁰⁸

No texto “A carta roubada e o vôo sobre a letra”,¹⁰⁹ que percorre os caminhos de Lacan sobre a *letra*, Éric Laurent assinala que pensar a letra significa, além de pensá-la apenas como instrumento, traço ou impressão, pensá-la como efeito de gozo produzido quando se escreve, quando se lê. Esse lugar do gozo, diz Lacan,¹¹⁰ emerge, ao mesmo tempo, como enigma, como furo no sentido. Há aí inscrição e traço de alguma coisa que é primária e que ultrapassa as significações em cena. Há, também, um recolhimento – o acolhimento do gozo na *letra*, na escrita, em que vem a se inscrever.

Em “Lituraterra”,¹¹¹ há a descrição de uma rota desértica, onde Lacan, da janela do avião, vê os cursos d’água como uma espécie de traço – entre as nuvens, caem as águas, uma linha na planície da Sibéria, sem qualquer vegetação –, puro traço que opera na paisagem – marca, corte e, também, abertura. Éric Laurent, ao dizer dos estudos e

¹⁰⁷ VIDAL, Eduardo. *Letra*. Palestra realizada no Centro Cultural UFMG, 11 abr. 2014. [Livre transcrição de Janaina de Paula, cedida gentilmente por Lucia Castello Branco].

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ LAURENT, Éric. A carta roubada e o vôo sobre a letra. *Correio* – Revista da Escola Brasileira de Psicanálise. São Paulo, n. 65, p. 61-93, 2010.

¹¹⁰ LACAN, Jacques. Lituraterra. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

¹¹¹ *Ibidem*.

encontros de Lacan sobre as “chinesices”,¹¹² escreve:

Em chinês, a associação entre os caracteres “água” e “montanha” significa paisagem em geral. [...] e que não é sem referência à pintura chinesa, a leitura de Lacan da Sibéria como a de uma caligrafia, como um puro traço que opera sem indicar, sem significar o que há ali: nada de humano, nem um produto humano no horizonte, ou seja, nem uma lixeira [...] é a pura operação da letra efetuando-se. E, quando a letra opera, ela dissolve aquilo que dá forma e inscreve o litoral, a borda de todo saber possível.¹¹³

Um *fio de água no texto*,¹¹⁴ em trânsito, uma movimentação na cartografia, uma língua que trabalha. Vale destacar o que Lacan aborda como efeito de feminização da carta nesse mesmo seminário sobre “A carta roubada”, e que, depois, avança a partir de *O seminário, livro 18*: de um discurso que não fosse semblante.

Em seus Seminários Lacan destaca os efeitos feminizantes da carta/letra sobre os personagens que a detêm. Sente-se um “*odor di femina*” exalado por aqueles que estão de posse da carta: languidez, desvirilização, displicência, inação, mas também raiva e incontinência. Mas Lacan não irá deter-se sobre esses sinais, alguns tão distantes do que hoje consideramos associados ao feminino. Outros efeitos de feminização se fazem presentes: o da carta como “signo de mulher” à medida que procura fazer valer seu ser por fora de uma lei que visa encerrá-la numa moldura significativa (como, por exemplo, no fetiche). Há também a relação da carta com o olhar. Trata-se de protegê-la do olhar do Outro, mas ao mesmo tempo deixando a descoberto o que não deveria ser visto. No entanto, podemos ressaltar que o efeito feminizante da carta se manifesta na relação que os personagens estabelecem com a sua materialidade ou, se quisermos, com o corpo da carta: trata-se de virá-lo do avesso, de refazer as dobras, imprimir uma nova caligrafia, alterar o lacre, enfim, dissimulá-la “numa espécie de presença-ausência”.¹¹⁵

Sobre os efeitos de feminização da carta, Lacan retoma-os, em *O Seminário, livro 18*, desenvolvendo, entre outros, pontos relevantes sobre o conceito de semblante e ampliando a noção de letra e escrita. Vale pontuar que os semblantes são, para Lacan, uma categoria oposta ao real, na qual eles são imagens e significantes que têm uma definição estabelecida pelos dicionários, elementos com representação definida. Diante

¹¹² Termo que tomo emprestado do fotógrafo ouropretano Eduardo Trópia, em uma série em que compõe suas imagens com elementos, em sobreimpressão, barrocas e chinesas. Parte deste trabalho pode ser visto no *site* do fotógrafo (TRÓPIA, Eduardo. *BARROCO x CHINESICE*. Exposição fotográfica. [On-line]).

¹¹³ LAURENT, Éric. A carta roubada e o vó sobre a Letra. *Correio* – Revista da Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, n. 65, p. 61-93, 2010.

¹¹⁴ Referência, lembrança e homenagem ao *blog Fio de água do texto*, criado, recriado e mantido pela professora Lucia Castello Branco e seus alunos há dez anos, onde lemos Maria Gabriela Llansol e outros textos sobre literatura e psicanálise. [On-line].

¹¹⁵ MANDIL, Ram. *Como um imenso corpo de mulher*. Paris: Associação Mundial de Psicanálise, 2022. [On-line].

de algo que não tem sentido, que não tem como ser nomeado, faz-se semblante – em posse de um semblante é possível dizer algo, endereçar-se.

No final dos anos 1960, Lacan, para avançar na questão do uso da linguagem, introduz a categoria do *semblant*, que permitirá reler as três categorias já destacadas em seu ensino: o Imaginário, o Simbólico e o Real. Opera-se aí uma torsão na qual o *semblant* não se oporá à verdade, mas trará no seu bojo tanto a verdade quanto a mentira. Dá-se, então, um deslocamento da oposição entre *semblant* e verdade: o que se coloca agora é o real *versus* o *semblant*.

Nesse divórcio entre o *semblant* e o Real, o Simbólico é lançado à categoria de *semblant* tanto quanto a imagem. [...] há no ensino de Lacan uma sequência que vai do Simbólico ao significante e do significante ao *semblant*, no que esse último inclui também o Imaginário. A categoria do *semblant* seria, no ensino de Lacan, uma escala no caminho do nó borromeano, para o qual há uma equivalência entre os três registros. A novidade, entretanto, é a introdução da equivalência entre o Simbólico e o Imaginário, que fará do *parlêtre* um ser de *semblant*.¹¹⁶

Lacan, então, propõe uma nova leitura sobre o conto de Poe, sobre a carta roubada, trazendo, em articulação, falo e feminino como chave dessa nova volta ao redor do texto de Poe. O falo, depois de localizado como significante, é mostrado como máscara – Lacan confere ao falo o estatuto de semblante, associando o falo ao gozo e ampliando isso para o que está para além, ou seja, além do gozo fálico, outro gozo: o gozo feminino.

Para Lacan esse campo foi preparado por Freud em “Para Além do Princípio do Prazer”, a partir da repetição e do gozo. De acordo com Miller, desde que Lacan redefine o gozo em *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, imaginário e simbólico se confundem. Tomando o gozo como o que ultrapassa o princípio do prazer, podemos situá-lo como o que não é totalmente absorvido pelo imaginário ou pelo simbólico. Desta forma, embora o gozo não seja o real, não deixa de indicá-lo, pois demonstra que algo insiste e resta ao que pode ser situado pela linguagem. Assim, uma forma de caracterizarmos o real seria como um “‘resto’ impossível de transmitir”. É a partir dessas considerações que podemos entender o que Miller propôs quando afirmou que, quando Lacan introduz o gozo em *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, isso teve como efeito que o simbólico e o imaginário fossem representados pela categoria de semblante e se opusessem à categoria do real.¹¹⁷

¹¹⁶ CASTRO, Helenice Saldanha de. O bom uso do *semblante*. *Revista Derivas Analíticas*, n. 18, dez. 2022. [On-line].

¹¹⁷ ALMADA, Fernanda Costa de Lima. *Lacan, Poe e os efeitos de feminização pela carta/letra [manuscrito]: semblante, silêncio e gozo*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2014. p. 41.

O falo, então, como semblante, trabalha no campo do gozo. E aponta para o que está fora da representação, algo de um silêncio que a presença da carta opera no personagem de Poe que a detém. Com a carta em mãos, o personagem se cala. A carta feminiza nesse ponto, algo impossível de simbolizar, impossível de dizer. Ela, carta/*letter*, hospeda um gozo fora do sentido – o gozo fálico falha, os semblantes estremecem. O mesmo se percebe na circulação da carta que se faz em silêncio, sem notícia de seu conteúdo, que, mesmo sem a presença de palavras, traz efeitos. Efeitos fora de nomes, fora de dizeres, dentro de um *não sentido*, mas que faz circular, ainda que envelopado, algo do gozo de uma mulher, a Rainha de Poe.

[...] ao retomar o efeito de feminização, a leitura do feminino pelo falo enquanto semblante e, portanto, ao considerar o gozo, tais pontos servem para Lacan formular que, ao contrário do universal do homem, não existe um universal para a mulher. Não existe “A” mulher. Desse modo, fica claro que existe uma mudança de posição em relação ao feminino da década de 1950 para a década de 1970. Nesta última, Lacan afirma sobre as mulheres: “a importância da função dessa carta, no caso: como carta, A mulher não tem nada a ver, se é que ela existe... Como A mulher, ela não tem nada a ver com a lei”. E conclui que “A mulher, insisto, essa que não existe, é justamente a letra – a letra como significante de que não há Outro, S (de A barrado)”. Essa citação nos leva a pensar que, se por um lado a feminização pela letra/carta convoca a discussão sobre um gozo que comporta uma articulação ao semblante fálico e, portanto, se presta ao sentido e a uma interpretação, por um outro lado, Lacan vai além. Como consequência, aparece uma nova concepção de feminino que destaca a letra.¹¹⁸

Ou seja, não existe, para Lacan, um significante único capaz de dizer tudo sobre A mulher, sobre o gozo feminino. Não haverá semblantes que recubram sempre tudo o que é do campo do gozo. Sendo assim, sempre haverá o que é opaco, o que é da ordem das lacunas e de uma ausência de palavras – silêncio. Por isso, o avanço que Lacan propõe é uma extensão do que seria a letra disjunta do significante – ela está além de ser apenas um significante. Isso se desenvolve em “Lituraterra”, em que a letra vai se associar ao que está fora de sentido, apesar da sua materialidade legível, mostra-se como ponto intraduzível, que não cessa de se ofertar como matéria de tradução, tendo em vista seus efeitos e seus dejetos.

No contexto de “Lituraterra”, Lacan retoma aquela frase que remete a Joyce para sugerir que seus escritos demonstram um manejo com a língua que prioriza uma satisfação em detrimento da produção de sentido. Assim, aqui, é preciso considerar de outra forma a natureza

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 45-46.

ambígua da carta/letra: sua dimensão de litter evoca sua característica de dejetto, de inutilidade do gozo, como aquilo que não serve para nada. Não se trata aqui da materialidade do significante, mas de uma substância que se desconecta do encadeamento simbólico, que borra todas as significações e aparências dos semblantes. Por outro lado, não podemos esquecer que a natureza de letter da carta/letra não deixa de remeter a um elemento da língua. Logo, uma mesma letter/litter pode conectar dois tipos distintos de matéria: uma referente à linguagem e, outra, ao gozo. Desta forma, tanto a expressão sobre Joyce como os efeitos de feminização parecem premonitórios ao indicarem algo da ambiguidade da natureza de uma letra. Mas, se essa dupla vertente da carta/letra já se esboçava em “O seminário...”, é em “Lituraterra”, quando Lacan compara a letra a um litoral, que essa característica ganha toda sua potência. Lacan (1971/2003) pergunta: “Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?”¹¹⁹

A letra marca a existência de um gozo que sai dos limites e máscaras dos semblantes, gozo desarticulado do falo, que, portanto, interroga a universalidade de nomeações e sentidos, um gozo que não está totalmente sob as leis do falo. Paira ausente um significante que possa dizer sobre esse gozo. Tal ausência faz com que uma tentativa de articular palavra a este gozo seja um movimento contínuo; tentativa de dar palavra ao que permanece pedindo por tradução, em ponto intraduzível, tornando o estatuto de litoral da letra de extrema importância para operar nesses lugares *recíproco-estrangeiros* – contorno que marca a existência do que quer ser (não) escrito. Litoral capaz de fazer coisas diversas coabitarem.

2.3 Sobre a *letra*, “lalíngua”

[...] não há letra sem lalíngua.¹²⁰

O aparecimento de “lalíngua” aconteceu a Lacan, quando, em um seminário (1971-72), seus alunos, inspirados pela leitura de Georges Bataille, trazem à tona a questão do *não saber*.

Lacan refere-se a Bataille e a suas conferências sobre o não saber, dizendo que a ideia de não saber não teria vindo de outra parte senão dali, para, em seguida, afirmar que “há o não saber”. É então a partir do *não saber* de Bataille, que ele designa como sendo um achado, que escolherá partir do *não saber* para introduzir o que ele chamou de uma

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 55.

¹²⁰ LACAN, Jacques. *A terceira: teoria de lalíngua*. Tradução Teresinha N. Meirelles do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2022. p. 43.

“confusão definitiva sobre um assunto delicado, aquele que é o ponto em questão na psicanálise, aquele a que eu chamei fronteira sensível entre o saber e a verdade”. Será a partir deste acontecimento inconsciente que ele irá extrair o termo que mais tarde adquire toda sua importância e será elevado à dignidade de um conceito. Ao abordar o que seria seu segundo achado – que tem relação com seu discurso “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, refere-se ao encontro do que ele acreditou terem sido os dois melhores sujeitos que poderiam trabalhar na sua linha, de modo a fiar seu fio. Neste momento lhe ocorre o lapso. Ao invés de dizer Vocabulário da Psicanálise, ele diz Vocabulário de Filosofia. O primeiro foi elaborado por Laplanche, seu antigo aluno, e o segundo é um dicionário de filosofia de autoria de Lalande. *Lalangue* é a condensação dos significantes Laplanche, Lalande e a língua – *La langue* – revelando-se uma metáfora que ele irá adotar, a partir de então, como um significante mestre, um S^1 , representante da linguagem do inconsciente, esse não saber gozoso, lapso, que se apresenta como sendo a própria fronteira entre a verdade e o saber. [...] Esclarece que *lalangue* nada tem a ver com dicionário, mas tem tudo a ver com o inconsciente. O que dá passagem ao inconsciente tem a ver, de início, com a gramática e tudo a ver com a repetição. A gramática e a repetição são uma vertente na função de *lalangue*, uma vez que remetem a uma lógica do funcionamento do inconsciente. A gramática é da ordem do escrito e a repetição da ordem do dito.¹²¹

Alguns anos depois, (1972-73), Lacan descreve “lalíngua” em *O Seminário, livro 20*,¹²² como um “exame de significantes”, não de palavras – significantes sozinhos que não se acoplam a nenhum outro em uma estrutura de linguagem que promova sentido –, são estilhaços do choque da linguagem com o corpo. Mas sem sílabas, “lalíngua”. E diz que

Lalíngua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência do inconsciente mostrou, no que ele é feito de lalíngua, essa lalíngua que vocês sabem que eu a escrevo numa só palavra, para designar o que é a ocupação de cada um de nós, lalíngua dita materna, e não por nada dita assim.¹²³

O estatuto de “lalíngua” é o do sem sentido e vem à tona exclusivamente pelo impacto da linguagem no corpo, o que produz gozo, sendo que esse gozo – o gozo de “lalíngua” –, faz referência à materialidade do som. “Se lalíngua é o impacto, a entrada do gozo no corpo, a letra implica uma localização desse gozo – que em lalíngua estava deslocalizado. Lalíngua é o início do gozo, enquanto a letra é sua marca, o recorte de um

¹²¹ ROCHA, Alessandra Thomaz. *Lalangue: o uso do lapso. Boletim ECOS. [On-line]*.

¹²² LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 188.

¹²³ *Ibidem*, p. 188.

modo singular de gozo. A letra é marca de gozo e modo de gozo.”¹²⁴ “Lalíngua” é um ronronar que emite sinais.

O que acontece com a relação entre corpo, lalíngua e gozo?

Tentemos resumir a proposta que Lacan propõe aqui.

O corpo vivo goza, e lalíngua é feita desse gozo. Mas lalíngua mortifica o gozo do corpo, quer dizer, ao mesmo tempo o recalca naquilo que Freud chamava de zonas erógenas do corpo e o elabora nas diferentes formas do que Lacan nomeia objeto *a* (“objeto no qual se condensa o gozo do corpo sob o efeito da fala. Ali o sujeito encontra o seu ser, mas fora de sentido.”). Pelo fato mesmo de que o corpo é falante, daí decorre que ele se encontra em dificuldade com seu gozo: este lhe é opaco, apresenta-se sempre como um excesso. No ser humano, ou *falasser*, o gozo é sempre como um sintoma do corpo, como um real: não está tudo bem. O gozo vem por acréscimo: como diz Lacan, é um *mais-de-gozar*.¹²⁵

Com o gozo fora de sentido de “lalíngua” e sua marca de letra, resta o “saber-fazer”. Ao se extrair os S¹ de “lalíngua”, isso produz uma letra que talvez possa vir a se constituir como uma invenção. Lacan, ainda em *O Seminário, livro 20*, diz que “a linguagem é o que se tenta saber concernentemente à função de lalíngua. [...] A linguagem, sem dúvida, é feita de lalíngua. É uma elucubração de saber sobre lalíngua. [...] O inconsciente é um saber, um saber-fazer com lalíngua”.¹²⁶

Portadora do “não saber”, “lalíngua” transporta a morte do signo, ao mesmo tempo que demarca o resto que existe em cada um, para além do discurso, de lalação, balbucios, gagueiras, entrelinhas. Para cada um, uma “lalíngua” singular. “Lalíngua” é um gozo: o gozo de “lalíngua”, gozo primeiro sobre o qual pode se construir a linguagem, assim como o laço social. Para Lacan, o gozo originário é o gozo de “lalíngua”, sobre o qual se assenta, depois, a linguagem. Linguagem essa sustentada pelo gozo originário de “lalíngua”, esse

[...] enxame de S¹ sozinhos que marcam o corpo e lhe injetam gozo. É um simbólico diferente, porque é um simbólico conectado ao gozo, que Lacan localiza como uma articulação entre o simbólico e o real desprovida da cadeia significante, de S², que descreve como matéria ou substância. A linguagem é imaterial, mas sua matéria de gozo são os S¹. [...]

¹²⁴ BAYÓN, Patricio Álvarez. *El autismo entre lalengua y la letra*. Olivos: Grama Ediciones, 2020. p. 85. Tradução minha.

¹²⁵ MILLER, Jacques-Alain. Comentário. In: LACAN, Jacques. *A terceira: teoria de lalíngua*. Tradução de Teresinha N. Meirelles do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2022. p. 70.

¹²⁶ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 189-190.

Lalíngua é o gozo do Um.¹²⁷

Um mar sem sílabas, intraduzível, com assonâncias, onomatopeias, homofonias, em que o corte-marca da letra pode produzir tradução: escrita, mar com sílabas, colagem de palavras, ressonâncias, transposição de oceanos, sobreimpressão de águas; letra-cicatriz. Cartografia do corte, cartografia da letra: acontecimento do texto, em uma operação de extração de significantes de Dickinson, Llansol e Duras. Corte que abre ao indeterminado e a um saber ler e fazer de outra maneira: novo mapa entre elas. Para além da definição de “lalíngua” como gozo, há sua articulação com o acontecimento de corpo e com a escritura. É nesse ponto que localizamos a *letra*.

A partir do enxame barulhento de muitos S¹, eis que um deles, não qualquer um, alça voo, após ser extraído, recorte provocado por algo da contingência da vida, vindo a escrever no corpo uma letra. O que, depois, em outro tempo, faz-se como elucubração do saber, em que se funda, então, a linguagem. “Lalengua es la condición para que se escriba una letra.”¹²⁸ Essa letra vem a ser um modo de gozo, uma vez que se repete a partir da escritura primitiva de um sintoma, também ele, destinado a repetir-se. Com essa escrita, a partir da escolha de um S¹ entre tantos, uma localização é produzida.

A letra é então um tratamento do gozo de lalíngua. A letra é também um gozo – assim como o gozo injeta lalíngua no corpo –, mas um gozo localizado. Não funcionam do mesmo modo, o gozo de lalíngua e o gozo da letra.

Se lalíngua é o impacto, a entrada do gozo no corpo, a letra implica uma localização desse gozo – que em lalíngua estava deslocalizado.

Lalíngua é o início do gozo, enquanto a letra é a sua marca, o recorte de um modo singular de gozo. A letra é marca de gozo e modo de gozo.¹²⁹

Apesar de localizar, a letra não produz sentido, o que ela traz é da ordem do equívoco, que se inscreve de modo descontrolado como sintoma, como um modo de gozar, algo que também se escreve como um furo, um buraco-borda. Lacan, em “Lituraterra”, situa a letra como borda do furo, borda que é condição para que um saber se faça, para que a cadeia significante seja montada. A letra é o que perturba o discurso, ela faz marca, cicatriz do corte – lá onde houve a extração de um significante, que não é qualquer um, esburacando o gozo de “lalíngua”.

¹²⁷ BAYÓN, Patricio Álvarez. *El autismo entre lalengua y la letra*. Olivos: Grama Ediciones, 2020. p. 64. Tradução minha.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 82. “lalíngua é a condição para que uma letra se escreva.” Tradução minha.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 86. Tradução minha.

Façamos uma volta com Lacan ao “Lituraterra” para visualizar algo dessa borda litorânea, quando ele relembra a paisagem, entre nuvens, que sobrevoou no caminho de retorno do Japão – a paisagem desértica da planície siberiana cortada pelo fio de uma água jorrada da chuva. Lacan, então, por analogia, vai dizer que, os significantes, os semblantes e o saber seriam as nuvens, com sua forma constantemente instável; do outro lado, lado do real, está a terra. A água que advém da chuva fura as nuvens, marca o solo, que passa a ser leito de água, rio. Assim como a chuva marca a terra, o gozo faz dobra, fresta no real. A letra é o que vem a fazer borda (ponto de contato e diferenciação) ao saber, por um lado; e ao gozo, por outro. O litoral designa a borda que separa a letra, pequeno *a*, do saber, *S*². A letra é o que vai, então, poder articular o que é da ordem dos significantes e dos semblantes, por um lado; e da matéria viva, do gozo, por outro. As operações pela letra podem, assim, fazer a articulação entre real, imaginário e simbólico.

A letra não é a impressão de um traço. [...], longe de ser instrumento destinado a notar o discurso, a letra é perturbação do discurso. Ela é própria para fazer aparecer não a transcrição da fala, e sim o que se diz nas entrelinhas, o que se recusa ao dito explícito. [...]

A letra é perturbação lógica e a escrita, para Lacan, o sistema de notação das perturbações da língua, do fato de que a língua escapa à linguagem, e que há sempre, no que se diz, o que fica reservado, o que não chega a se dizer e que, no entanto, se escuta (entende). A escrita permite levar isso em conta. Se ela parece mais propícia a dizer o íntimo, não é porque é primeira, mas sim porque pode notar o indizível. Essa perspectiva, portanto, ao mesmo tempo recusa a “impressão primeira” e anuncia a língua.¹³⁰

Pela via da letra, é possível ter algum acesso ao real, este que está sempre escapando à interpretação – impossível de ser simbolizado. Mas é à medida que o simbólico esburaca o real que se faz possível um enodamento dos três registros. Sendo que é pelo real que se pode tocar o real; é isto que a psicanálise propõe: o manejo/tratamento do gozo provocado pelo choque do significante com o corpo.

Na página 121 de seu “Seminário XX - Mais, Ainda”, Lacan apresenta um esquema, no qual ele coloca o gozo como um vacúolo que parte de um dos vértices do triângulo formado pelo real, simbólico e imaginário. O desenho é bastante esclarecedor. O gozo parte do real e é contornado pelo simbólico e imaginário. Lacan nos indica que do real ao imaginário, “a pouca-realidade, em que se baseia esse princípio do prazer, que faz com que tudo que nos é permitido abordar de realidade reste enraizado na fantasia”. Do imaginário ao simbólico, aparece o

¹³⁰ LAURENT, Éric. *O avesso da biopolítica: uma escrita para o gozo*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016. p. 26-27.

S(A) como impossibilidade de dizer toda a verdade. Então, do simbólico ao real, existe o semblante, a verdadeira natureza do objeto *a*, que “só se resolve em não poder sustentar-se na abordagem do real”. De Freud a Lacan, podemos dizer que a palavra é o veículo do gozo. Daí a proposição do termo *lalíngua*, ou seja, de um simbólico disjunto do Outro. A *lalíngua* se refere ao Um, ao gozo do Um que não se comunica com o Outro. O inconsciente se aloja na *lalíngua*. “Esta *lalíngua* que serve de receptáculo, de veículo, ao gozo”. O gozo se constitui do real. O imaginário e simbólico não o tocam; é preciso que o real toque o real para que a psicanálise cumpra o seu fim.¹³¹

Apesar de o simbólico não dar conta de dizer sobre o real, é pelo simbólico que é possível fazer furo no real, pela via do *troumatisme*:

[...] é o trauma, irrupção de gozo, que produz um buraco no real. [...] se trata do trauma produzido pela presença da não-relação sexual. É dizer que o furo no real em si mesmo é a presença da não-relação sexual (Não há relação sexual). E esse buraco, como dissemos, é produzido como borda simbólica, a linha que desenha a letra.¹³²

Frente a esse furo, cada um inventa o seu truque para preencher o buraco que há no real. Isto é o que Lacan fala em *O Seminário, livro 21*: os não tolos erram:

Todos sabemos por que todos inventamos um truque para encher o buraco (*trou*) no real. Ali onde há a não-relação sexual, isso produz *troumatisme*: um inventa. Um inventa o que pode, é claro. [...] Tudo o que sabemos é que o “um” denota muito bem o gozo, e que o “zero” quer dizer que “não há”, que lá há falta.¹³³

Esse Um que faz referência ao gozo, é justamente a letra extraída de “*lalíngua*”. A letra escreve, ao mesmo tempo, o buraco e a borda. Extração que faz marca no corpo com valor de trauma advindo da contingência, que esburaca o real, mas também escreve no corpo uma letra de gozo, que é o sintoma destinado a repetir-se. “Este é o acontecimento de corpo que se produz no *troumatisme*.”¹³⁴ Algo se instala e passa a repetir-se descontroladamente a partir da inscrição da letra e de sua borda.

Eric Laurent,¹³⁵ ao propor uma escrita para o gozo, avança lendo a letra não só como borda do buraco, mas também como sendo, ela mesma, buraco, no sentido de que a inscrição da letra implica um esvaziamento do gozo que faz a letra inscrever-se sob o modo de um equívoco. Para inscrever-se, a letra sofre um apagamento, ela já não é a

¹³¹ SILVA, Rômulo Ferreira da. O que escapa à interpretação é o real. *Revista Arteira*, EPB/SC, n. 6, p. 130-133, 2014. p. 132. [On-line].

¹³² BAYÓN, Patricio Álvarez. *El autismo entre lalengua y la letra*. Olivos: Grama Ediciones, 2020. p. 91. Tradução minha.

¹³³ *Ibidem*, p. 92.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 93.

¹³⁵ LAURENT, Éric. *O avesso da biopolítica: uma escrita para o gozo*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

mesma. À medida que se inscreve, vai tomando a forma de um equívoco que passa a compor a cadeia significante, desloca-se alterada, apagada, para a cadeia significante. É esse apagamento da letra, agora letra esquecida, que faz com que ela se articule à linguagem.

Em “Lituraterra”, Lacan ainda não fala da escrita de um erro, mas já fala da escrita veículo do que circula nas entrelinhas do dito, não pronunciado. A “entrelinha” é uma das primeiras ilustrações daquilo que só se escreve como furo. A letra, diz Lacan, é litoral: “entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando há essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante”.¹³⁶

A letra promove uma marca na teoria e na clínica psicanalíticas. Se, antes dela, havia uma primazia da interpretação como “dar sentido”, da busca por efeitos de significações com os trabalhos com os significantes; após o desenvolvimento de seu conceito, com ela, a letra, o que se enfatiza é a junção entre algo que é da ordem do significante e uma certa quantidade singular de afeto – ou seja, o significante está articulado com o gozo, sempre vivo, presente. A linguagem sofre impacto pelo que acontece no mundo dos afetos: os semblantes são estremecidos, alguns rompidos – a letra aponta o mais além do significante.

A interpretação, com seus inúmeros modos de se fazer, passa a operar, na verdade, como corte no sentido – corte no “como se goza” de cada um. É por esse caminho que a pregnância de “lalíngua” pode ir se afrouxando – o corte solta “lalíngua”, essa que está presa no sentido e na linguagem. A análise pode, assim, ampliar a gramática de cada um, no lugar onde havia apenas um dicionário para dizer da vida, outro – ou outros – dicionário é adicionado: há uma ampliação das palavras, há um movimento de trânsito, de deslocamento, de tradução, uma abertura que quer descolar o modo de gozo instalado desde o encontro com as primeiras sonoridades que habitam a vida de cada um. Lá onde se falava apenas uma língua, outra língua há de vir, pelas entrelinhas, lacunas, lapsos...

Numa “transposição criativa”, numa “transpoetização” (*Umdichtung*, como quer W. Benjamin), numa operação “transcriadora” (como eu [Haroldo de Campos] a chamo), onde o significante prima (tem primazia), o chiste é preservado em sua semantização fônica, em sua “matéria de linguagem” (*Sprachmaterial*, como sublinha Freud): [...] translação de significantes, [...].¹³⁷

¹³⁶ *Ibidem*, p. 104.

¹³⁷ CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de Lalíngua. In: CESAROTTO, Oscar. *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 182.

Opera-se por meio do que impera na linguagem, operando com e no significante, tensionando, pelas vias do poético, essa “língua enfatizada [...] *idiomaterno* [...] *lalangue*, não por nada – sublinha Lacan – escrita numa só palavra, já que designa a ‘ocupação (*l’affaire*) de cada um de nós”.¹³⁸ É de um livro de Roland Barthes (*S/Z*), que Haroldo de Campos extrai sua “galáxia de lalíngua” – segundo Campos, Barthes fala de uma “galáxia de significantes” presente nos textos que ele conceitua como textos “escritíveis”,

[...] que seriam *ilegíveis* no confronto com os textos literários clássicos, ou seja, com aqueles, por definição, *legíveis*. “Estrelados”, “plurais”, os textos “escritíveis” exigiriam a leitura como um trabalho: “quanto mais o texto é plural, tanto menos ele será escrito antes que eu o leia”, acentua Barthes. O ideal (inalcançável) desse texto, Barthes o propõe assim: “(nele) as redes são múltiplas e jogam entre elas, sem que nenhuma possa sobrepor-se às outras; esse texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; ele não tem começo; ele é reversível; tem-se acesso a ele por múltiplas entradas, nenhuma das quais pode ser, com certeza, considerada a principal; os códigos que ele mobiliza se perfilam *a perder de vista*; eles são indecíveis [...]”; desse texto absolutamente plural, os sistemas de sentido podem se apropriar, mas seu número não será jamais fechado, tendo por medida o infinito da linguagem”.¹³⁹

Lacan, por sua vez, explica Haroldo,¹⁴⁰ traz o não sentido, o não senso, como a partícula fundamental daquilo que vem a ser o significante primordial: aquele determinante, o significante que salta, entre tantos outros significantes, dessa galáxia diversa e múltipla. Significante em torno do qual os sentidos vão sendo cortados em um movimento que parece ser de redução, mesmo que se dê pela ampliação e movimentação tradutória, não pelas vias do sentido, mas pela equivocidade, pelo ressoar de uma sonoridade primitiva que ecoa e faz voltas.

É por isso que é falso dizer que o significante do inconsciente está aberto a todos os sentidos. Ele constitui o sujeito em sua liberdade em relação a todos os sentidos, mas isso não quer dizer que ele não esteja determinado. Pois no numerador, no lugar do zero, as coisas vindas a se inscrever são significações, significações dialetizadas na relação do desejo do Outro, e elas dão à relação do sujeito ao inconsciente um valor determinado” (Lacan, *Seminário XI, O campo do outro*, 1964).¹⁴¹

Lacan está atento a essa “verdade” de cada sujeito mais do que à realidade

¹³⁸ *Ibidem*, p. 184.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 185-186.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 186-187.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 186.

verdadeira – uma preocupação e um rigor que não há no acontecimento do texto, como escreveu Barthes. E esse afunilamento do sentido ao não sentido, de uma interpretação-corte, insiste no caminho do aprender/inventar saber-fazer com os efeitos dessa determinação, dessa “lalíngua” com as suas “demandas evasivas”,¹⁴² a qual opera de modo a fazer a palavra derreter seus sentidos de dicionário, escorrendo seus excessos, diminuindo no que não vai bem para crescer lá onde a vida pode ser mais prazerosa; mas não o prazer do gozo mortífero, que imprime a repetição do sofrimento no modo de usar a vida de cada um, e sim um outro prazer, aquele com o qual a vida pode ser experimentada em outros lugares, aquele feito de novidades, novidades da língua, outras paisagens, outros textos, muitas voltas.

[...] você cava milhas adentro e sai no poço onde cava você trabalha trezentos e recolhe um trecentavo troca diamantes milheiros por um carvão mascavado quem sabe nesse carvão esteja o pó-diamantário a madre-dos-diamantes morgana do lapidário e o menino foi e a lenda não conta do seu fadário se voltou ou não voltou se desse ir não se volta a lenda fechada em cópias não-diz desdiz só dá voltas.¹⁴³

¹⁴² *Ibidem*, p. 187.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 188.

3 PALAVRAS EM TRÂNSITO

O texto é raro. É como um fermento. A sua potência multiplicadora não tem qualquer comparação com as dimensões minúsculas da semente (ou módulo) que de facto é. Com um nada-de-texto podem escrever-se romances gigantescos e infindáveis, ou pequeníssimas novelas; com esse quase-nada, há milhares de homens e de mulheres que rabiscam poemas de amor, mudam as letras das canções, a música acompanha, o passo é novo; esse nada infiltra-se em tudo. E quase sempre as narrativas que circulam e entretêm o viver dos homens têm uma longinquíssima parecença com o fermento que lhes permitiu levedar e ser comestíveis. É uma questão de grafia.¹⁴⁴

*emily dickinson em trânsito*¹⁴⁵

Poderia ser também: carta em trânsito. Este é o começo precioso desta escrita. Dickinson, endereçada a mim, outrora endereçada a Llansol e a Duras, que remetem Dickinson a mim, a qual remeto a quem lê estas palavras. O destino da carta é endereçar-se, fazendo remissão de significantes, testemunhando que existe um dizer, no qual mais importante que o conteúdo é a forma como se diz. Em posse da carta, um enigma lido impulsiona o escrever. A carta fez, assim, uma causa, menos pelo sentido, mas, sobremaneira, pela qualidade de equívoco que porta.

Vale, aqui, fazer uma abertura para os significados da palavra “equívoco”:¹⁴⁶ ambiguidade, erro, abstruso, anfigúrico, arrevesado, complexo, complicado, confuso, difícil, embaralhado, enigmático, enredado, enrolado, impenetrável, inacessível, incompreensível, indecifrável, inescrutável, inexplicável, inextricável. É dessa qualidade, a qualidade de equivocidade, que é feita a carta – *letter*/letra. No sentido dessas palavras em movimento, na leitura dos significantes que correm o texto, não seria possível continuar este caminho proposto sem trazer, no início, os sinais de Dickinson, significantes que deslizam nos seus textos, lacunas que compõem a sua poesia e alguns pequenos fragmentos do que se conta sobre a sua vida. Apesar de esta pesquisa ser sobre o que Llansol e Duras traduziram de Dickinson, para observar os movimentos que proponho, é preciso se ater aos vestígios e aos gestos que podem ser lidos em Emily D., carta de início – carta que possibilita o resto deste caminho.

¹⁴⁴ JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. Prefácio. In: DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 20, grifo do autor.

¹⁴⁵ Vídeo composto com imagens de trechos de estradas no município, onde nasci e cresci, São João Nepomuceno e Minas Gerais: caminhos entre os distritos de Taruaçu, Itui, Araci e Roça Grande. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tZNGmwO_LQ4.

¹⁴⁶ EQUÍVOCO. In: Google. [On-line].

3.1 Escrita-poesia

*O poema começa na aurora¹⁴⁷ e é
do poema que nasce o texto —¹⁴⁸ esse fim
da realidade semântica, da nuvem
tranquila.¹⁴⁹ Uma chama que saiu a
incendiar a literatura,¹⁵⁰ um pé-de-libido,
um poema-semente.¹⁵¹ Porque a escrita é
um armazém de sinais.¹⁵²*

Escrever parece algo habitado pela radicalidade da solidão. A escrita, com seus versos, parágrafos, com os espaços entre as palavras, as conjugações e concordâncias, é particular. Há, entre as regras ortográficas, entre as leis da língua formalizada, o que cada um inventa como sua gramática, composta inclusive pelo que não se entende. Lacunas, lapsos, atos falhos. Ainda que se faça uma transcrição idêntica, soltam-se dos textos as letras de cada um, a caligrafia própria, o contorno diferente que cada um escreve ao escrever a mesma palavra.

Cada escrita, carta destinada: um envelope remetendo palavras.

A morada continua a emitir a sua ária, as palavras são cada vez mais breves,
destinadas a uma carta que não chega a encontrar o seu destinatário.
Dispersa,

persiste em conversar comigo nas suas
partes
fragmentadas,
tentando recapitular as nossas vidas
numa única vida,
a minha,
a da carta,
a daquela morada.

Nunca será nada,
Mas um corpo em trânsito para o seu estado de imagem. Não perderá
as cores – serão até mais fortes, mas desbotadas e sem ímpeto nos
braços ou secura na boca. Terá outra sede – sede que eu desconheço
ainda de que modo se mata.
A vida da carta faz um relato minucioso dos acontecimentos
presenciáveis, tentando a biografia. Eu esquivo-via _____
des-dato e reúno numa estreita proximidade os nós do visível para que

¹⁴⁷ LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: LISIEUX, Therese Martin de. *Alto vôo da cotovia*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1997. p. 16.

¹⁴⁸ *Idem*. Prefácio. In: RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1990. p. 9.

¹⁴⁹ *Ibidem*, grifo meu.

¹⁵⁰ *Idem*. Prefácio. In: RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. p. 8, grifo meu.

¹⁵¹ *Idem*. Prefácio. In: LOUYS, Pierre. *O sexo de ler de Bilitis*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2010. p. 8-9.

¹⁵² *Idem*. Prefácio. In: ELUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. p. 15.

a sua força se não disperse.¹⁵³

Como mencionado anteriormente, o corpo do texto que lemos, apesar de comportar sentido, é um texto que não tem como objetivo principal ser entendido mais do que lido. A poesia é dessa ordem. Não há um sentido único para se dizer de um poema; ler poemas já seria fazer uma tradução. O poema traz fortemente aquilo que outros textos podem ou não trazer, um esforço de tradução – aliás, às vezes, ao ler um poema o que é possível é a sua ressonância, a voz do texto, os sons das palavras que o compõem, no ritmo de leitura que se faz. Ainda que o poema seja, quase sempre, portador dessa *causal-ler*, *causa-traduzir*, textos feitos em prosa também podem ser feitos dessa matéria enigmática, lacunar – textos que se colocam em estado contínuo de leitura, sendo traduzidos ou não. Mas, mesmo a impossibilidade de traduzir, comporta-se como forma de tradução: diversas versões que uma mesma pessoa pode dar a leituras repetidas de um mesmo texto, por exemplo.

As formas do poema e da carta ampliam a compreensão do que, neste trabalho de pesquisa, tem o nome de escrita. Emily Dickinson não nega mesmo a sua condição de “massa de início”, seu texto traz as potências da carta e da poesia, modos singulares de texto, modo singular de escrita. Posso dizer com Roland Barthes¹⁵⁴ que o texto de Dickinson exemplifica um tipo de escrita que impõe “um além da linguagem”, para fora dos objetivos da comunicação ou expressão de alguma ideia – Barthes associa esse tipo de escrita com a ausência, falando de uma “escritura neutra, [...] ‘o grau zero da escritura’”.¹⁵⁵ Nome de um ensaio, no qual Barthes escreve sobre caminhos da literatura, inclusive aqueles que divergem do caminho daquilo que ele chama de escritura – que, aqui, traduzo como escrita.¹⁵⁶ Nesse ensaio, ele insere um “quase além da Literatura, o estilo”¹⁵⁷ de quem escreve:

[...] imagens, um fluxo verbal, um léxico que nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta

¹⁵³ *Idem. Inquérito às quatro confidências*: Diário III. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 77-78.

¹⁵⁴ BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos*: seguidos de o grau zero da escritura. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986. p. 117.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 119.

¹⁵⁶ A edição que tenho em mãos traz a palavra “escritura”, porém traduzo-a como “escrita” com base em comentários sobre esse texto de Barthes, artigos que se referem a ele, assim como novas edições que já o nomeiam como “O grau zero da escrita”. Então, nas citações e referências que trazem a palavra “escritura”, coloco em seu lugar “escrita”.

¹⁵⁷ BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos*: seguidos de o grau zero da escritura. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. 3. Ed. São Paulo: Cultrix, 1986. p. 122.

do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. [...] É a parte privada do ritual; eleva-se a partir das profundezas míticas do escritor e expande-se fora de sua responsabilidade. É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; [...] uma infralinguagem que se elabora no limite da carne e do mundo. [...] estrutura carnal do autor (convém lembrar que a estrutura é o depósito de uma duração). [...] o estilo é sempre um segredo; [...] seu segredo é uma lembrança encerrada no corpo do escritor; [...] são os fragmentos de uma realidade completamente estranha à linguagem.¹⁵⁸

Associada ao estilo, está a língua – quem escreve é atravessado por esse conjunto de normas gramaticais, hábitos, indicações e limites. Porém, ambos, para Barthes, carregam em si uma constante que pode enraizar demais o que se escreve, fixar demais, tornando-se uma forma rígida. É nesse ponto que Barthes localiza a “escrita”, nesse ponto mais além. É preciso avançar sobre o estilo, deixar-se levar além da lembrança encerrada no corpo, suspendendo o passado, pois é somente para além do estilo que está a “escrita”. Precisa haver um processo de expansão e corte: cortar raízes para deixar crescer outros dicionários, outras línguas.

Nesse sentido, encontramos a poética – ou a escrita poética ou, simplesmente e novamente, a escrita – como o lugar onde esse avanço descrito anteriormente pode acontecer. A poesia sabe bem renunciar aos significados, aos excessos, às máscaras. Barthes escreve que na poesia há, aos poucos, uma instalação de um “acaso das palavras, acaso verbal”¹⁵⁹ pela incidência de um outro tempo que passa a operar, o tempo poético. Ele está dizendo da poesia moderna – em oposição à poesia clássica –, na qual se avista uma anulação de intenções para dar lugar a uma “explosão de palavras”.¹⁶⁰

[...] sob cada Palavra da poesia moderna, jaz uma espécie de geologia existencial, onde se reúne o conteúdo total do Nome, e não mais seu conteúdo eletivo [...]. Aqui, a Palavra é enciclopédica, contém simultaneamente todas as acepções entre as quais um discurso relacional a teria obrigado a escolher. Ele realiza então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia, onde o nome pode viver privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de estado zero, mas prenhe de todas as especificações passadas e futuras. [...] Cada palavra poética constitui assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde escapam todas as virtualidades da linguagem; ela é, portanto, produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. Essa Fome da Palavra, [...], faz da fala poética uma fala terrível e inumana. Ela institui um discurso cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e,

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 122-123.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 141.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 143.

por isso mesmo, de tal modo oposto à função social da linguagem [...].¹⁶¹

Para Barthes, “a Poesia é realmente uma certa ética da linguagem”,¹⁶² ética essa que o faz dizer de uma “escrita poética”, não fixada na poesia, mas presente na prosa. Ou seja, a escrita que “aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir não como fragmento de um criptograma, mas sim como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade”.¹⁶³ Uma escrita, inclusive, que se oferta aos movimentos e operações constantes da leitura e da tradução, composta de enigmas e implicações.

A verdade dos poetas é a mais invencível, a menos captável, a mais indemonstrável e, ao mesmo tempo, a mais convincente, uma verdade que vive dentro de nós (poetas) apenas naquele primeiro instante obscuro da percepção (o que terá sido?) e que permanece dentro de nós como o traço de uma luz ou de uma perda (mas terá realmente sido?). Uma verdade sem resposta, sem consequências e – Deus nos livre – que nem é preciso procurar, pois, também para os poetas, ela é sem volta. (A verdade do poeta é uma senda onde as pegadas são logo cobertas pela vegetação. Não deixaria rastros nem para ele, caso fosse capaz de andar atrás de si mesmo.) O poeta não sabe o que dirá e muitas vezes não sabe nem o que está dizendo. Não sabe até que o diz e tão logo o diz já esqueceu. Essa não é uma das inúmeras verdades, mas é um dos inúmeros aspectos dessa verdade, que se anulam tão logo se confrontam. Os aspectos toda vez diferentes e irrepetíveis da verdade. Simplesmente uma picada no coração. Uma picada no coração do eterno. Por que meio? Pela comparação de duas palavras muito simples, que se colocam uma ao lado da outra exatamente dessa maneira. (Às vezes, separadas apenas por um hífen!).¹⁶⁴

A poética comporta uma abertura no texto. Isso faz dele algo capaz de dobrar-se e desdobrar-se, infinitamente, como algo que opera sem parar na linguagem. Os sentidos das suas leituras são muitos e não serão os mesmos, a depender do lugar em que se lê, em qual distância, qual profundidade. Há grande capacidade simbólica no poético, o que não o faz cair em indefinições ou lugares vagos, como se fosse algo abstrato demais. Barthes,¹⁶⁵ num livro em que faz ensaios sobre as artes, especialmente sobre as artes visuais, escreve que o valor do poético está na permissão que este concede sobre o texto – de fazer uma abertura em várias direções, na qual há caminhos potentes para o símbolo acontecer, indo contra os significados “chapados”, em uma estrada de sentidos que é

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 144.

¹⁶² *Ibidem*, p. 146.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 160.

¹⁶⁴ TSVETÁIEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017. p. 171-172.

¹⁶⁵ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 113.

contínua.

Parece-me que há três níveis de sentido a distinguir. Um nível informativo; este é o nível da comunicação. Um nível simbólico, e este segundo nível, em seu conjunto, é o da significação. É tudo? Não. Leio e sou tomado por um evidente, errático e terceiro sentido. Desconheço seu significado, pelo menos não consigo dar-lhe um nome; este terceiro nível é o da significância. [...]

O sentido simbólico impõe-se a meu espírito por uma dupla determinação: ele é intencional (é o que quis dizer o autor) e é tomado de uma espécie de léxico geral, comum, dos símbolos; é um sentido que vai à minha frente. Proponho denominar este signo completo o sentido óbvio. Quanto ao outro sentido, o terceiro, aquele que é “demais”, que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio, eu proponho chamá-lo o sentido obtuso.¹⁶⁶

Este, o obtuso, seria, para Barthes, o que abre o campo do sentido radicalmente – o ângulo obtuso é aquele que é maior que um ângulo reto, é oblíquo, de viés, inclinado, um ângulo *slant*.¹⁶⁷ Sua amplitude é alargada; ele é feito de desvio. É o sentido que tem o “poder de perturbar”¹⁶⁸ o significado das coisas – na sua radicalidade, seria um “significante sem significado”, algo que fica sem palavras exatas, ainda que esteja sobre ou entre elas. Há, então, por estar além da linguagem, silêncio ou tentativas de explicar esse sentido, por não haver uma palavra só, exata, que diga tudo, abrem-se frases, tentativas de dizer. “O ‘traduzir’ pictórico das palavras é, aqui, impossível”.¹⁶⁹

O sentido obtuso pode ser visto como uma ênfase, a própria forma de uma emergência, de uma dobra (até de uma falsa dobra) que marca o pesado manto das informações. [...]

Esta não passa para o sentido, não teatraliza, nem chega a marcar um outro lugar do sentido (outro conteúdo, acrescido ao sentido óbvio), e sim o desfaz – confunde não o conteúdo, mas a totalidade do sentido. [...] o sentido obtuso aparece e desaparece.¹⁷⁰

Há no texto, como no cinema – lugar para onde Barthes olhou para escrever sobre os sentidos óbvio e obtuso –, um movimento. Há cenas em que o ângulo de visão/leitura pode ser modificado em uma angulação oblíqua, um olhar de viés que pode incluir ali a

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 46-47.

¹⁶⁷ Referência ao que diz Adalberto Müller sobre as poesias de Emily Dickinson, versos *slant*, versos oblíquos, em seu curso *A poesia queer de Emily Dickinson*, ministrado *on-line* em janeiro de 2022, no *site* do grupo Cult.

¹⁶⁸ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 51.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 55-56.

ausência de palavra, um ponto permanente de enigma, aquele ponto em que se volta ao fragmento, a cena várias vezes rebobinada, um espasmo do real, fora do sentido. É a radicalidade do poético em meio a uma escrita poética, que, em determinado ponto, fica aguda, ainda que breve.

Silvina Rodrigues,¹⁷¹ seguindo o fio, interroga o fato de alguns poemas interpelarem a nós como forças perturbadoras, como anomalias, fazendo uma diferenciação do poema como um objeto que não é feito para consumo, para a recepção, e sim um objeto diferente dos outros – há uma diferença no modo de existir do poema, como ele começa, como ele é feito; aliás, ela diz que o poema não é um objeto, o que constitui, em si, a sua anomalia – anomalia poética.

[...] mas uma vida é uma anomalia (o que está fora da oposição normal/anormal), e por isso causa atrito, diferenciação. Uma vida é uma conjugação de encontros. E há modos de fixar os encontros, um deles é a escrita poética, que fixa sem imobilizar; confere a intensidade do que é eterno, do que escapa à destruição cronológica.

[...]

Na arquitetura de um poema disseminam-se pontos de resistência, pontos de decisão, que o tornam inseparável do fazer em que se origina (nesse sentido, ele é biográfico, e anti-biografista, evidentemente). [...] Quem constrói um poema constrói a sua assinatura, a sua morada, o seu testemunho. Essa é a condição ética da poesia, a qual nunca poderia consistir numa simples apropriação de discursos de outros, pois a apropriação é sempre identitária, modo de reforçar o estabelecido.¹⁷²

A poética exerce movimentos não só na escrita, mas na leitura. A singularidade está no texto e é efeito da leitura que cada um faz – ela não renuncia à sua indeterminação, que a faz aberta a diferentes significações. Na liberdade de trazer ao visível qualquer que seja a coisa, de dar origem, de fazer surgir, a poética realiza seu destino na leitura – outra anomalia, “a da leitura enquanto acto igualmente sem medida”,¹⁷³ sem instrução prévia, sem receita: “o duelo com o indizível só cada um o pode travar”.¹⁷⁴

Há algo impossível de traduzir na escrita, que resta como ponto intenso de leitura, releitura, intradução – momentos do texto em que a palavra pode ser lida na sua radicalidade, na qualidade de som, assim como os sinais que podem fazer a sua composição: travessões, ausência de pontuação, o espaço entre a palavra que termina e a outra que começa. Pontos que fazem parada, que, para além do sentido, ali estão para

¹⁷¹ LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019. p. 165.

¹⁷² *Ibidem*, p. 169.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 170.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 171.

serem lidos em uma operação elíptica, de viés, em estado *In* – dentro da operação tradutória, dentro do texto, no fundo do mar sem sílabas – ainda que diante da impossibilidade de dar um nome exato ao que se vê/lê na sequência estabelecida entre as palavras.

E que outra coisa é a leitura senão o decifrar, interpretar, extrair um segredo que ficou atrás dos versos, além dos limites da palavra [...]. Antes de mais nada, a leitura é cocriação. Caso o leitor não tenha imaginação, não há livro que valha. [É preciso que haja] imaginação e boa vontade para com a obra.¹⁷⁵

Caldas¹⁷⁶ nos relembra o que escreve Lacan, no Posfácio ao Seminário 11, sobre o escrito não ser feito para ser lido, compreendido, em uma relação exata com o significado, no qual o ilegível (ou, intraduzível) é o aspecto que chama ao ato, característica que coloca quem lê em um ponto de causa – querer entender, querer traduzir, ficar atordado: esse seria o real na palavra. Marguerite Duras, quando perguntada, em uma entrevista, sobre “a maneira como a linguagem se organiza em seus textos”, vai responder assim:

Não me importo jamais com o sentido, a significação. Se há sentido, este desprende-se depois. Em todo caso, nunca é uma preocupação. [...]

A palavra é mais importante que a sintaxe. São antes de mais nada as palavras, sem artigos, aliás, que vêm e se impõem. O tempo gramatical segue-as, bem de longe. [...]

[...]

É assim que acontece: eu lhe digo como acontece, são brancos que aparecem, talvez em virtude de uma recusa violenta de sintaxe, [...].

[XG – E quando você diz “brancos”, também são vazios, ou faltas?]

Alguém disse a palavra: anestesia, supressões. [...]

Sei que o lugar onde isso se escreve, onde escrevemos... eu, quando isso me acontece... é um lugar onde a respiração é rarefeita, há uma diminuição da acuidade sensorial. Não se escuta tudo, mas apenas certas coisas, sabe. É um lugar branco e preto. Se há cor, é porque foi acrescentada. Não é imediata; não é realista.

[XG – Em *L'Amour*, é branco e preto, como o negativo e o positivo de um filme...]

¹⁷⁵ TSVETÁIEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017. p. 65.

¹⁷⁶ CALDAS, Heloísa. *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007. p. 51.

Sim, como a escrita...¹⁷⁷

A escrita precisa, para acontecer, de um “escalonamento de significantes tal que nenhum fundo de linguagem mais possa ser identificado”.¹⁷⁸ Barthes escreve que o texto é um objeto de prazer e que é apenas quando o prazer do texto se realiza de modo mais profundo, para além de uma satisfação que provém do estilo, que se pode dizer que há texto:

[...] quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma *co-existência*. O indício do prazer do Texto é então podermos viver com Fourier, com Sade. Viver com um autor não significa necessariamente cumprir em nossa vida o programa traçado nos livros desse autor [...]; não se trata de operar o que foi representado [...]; trata-se de fazer passar para nossa cotidianidade fragmentos de inteligível (“fórmulas”) provindos do texto admirado [...]; trata-se de falar esse texto, não de o agir, deixando-lhe a distância de uma citação, a força de irrupção de uma palavra bem cunhada, de uma verdade de linguagem; [...]. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, [...]; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo.¹⁷⁹

[...] “biografemas” – pequenos sinais da vida capazes de dizer sobre alguém, detalhes: “estilhaços de lembrança”, “cinzas que se atiram ao vento após a morte”, “um sujeito para amar”...

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse [...] a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão;¹⁸⁰

Um encontro de intimidades, entre quem escreve e quem lê, uma intimidade que não está no fato de se conhecerem, mas de se conectarem por meio de uma (*in*)familiaridade, em que não importam biografias inteiras, em que os sinais são mais valiosos porque mais precisos na temporalidade, ou melhor, na atemporalidade daquilo que acontece quando a escrita toca nas extremidades dos sentidos da vida, lá onde o sentido deixa de ser sentido e torna-se silêncio, solidão, página em branco, abismo, nova

¹⁷⁷ DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas: conversas sem compromisso*. Rio de Janeiro: Record, 1974. p. 11-12.

¹⁷⁸ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 13.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 15-16.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 17.

vida, sobe lá em cima, esbarra no que não se elimina, no irreduzível, encosta no topo – inaudível, ilegível, intraduzível – encontra a poesia, escreve!

Aqueles que a portam [a exigência de escrever] nela se transportam e desaparecem: mesmo que o nome deles então a nomeie, eles não são nem importantes nem grandes. Em sua pluralidade disparatada, e ainda que pertencentes ao múltiplo e não tendo realidade senão múltipla, eles se mantêm estrangeiros, uns afastados dos outros, cruzando-se sem se encontrar [...].

Se a exigência de escrever se busca na existência daqueles que parecem se consagrar a ela: não há biografia para a grafia. Ela se busca nas obras [...]. Ou ainda, deixando-se afirmar em um saber mais geral, o saber próprio às necessidades das marcas, das inscrições, dos gestos, até mesmo dos rastros [...].¹⁸¹

3.2 Autoestrada da “Palavra”

Nesta espécie de livro que não é um livro, eu gostava de ter falado de tudo e de nada, como todos os dias, ao longo de um dia como os outros, banal. Entrar na grande *auto-estrada*, a via geral da palavra, e não me deter em nada de especial. É impossível fazer isso, sair do sentido, não ir a parte nenhuma, falar apenas, sem partir de um dado ponto de conhecimento ou de ignorância e chegar ao acaso no tumulto das palavras. Não se pode. Não se pode saber e não saber ao mesmo tempo. Portanto este livro, que eu queria que fosse como uma *auto-estrada* em questão, que devia ir a toda a parte ao mesmo tempo, vai ficar a ser um livro que quer ir a toda a parte e só vai a um lugar de cada vez, e que torna a voltar e a partir novamente como toda a gente, como todos os livros, a menos que se calem, mas isso, isso não se escreve.¹⁸²

“Autoestrada” é substantivo feminino. Carretera, *autoroute*, *highway*, 高速道路.¹⁸³

No dicionário, é definida como: “estrada construída especialmente para o trânsito de veículos automóveis, a grande velocidade, e por longas distâncias, com pistas duplas ou triplas em cada direção e acessos limitados; autopista”.¹⁸⁴

A escrita, língua poética, está sempre se fazendo. Tudo parece igual e cada lugar é outro. A rapidez pode confundir olhos mais cansados. A diferença pode ser imperceptível. Mas ela habita a escrita, também, pelos deslocamentos que as repetições provocam.

Para Blanchot, “o poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento”.¹⁸⁵

¹⁸¹ BLANCHOT, Maurice. *O passo além*. Tradução de Daniel Barbosa Cardoso e Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2016. p. 56-57.

¹⁸² DURAS, Marguerite. *A vida material*. Marguerite Duras fala a Jérôme Beaujour. 2. ed. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Difel Editorial, 1994. p. 14.

¹⁸³ AUTOESTRADA. In: Google Tradutor. [On-line].

¹⁸⁴ AUTOESTRADA. In: Oxford Languages. [On-line].

¹⁸⁵ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 47.

Atentemos de novo para o poema: o que de mais real, de mais evidente e a própria linguagem é nele “evidência luminosa”. Essa evidência, entretanto, nada mostra, em nada assenta, é *o inapreensível em movimento*. Não é termos nem momentos. Onde acreditamos ter palavras, traspassamos uma “virtual rajada de fogos”, uma prontidão, uma exaltação cintilante, reciprocidade por onde o que não é se elucida nessa passagem, reflete-se nessa pura agilidade de reflexos onde nada se reflete. Então, “tudo fica em suspenso, disposição fragmentária com alternância e face a face”. [...] Gostar-se-ia de dizer que o poema, como o pêndulo que marca o ritmo, pelo tempo, pela abolição do tempo, oscila maravilhosamente entre a sua presença como linguagem e a ausência das coisas do mundo, mas essa mesma presença é, por seu turno, perpetuidade oscilante, oscilação entre a irrealidade sucessiva de termos que não terminam nada e a realização total desse movimento, a linguagem convertida no todo da linguagem, aí onde se concretiza, como todo, o poder de rejeitar e de retornar ao nada que se afirma em cada palavra e se aniquila em todas, “*ritmo total*”, “com o quê o silêncio”.¹⁸⁶

A letra faz o que o significante não dá conta. A letra opera algo que o significante não tem força para o fazer. É função da letra escrever o que a palavra não pode significar. A letra corre lá onde a página está em branco. É sobre essa superfície infinita que a letra insiste em tentar fazer uma escrita sobre o que não cessa de não se escrever. “A letra não é um conceito, é do real” —¹⁸⁷ a letra é do fora de sentido, do além da linguagem, do silêncio penetrante, da ausência absoluta de signo, dos vazios e dos buracos abertos ao mundo —, “espaço vazio de que o vazio não impedia de maneira nenhuma as vias e desvios de um longuíssimo caminhar”.¹⁸⁸

Não há escrita — poética — sem que a letra ali esteja operando. A letra habita o “silêncio consumado do poema, [...] onde tudo está presente na ausência de tudo”¹⁸⁹ para fazer existir o próprio do poema, para fazer falar — ou calar — aquilo que não pode ser escrito e por isso insiste como matéria viva, pulsante e convocadora, implicante, teimosa — não desiste.

Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que no seio da dissimulação, falar ainda não é mais que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir. Escrever é encontrar esse ponto [o ponto em que o infinito coincide com lugar

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 39, grifo do autor.

¹⁸⁷ BASSOLS, Miquel. O inconsciente, feminino, e a ciência. Tradução de Pablo Sauce. *CORREIO*, Revista da Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, n. 83, abr. 2020. p. 65.

¹⁸⁸ BLANCHOT, Maurice. *O passo além*. Tradução de Daniel Barbosa e Éclair Antônio Almeida. São Paulo: Lumme Editor, 2016. p. 11.

¹⁸⁹ *Idem*. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 43.

nenhum]. Ninguém escreve se não produzir a linguagem apropriada para manter ou suscitar o contato com esse ponto [irredutível].¹⁹⁰

[...] escrever é *integrar-se* ¹⁹¹ ao incessante.¹⁹²

No sentido do que não sofre interrupções, do que é contínuo, constante, frequente, incansável, é possível pensar o acontecimento de intervalos – entre lugares, entre tempos – no qual, algo se dá a escrever (e/ou a ler). Podemos pensar nos “entre” como efeitos que a travessia na autoestrada pode produzir a partir dos lugares por onde se passa, as imagens que o olho vê, as placas lidas, os borrões na tentativa de registrar algo – impossível, tudo é muito rápido.

Blanchot¹⁹³ escreve algo sobre os acontecimentos da escrita que parece muito oportuno incluir aqui, pois, além de outras possibilidades de articulação, acena para o modo como a escrita pode se conjugar, em efeitos de passagem. Um deles é a passagem de quem escreve, do eu ao “ele” pelas vias do neutro, podendo ser esse “ele” uma espécie em si de deslocamento, uma vez que, fixado, só pode estar no indeterminado, em lugares em que o índice da indeterminação opera contra uma identidade rígida, imutável; movimento à borda do acontecimento da escrita, passagem que é uma possibilidade infinita de abertura:

[ele] assim se desdobra redobrando-se indefinidamente: o ele sujeito, e que ocupa sua função ao lançar a frase, é como o álibi de um outro ele, o qual não desempenharia nenhum papel, nem preencheria nenhuma função, salvo aquela de se desobrar repetindo-se invisivelmente em uma série infinita que a análise tenta alcançar e retoma, depois do lance, a cada vez. Mas por isso parece que na ponta da cadeia, era necessário que houvesse, para encarregar-se de figurar a regra de identidade, um mim-mesmo capaz de não estar lá senão para dizer “eu”.¹⁹⁴

Há um nome para o anonimato, uma vez que este não é sem nome. Há um “eu” com nome, o anonimato está contido no nome, incorporado ao nome, operando nele um esvaziamento, fazendo do nome lugar de atravessamento das faltas que este comporta

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 43.

¹⁹¹ Ao transcrever a citação de Blanchot, escrevo “integrar” no lugar de “entregar”. Escolho manter esse equívoco marcado no texto, tendo em vista que tal lapso parece acenar para algo da maior importância na construção desta tese – a escrita como algo que está incorporado, em partes, ao incessante, ao ilegível, ao real –, o real na palavra ou os efeitos da palavra no real, efeitos sobre o gozo, em que pode haver uma dissolução dos sentidos e uma derivação do gozo, outrora fixado: “letra de gozo”.

¹⁹² BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 82.

¹⁹³ *Idem*. *O passo além*. Tradução de Daniel Barbosa e Éclair Antônio Almeida. São Paulo: Lumme Editor, 2016. p. 13.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 36.

sem nada determinar, na espera do que se deixa esquecido nele e na esperança de que, aqui e ali, o diverso tome sua parte sem, no entanto, apagar o que lhe é próprio.

[ele] se pronuncia sem que haja posição ou deposição de existência, sem que a presença ou a ausência o afirmem, sem que a unidade da palavra venha desprendê-lo do entre-dois onde ele se dissemina. (ele) não é “isso”, mas o neutro que o marca (como (ele) chama pelo neutro), o reconduz para o *deslocamento sem local* que o destitui de todo lugar gramatical, espécie de *falta em devir entre duas, várias e todas as palavras*, graças ao quê estas se interrompem, sem o quê não significariam nada, mas que as perturba constantemente até no silêncio em que elas se extinguem. O anonimato é portado por ele, que diz sempre o nome de antemão esquecido.¹⁹⁵

Ainda que a escrita opere a perda do próprio nome, ela dá de volta um outro nome pela via de quem lê: um nome público, escreve Blanchot, que segue sendo a marca da ausência de um nome, uma vez que dali o que emerge é um “nada público”.¹⁹⁶ A obra é o que atrai os nomes, pela singularidade das leituras que podem ser feitas dela, ela não para de acontecer e se repetir, repetir, trazendo pontos que a tornam diferente – nova leitura, e a obra ganha novas referências, outras traduções. Uma vez tornada obra, ela se desdobra:

[...] é sempre modificada, transformada, atravessada, separada dela mesma, devolvida ao seu fora, por todas as obras que parecem não vir senão depois dela [...].¹⁹⁷

Então, ainda que a escrita movimente a perda do nome próprio, é preciso que haja um nome capaz de carregar o anonimato, capaz de fazer a travessia entre os tempos, em que o passado se junta ao porvir na existência de uma escrita que é viva, presente, fazendo uma abertura radical, no nome e no tempo, que movimenta a obra, estilhaçando as palavras, construindo fragmentos, ressoando, chegando a lugares improváveis – um movimento impossível de se controlar e, também, incessante. Nesse movimento, alguns nomes se perdem, outros acontecem – e a ausência do que o determina não tem sentido, e a escrita não para: a obra é viva.

A linguagem não comunica, ela põe a nu e segundo a nudez que lhe é própria e que podemos somente temperar, quer dizer, perverter pelo desvio que é o jogo desse “fora” sempre oblíquo, jogo também e primeiramente da linguagem sem direito nem direção, indireta como

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 58-59, grifo do autor.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 59.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 60.

que por *jogo*.¹⁹⁸

Outro efeito de passagem,¹⁹⁹ que não se faz separada da passagem anterior – ou vice-versa, pois parecem passar pela mesma fresta –, seriam os deslocamentos e as metamorfoses entre passado, presente e futuro na função de fazer retornar (na escrita) infinitamente uma mesma coisa, dando ao presente uma aparência falseada e colocando o passado aliado ao futuro, no porvir.

Admitamos que os eventos não sejam “reais” senão no passado, máquina que funciona de tal sorte que possamos nos rememorar, por uma memória bem agenciada, embora com uma ligeira dúvida, tudo aquilo que o futuro poderia nos prometer ou nos fazer temer. Mas o passado não é sempre menos rico que o porvir e sempre outro? Seguramente, salvo se, o passado sendo o infinitamente vazio e o porvir o infinitamente vazio, um e outro não fossem senão a maneira oblíqua (a tela diferentemente inclinada) pela qual o vazio se dá, simulando ora o possível-impossível, ora o irrevocável-transcorrido; salvo ainda se a lei do Eterno Retorno não deixasse jamais outras escolhas senão a de viver no passado o porvir e por vir o passado, sem entretanto que passado, porvir sejam chamados a se intercambiar segundo a circulação do Mesmo, já que entre eles, a interrupção, a falta de presença impediria toda comunicação senão pela interrupção: interrupção vivida seja como o transcorrido do passado ou o possível do porvir, seja precisamente como a utopia incrível do Eterno Retorno. Não se pode crer no Eterno Retorno. Esta é a sua única garantia, sua “verificação”.²⁰⁰

Só é possível saber que a lei do eterno retorno operou pela verificação das suas marcas, dos seus efeitos. Aliás, é esta a exigência que vai lhe dar a garantia de que algo ali retornou. A escrita é, então, labiríntica no seu tempo, uma vez que “a escritura detém a exigência do retorno”.²⁰¹ Exigência essa contida em um tempo sem presente, localizada entre passado e futuro, em que há a presença de uma repetição que faz marca pela diferença que traça, ou melhor, rasura, algo como um rastro – presente rasurado em um passado por vir, em estado de transparência, uma ausência.

Blanchot diz que “o pensamento do *tudo retorna* pensa o tempo destruindo-o, mas por essa destruição [...] pensa-o como infinito, [...] que substitui a eternidade presente por uma ausência infinita”.²⁰² E isso está além da linguagem. Não há linguagem capaz de dar conta disso. Mas isso chega é pelas vias da escrita, pelas linhas e entrelinhas da escrita,

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 63-64.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 24-25.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 27-28.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 29.

²⁰² *Ibidem*, p. 41, grifo do autor.

lá onde ela, inclusive, já não se submete mais às leis do signo, além do sentido, para além da comunicação.

A escrita contém a repetição trazida por esse tempo de antes que não se deixa capturar. A escrita maneja começos que não se sabe onde começaram, não se sabe de onde vêm. A escrita é feita de reescritas, escritas repetidas. Ela é vasta, pode ser muitas, se supomos esses retornos, as dobras e reescritas. Mesmo que ela, a escrita, não queira saber desses começos, ela é feita, também, deles, que, insistindo, obstinados, fazem seus escritos. É a origem em movimento, nunca um ponto de partida parado, imóvel. Excita e excede. “É um a-mais.”²⁰³

Nessa estrada veloz, onde as passagens acontecem, a escrita existe pelo que a compõe, pela montagem que se faz a partir do que se recolhe pelo caminho: rasuras, silêncios e mais, biografemas, pedaços de histórias, armazém de sinais dos textos que atropelamos, dos lugares que visitamos, dos nomes que lemos, das pessoas que encontramos. É da escrita que isso vem e é para ela que retorna – para novamente partir. Rastros e nuances. Um certo tipo de trânsito mais invisível, operado pela exigência do deslocamento.

Escrever, talvez, seja não-escrever reescrevendo – apagar (escrevendo por cima) o que não está ainda escrito e que a escritura não somente recobre, mas restaura obliquamente recobrando – obrigando a pensar que havia lá alguma coisa de anterior – uma primeira versão (desvio) ou, pior, um texto de origem, e por aí empenhando-nos no processo da ilusão do deciframento infinito.²⁰⁴

Deciframento que podemos ler como efeito da própria escrita, uma vez que ela contém aquilo que não cessa de não se escrever. Sua matéria contém enigma. E o enigma causa. Causa leituras, interpretações, traduções, outras leituras, outras obras, novos livros. E causa, também, o corte. Um corte lá onde o valor semântico já não importa mais. É um corte no deciframento infinito quando outra coisa se faz. Seja a tradução de um poema, o roubo de uma frase, seja um livro com sinais de alguém que passou pelos sinais de outro alguém, seja a construção de figuras no fio de uma história, seja escrever uma tese: é cortar, guardar, usar em outro lugar, concluir algo.

Em uma autoestrada, caminho de velocidades altas, é grande o acontecimento de acidentes, choques, batidas, desvios, equívocos, os quais podemos ler como cortes no movimento, interrupções no percurso, alterações de destino – uma disrupção que

²⁰³ *Ibidem*, p. 55.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 75.

interrompe o curso normal da via ou da viagem e que causa, segundo define o dicionário,²⁰⁵ faíscas e acentuado gasto da energia acumulada no campo da eletricidade. Ou seja, é algo que exige trabalho. Na autoestrada da palavra, penso (e busco ler) algo que se dá sobre a malha da linguagem, sob a qual os significados se mantêm, nos acidentes que acontecem nesse trânsito das palavras, em que o que ressoa é valioso – o som ao redor, ultrapassando o signo.

No *Seminário 23*, Lacan desenvolve a escrita como apoio da fala. Ele constrói uma literalidade, uma relação com a instância da letra a partir da experiência. [...] Esse reenvio também pode ser formulado como um engancho para significantes no nó R.S.I. (Real. Simbólico. Imaginário). Eles vêm se apoiar nessa escrita. Não se trata mais apenas do S1 e do S2, do apoio do S2 para dar sentido ao S1. Trata-se também dessa escrita-apoio que valoriza os registros extremamente diversos do equívoco, que ampliam o campo das interpretações possíveis. O nó borromeano obstaculiza isso produzindo outros tipos de cadeias. “O que formulamos com o nó borromeano já vai contra a imagem da concatenação. O discurso do qual se trata não faz uma cadeia [...] A partir de então, a questão é saber se o efeito de sentido em seu real se deve ao emprego das palavras”. O efeito de sentido real dispensa o imaginário da significação. “O efeito de sentido exigível do discurso analítico não é imaginário. Ele tampouco é simbólico. É preciso que ele seja real. Este ano, estou me ocupando em pensar qual pode ser o real de um efeito de sentido”. Esse real notifica a nova visada do aperto do nó em torno do acontecimento de corpo e da inscrição que pode ser notada (*a*) em um uso renovado.²⁰⁶

Esse ultrapassar faz relação com o efeito de sentido que uma palavra pode ter quando se choca com aquilo que a representa – um acidente: algo do campo da letra quer se incluir aí, Lacan vai dizer de “uma injeção do significante no significado”,²⁰⁷ algo que insiste em perturbar as regras da língua – “o que interessa a Lacan é a escrita poética como ilha de efração, de irregularidade”.²⁰⁸ Há um movimento insistente da letra sobre a leitura. Ela quer marcar a leitura.

A letra, lê-se, como uma carta. Parece mesmo feita no prolongamento da palavra. Lê-se, e literalmente. Mas não é justamente a mesma coisa ler uma letra ou bem ler. É evidente que, no discurso analítico, só se trata disto, do que se lê, e tomando como o que se lê para além do que vocês incitaram o sujeito a dizer. [...] O significado não tem a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante.²⁰⁹

²⁰⁵ DISRUPÇÃO. In: Dicionário Oxford. [On-line].

²⁰⁶ LAURENT, Eric. Interpretação: da escuta ao escrito. *Boletim Punctum*, Belo Horizonte, n. 2, n.p., 2022.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 32-39.

Sendo o significante a causa do gozo, e o gozo autoerótico, a língua é o que aparece como o que escapa ao campo do privado (auto), pois há na língua “lalíngua”, esse operador presente, em comum, no meio da língua de cada um. Ao dizer do ato psicanalítico de forçar o significante no significado – fazer existir a insistência da letra – para que outra coisa ressoe que não o sentido, Lacan²¹⁰ traz a escrita poética como o lugar em que isso se opera e é visível a partir dos usos que o poeta faz da metáfora e da metonímia. Do lado do psicanalista, ele traz o chiste, uma palavra dobrada em outra, capaz de tocar o gozo e mexer na ordem das coisas. Lacan²¹¹ diz que aí opera a interpretação psicanalítica, naquilo que é a sua ética ou a sua poética: abalar os sentidos, traduzir e intraduzir, operar na estabilidade e na fixidez da linguagem, produzir outra língua, inventar outro idioma pela potência de uma palavra em ser outra.

3.3 Tradução

A imanência do poema, sua penetração nas almas, era no fundo tão misteriosa [...]. Ela achava que quando os poemas eram escritos em um determinado país, eles rapidamente se propagavam por outros lugares, impulsionados por sua própria evidência, sua própria existência, para além das distâncias, dos céus, dos mares, dos continentes, dos regimes políticos, das proibições. Era uma pessoa inclinada a pensar que em toda parte se escrevia o mesmo poema sob diferentes formas. Que havia apenas um único poema a alcançar através de todas as línguas, de todas as civilizações.²¹²

A imanência²¹³ pode tanto ser uma qualidade como um estado pertencente à essência ou à substância de algo, fazendo relação com seu interior, com o dentro. O imanente é da ordem da concretude e da materialidade, está ligado à natureza de algo, ao que lhe é próprio. Há uma imanência do poema. Imanência que, para Emily L., estava ligada ao trânsito do poema: uma vez escrito aqui, propagava-se rapidamente por outros lugares, outras línguas, outras escritas. Emily L. parece anunciar que a realidade material do poema, em sua concretude, é a sua possibilidade de, uma vez existindo, manter-se em estado de existência: “multiplicar-se por meio da reprodução”²¹⁴ e “espalhar-se por um território”,²¹⁵ alastrando-se, publicando-se, expandindo-se, em estado de (*in*)tradução.

²¹⁰ *Idem*. Rumo a um significante novo. *Opção Lacaniana* – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, São Paulo, Ed. Eolia, n. 22, p. 9-13, ago. 1998.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² DURAS, Marguerite. *Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 56.

²¹³ IMANÊNCIA. In: Oxford Languages. [*On-line*].

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ibidem*.

Porque “o ‘poeta’ é aquele para quem não existe sequer um único mundo, porque para ele só existe o lado de fora, o fluxo do eterno exterior”²¹⁶ e

[...] a poesia é apenas um exercício, mas esse exercício é o espírito, a pureza do espírito, o ponto puro onde a consciência, esse poder vazio de se trocar contra tudo, converte-se num poder real, encerra em limites estreitos o infinito de suas combinações e a extensão de suas manobras.²¹⁷

[...] se o poeta caminha para o mais interior, não é para surgir em Deus mas para surgir do lado de fora e ser fiel à terra, à plenitude e à superabundância da existência terrena, quando ela jorra fora de todos os limites, em sua força excedente que supera e ultrapassa todo o cálculo.²¹⁸

Se é próprio do poema expandir-se, se é matéria do poema sua propagação, isso só acontece porque é próprio do poeta traduzir as coisas invisíveis em visíveis, traduzi-las pelas palavras, sem intenções de explicar, mas forçando a palavra sobre seus signos, abrindo espaços nas palavras e entre elas. Blanchot escreve que “o poeta é um tradutor essencial, sendo o espaço do poema um centro de eterno movimento”²¹⁹ – um centro aberto acolhedor.

Enquanto fazia a leitura dos livros aos quais cheguei, ao longo dos anos da realização desta tese, o que li sobre escrita e poesia fez encontro no poético. Ao escrever sobre tradução, pensei se teria que fazer uma separação entre a tradução de poesia e a de outros textos, outras traduções, mas o próprio início deste texto já trouxe a impossibilidade de fazer tal divisão. O que foi escrito até aqui é sobre a escrita poética. Então, mesmo quando falo de tradução de poemas, estou falando da tradução de escritas poéticas, algo mais extenso em uma perspectiva mais extensa, com a compreensão de que nessas traduções habita o poético. Não há a intenção de diferenciar os tipos de tradução, mas há uma tentativa de acentuar os movimentos que a escrita poética tem ao se oferecer como matéria tradutória, assim como de pesquisar e entender ou associar os movimentos operatórios que se realizam na matéria poética.

*This was a Poet –
It is That
Distills amazing sense
From Ordinary Meanings –
And Attar so immense*

²¹⁶ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 85.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 90.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 148.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 152.

*From the familiar species
That perished by the Door –
We wonder it was not Ourselves
Arrested it – before –*

*Of Pictures, the Discloser –
The Poet – it is He –
Entitles Us – by Contrast –
To ceaseless Poverty –*

*Of Portion – so unconscious –
The Robbing – could not harm –
Himself – to Him – a Fortune –
Exterior – to Time –*

Esse, era um Poeta –
Aquele
Que destila o senso incrível
Do Sentido Comum –
A Essência indescritível

De espécies familiares
Que junto à Porta estiolam –
Admita-Nos não termos sido
Quem as reteve – antes –

De imagens, o Revelador –
O Poeta – nos dignifica –
Eles – por Contraste –
Com a pobreza infinita –

Do seu Dom – inconsciente –
O Roubo – não o afeta –
Ele – a Si mesmo – Fortuna –
Exterior – ao Tempo – ²²⁰

No livro de Jorge Luis Borges *Esse ofício do verso* é bonito o modo como ele vai dizendo sobre a poesia até chegar ao ponto da tradução. Ele diz que a poesia é paixão e prazer, que a poesia carrega com ela a vida e está na vida, e que não há lugar melhor para que ela aconteça senão nos livros, uma vez que é a leitura o que pode fazer reviver e saltar “as palavras – ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as palavras são meros símbolos [...]”.²²¹ Pela leitura, há – ou não há – uma experiência poética. Borges, quando fala do seu encontro com a poesia, diz ter sido algo além da razão, uma experiência de corpo, em

²²⁰ DICKINSON, Emily. *Poesia Completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 20. p. 408-409.

²²¹ BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 11.

que nem mesmo as palavras ele compreendeu. Há uma novidade que o poético faz acontecer a cada leitura, em que os sentidos são diversos, a depender de quem lê:

[...] o distanciamento e a proximidade são geradores de sentido. Não está aqui o grande segredo de toda semântica viva? Tudo provém de um *escalonamento* das articulações. O sentido nasce de uma combinação de elementos insignificantes (os fonemas, as linhas); não basta, porém, combinar esses elementos em um primeiro grau para esgotar a criação do sentido: os elementos combinados formam agregados que podem combinar-se novamente, uma segunda, uma terceira vez.²²²

A escrita é móvel; há nela uma energia de deslocamento. Borges conta que, na Idade Média, traduzir se relacionava com o movimento de recriação: à medida que era lido, o texto era desenvolvido “a partir de si mesmo, de sua própria força, das possibilidades até ali conhecidas da língua”,²²³ para além da tradução literal, o movimento tradutório legitimado como tal, “a tradução como algo em si mesmo”,²²⁴ na qual um texto se faz às voltas de outro texto, “um poema tecido ao redor de outro”.²²⁵

E mais, o poeta “fabricante da linguagem”²²⁶ tece suas tramas. Ele escreve com as palavras da vida e as desloca a partir dos seus sentidos e para além deles. A escrita poética realiza uma tradução das palavras ao compor com elas versos vivos, versos ressoantes, que ecoam ao longo do tempo, considerando os sons das palavras, escolhendo as pausas entre elas, propondo um ritmo para o texto, a partir de um modo singular de uso das palavras, das sílabas, das letras. Antes do sentido, o verso. Ou, sem sentido, o verso – a frase, a cadência das palavras, o poema: que o torna inesgotável e até mesmo, em certo ponto, intraduzível, não pela impossibilidade da tradução, mas pela força de um enigma que o habita e o faz vivo.

Borges fala que o poeta, nesse movimento, não torna as palavras comuns em palavras mágicas, mas devolve a elas uma certa concretude, uma materialidade – a imanência! – levando a linguagem, pela poética, “de volta às suas fontes”.²²⁷

[...] uma língua não é, como somos levados a supor pelo dicionário, a invenção de acadêmicos ou filólogos. Ao contrário, ela foi desenvolvida

²²² BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 128.

²²³ BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 71.

²²⁴ *Ibidem*, p. 73.

²²⁵ *Ibidem*, p. 73.

²²⁶ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 126.

²²⁷ BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 79.

através do tempo, através de um longo tempo, por camponeses, pescadores, por caçadores, por cavaleiros. Não veio das bibliotecas; veio dos campos, do mar, dos rios, da noite, da aurora.

Assim, temos na língua o fato (e isso me parece óbvio) de que as palavras começaram, em certo sentido, como mágica. Talvez tenha havido um momento em que a palavra “light” [luz] parecia lampear e a palavra “night” [noite] era escura.²²⁸

O poeta trabalha a palavra. Podendo inclusive chegar aos extremos dela, como James Joyce, construindo e destruindo palavras – ao operar um forçamento drástico sobre o significado delas, retirar sentido, operar com as ressonâncias, para as quais não é o sentido que conta, mas sim o ritmo. Em *Finnegans Wake*, radicalidade desse trabalho de Joyce com a linguagem, o texto é feito em várias línguas, o pedaço de uma palavra mistura-se com o de outra para formar uma terceira, e assim ele vai tecendo sua trama, na qual o que mais interessa é o modo como ele a compõe, o seu modo de fazer com a linguagem, o ritmo.

Sem o ritmo nenhuma linguagem seria possível: o signo baseia-se em um ir e vir do *marcado* e do *não marcado*, que chamamos paradigma. A melhor fábula que ilustra o nascimento da linguagem é a história da criança freudiana que mima a ausência e a presença de sua mãe com um jogo que consiste em lançar e retomar um carretel amarrado a um barbante: cria, assim, o primeiro jogo simbólico, mas cria também o ritmo.²²⁹

O ritmo das palavras que se oferecem – ainda que não necessariamente destinadas a isso –, ao ler, é o que parece compor o ritmo de leitura. Como vimos, a escrita poética acontece em conjunção com a leitura. E o que nela se lê não objetiva apenas significados, mas parece um ato, ou melhor, um movimento no qual há uma dispersão ou uma aspersão dos significantes – uma vez aspergidas, as palavras se dispersam, espalham-se e voltam a se agrupar na própria leitura, produzindo novos significantes, em que o sentido se desloca entre presença e ausência, uma balança que se movimenta, ora fechando, ora abrindo.

Lemos uma palavra após a outra, não na extensão do que significam juntas – isso vem depois –, mas no que cada uma significa separada, para então irem se juntando. E isso é rápido demais no movimento de leitura. Esse movimento provoca metamorfoses

²²⁸ *Ibidem*, p. 79-80.

²²⁹ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 220.

que atravessam a ordem classificadora das palavras e seus significados. A leitura é subversiva, ela opera desvios.

Ler, no sentido da leitura literária, não é sequer um movimento puro de compreensão, o entendimento que manteria o sentido perseguindo-o com insistência. Ler situa-se aquém ou além da compreensão. Ler tampouco é exatamente lançar um apelo para que se descubra, por trás da aparência da fala comum, atrás do livro de todos, a obra única que deve revelar-se na leitura. Sem dúvida, existe uma espécie de apelo, mas só pode vir da própria obra, apelo silencioso, que no ruído geral impõe o silêncio, que o leitor só escuta respondendo-lhe, que o desvia das relações habituais e o volta para o espaço junto do qual, ao permanecer aí, a leitura torna-se aproximação, acolhimento encantado da generosidade da obra, acolhimento que eleva o livro à obra que ele é, pelo menos transporte que eleva a obra ao ser e faz do acolhimento o êxito em que a obra se pronuncia. A leitura é essa permanência e tem a simplicidade do Sim leve e transparente que é essa permanência. Mesmo que exija do leitor que ele entre numa zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, mesmo que, fora dessas abordagens tempestuosas, a leitura pareça ser participação na violência aberta que é a obra, em si mesma ela é presença tranquila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade.²³⁰

Penso o “Sim silencioso” como um primeiro encontro com a obra, o silêncio para abrir a leitura. Porque as palavras lidas fazem ruídos, sejam ruídos próprios do atrito que uma palavra faz ao esbarrar em outra, sejam da movimentação delas produzindo associações, questões, inquietações dentro da cabeça de quem lê. Não há leitura sem silêncio.

Quando leio, o mundo parece se calar ao meu redor, fazendo uma ocupação tal que parece esvaziar o resto. Há um encontro mesmo, pelos silêncios, via leitura. Um silêncio generoso que habita o corpo, fazendo espaço para a palavra compor com ele o silêncio, a leitura. Esse silêncio não é ausência de som, mas sim um certo processo de esvaziar para caber a voz da escrita, os cantos da leitura, outras escritas, a tradução – movimento no qual leitura e escrita convergem, em uma espécie de comunhão, na qual cada uma delas acontece em conformidade com o caminho que a escrita tradutória (poética) escolhe percorrer. “A leitura do poema é o próprio poema, que se afirma obra na leitura, que, no espaço mantido aberto pelo leitor, dá nascimento à leitura que o acolhe.”²³¹ E “a poesia, sem deixar de ser linguagem, é algo mais que linguagem”.²³²

²³⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 213.

²³¹ *Ibidem*, p. 205-215.

²³² PAZ, Octavio. *Tradução, literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alvez de Queiroz. Belo Horizonte: FALE|UFMG, 2006. p. 25. (Cadernos Viva Voz).

Ler faz uma abertura no corpo do texto. Faz uma abertura na palavra. A leitura pode ser, ainda, um forçamento sobre o sentido das palavras. Um modo singular de ler é a tradução. Walter Benjamin propõe a tradução como uma dilatação da própria língua, em um esforço para alcançar a língua estrangeira, a língua do outro, alargando as fronteiras, “em direção ao infinito [...] de acordo com a lei da fidelidade na liberdade do movimento da língua”²³³ para traçar o seu próprio destino e tecer, ao redor do que foi traduzido, a sua escrita.

E a tradução traz em si o ilegível. Quando somos convocados a traduzir pela própria escrita ou de um idioma para outro, nisso está implicado um ponto, ou vários pontos, em que a leitura, de certa forma, vacila. A leitura não, o entendimento. Porque são pontos em que o sentido fracassa, a língua que temos parece insuficiente – e, então, somos intimados pela escrita e buscamos a tradução, esse modo poético de operar com as línguas que, diante de algumas lacunas, enigmas, desiste de concluir sua tarefa comum de tornar claro o significado de algo, de explicar, interpretar. A tradução, assim, nesses momentos, faz valer o ilegível como ponto incessante, intraduzível, que não cessa de se dar a ler, escrever, reescrever, traduzir, escapar, inventar.

[...] o que é ilegível nada mais é do que *aquilo* que se perdeu: escrever, perder, reescrever, aproximar o significante, transformá-lo em gigante, em presença monstruosa, diminuir o significado até o imperceptível, desequilibrar a mensagem, guardar, da memória, sua forma e não seu conteúdo, alcançar o impenetrável *definitivo*, em uma palavra, gravar toda a escrita, toda a arte em palimpsesto, e que esse palimpsesto seja inesgotável, o que foi escrito voltando sem cessar sobre o que se escreve para torná-lo superlegível – isto é, ilegível.²³⁴

Ilegível porque seu acontecimento se dá antes e apenas pela leitura. Leitura como um trabalho que vai compondo o texto, como uma tessitura, mesmo. Leitura como obra, como construção das linhas, como operação do vivo sobre o vivo, fazendo dobras no texto. Fazer um texto pode ser uma espécie de montagem de cortes, em que, antes, acontece o olhar sobre o símbolo gráfico, que a princípio é som, depois sílaba e então conjunto de associações que se transformam em matéria, palavra. Ao ler as palavras, podem-se fazer traços – cortar, grifar, circular –, desenhar fios de variadas formas ao longo e adiante, começar um movimento contínuo de voltas entre leitura e escrita.

²³³ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE|UFMG, 2008. p. 40-41. (Cadernos Viva Voz).

²³⁴ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 201, grifo do autor.

Essa imagem do texto que dobra traz uma abertura para camadas, para coisas alinhadas com outras coisas, que se tornam ainda outra coisa. Quando olhamos camadas, em um bom ângulo oblíquo, podemos ver fios, traços, bordas, ondas, relevos. Vemos pedaços marcados ou mais discretos e até invisíveis de coisas diferentes. Antoine Compagnon escreve que “contornar algo do texto com um forte traço vermelho ou negro é traçar o modelo do recorte”, em que “o grifo corresponde a uma entoação, a um acento, a uma outra pontuação que ultrapassa o código comum”, um “direito do meu olhar sobre o texto”.²³⁵

Há uma linha que sustenta o texto. Fio traçado pelo olhar, lançando futuro para a palavra. Fio da tesoura que corta, fio que sai do tubo da cola e fio que vira a linha e o linho. É o fio gráfico em que tecemos as nossas letras, a linha imaginária em que digitamos as palavras ou desenhemos os lugares onde vão estar as coisas. Fio:

1. Fibra natural (de animal, planta) ou sintética, de forma cilíndrica, flexível;
2. Fibra têxtil torcida ou entrelaçada; cordel, barbante;
3. Fita metálica, circular, resistente;
4. Fita encapada ou não, destinada a transportar a eletricidade;
5. O que se apresenta encadeado, uma linha de sustentação presente nos corpos, nas paredes e nos ares, pode ser visto a olho nu;
6. Corrente fina, geralmente frágil, porém com força suficiente para ligar distâncias improváveis;
7. Substância íntima das aranhas, humanos e bichos-da-seda, com a qual fazem suas rugas e tecem suas roupas, teias e casulos;
8. Linha fina de um líquido que escorre;
9. O que possui regular continuidade no interior de matérias – pode provocar curtos-circuitos, choques e descargas;
10. O que é tênue e trabalha em silêncio;
11. Lado afiado do instrumento cortante – o gume das horas, a possibilidade de alguma vida. Cordão umbilical, fio de vida, rumo;
12. Encadeamento;
13. Lâmina, filete. Aquilo que marca um caminho, que acende a luz e desliga;
14. Traço;

²³⁵ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. p. 19, grifo meu.

15. Meios e processos pelos quais muito se sustenta – a direção do corte, a estética da parede, os fios do cabelo; forte risco delicado na folha branca;
16. Aquilo que segura a vida; geralmente utilizado pelos equilibristas;
17. Fio de esperança; feixe luminoso;
18. Elemento cotidiano; fumaça;
19. Objeto exato, porém místico;
20. Aquilo que pode ser nomeado contato.²³⁶

O fio vai traçando, fazendo suas modulações sobre as palavras, cortando. O fio que aqui poderíamos apenas chamar de olhos. Um fio de olho passa sobre as letras, fazendo as suas operações de pequenos cortes, forçando uma palavra sobre a outra, movimentando o texto, até que ele se dobre, como o que acontece no movimento das superfícies, dos solos se acomodando e fazendo suas formas, e, às vezes, a força é tanta, que modificações ficam mais visíveis, notam-se as dobras, partes se misturam, colam-se, transfiguram-se. Como escreve Llansol, “o texto dobra, efeito de colagem”,²³⁷ o que nos remete às colagens como formas que operam sobre o texto, em seus sentidos, a colagem como um modo de usar o texto, um modo de leitura que traz a materialidade do movimento que esse fio de olhos pode fazer sobre um texto no deslocamento, no reposicionamento de uma palavra, no corte que exclua outra, na inclusão de elementos gráficos diversos – um modo de ler intrinsecamente ligado ao ato de traduzir.

Em “A invenção da colagem”,²³⁸ Marjorie Perloff escreve a colagem como um processo metonímico que interroga e remete às questões da representação, com vias para a materialidade, o deslocamento, a transgressão/subversão – a potência de fazer o signo delirar, a qual é ligada à fragmentação. Com o uso de materiais diversos, a colagem marca a diferença, provoca e abre a obra para que o leitor entre nela, algo como o que Blanchot escreve ao falar do espaço literário, sobre o movimento de “ler”²³⁹ – especialmente sobre os espaços em branco, que precisam ser deixados no texto como lugares de respiração para que outras coisas vivam ali, e o texto não morra. A colagem, pela força que faz sobre o sentido, tem a capacidade de fazer o signo vacilar, ao mover, literalmente, as palavras

²³⁶ As definições de “fio” são formulações minhas misturadas com definições do dicionário Oxford (FIO. In: Oxford Languages. [On-line]).:

²³⁷ LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências: Diário III*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 66.

²³⁸ PERLOFF, Marjorie. A Invenção da colagem. In: *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1999.

²³⁹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 207-225.

de seus lugares demarcados para outros, menos familiares, até mesmo estranhos.

Sobre isso ainda, no ano de 2020, a atriz, também escritora e diretora de teatro, Grace Passô disse, em uma *live*,²⁴⁰ pensar a cena como cena incompleta. Ela dizia do seu movimento de não querer explicar tudo, de não poder representar tudo.²⁴¹ Foi interessante perceber como as artes se colocam de modo mais confortável frente ao que não se completa, mesmo que se conclua. As artes se fazem com o furo, o vazio, o espaço aberto, as lacunas no sentido. São lacunares, inclusive, porque conjugam diferenças, matérias heterogêneas, frases distintas que se juntam sem se completar. Esse é um movimento dos atos poéticos, lidos e entendidos nesta tese como os textos que se abrem a outros textos e a outras produções, operações, nas quais as aberturas são inevitáveis nisso que é movimentação contínua, colagens e dobras em trânsito.

André Breton, no *Manifesto surrealista*,²⁴² fala sobre a potência da combinação como modo de fazer colagem – a colagem como uma crítica ao realismo. Elza Adamowicz,²⁴³ detendo-se às operações da colagem, traz as ideias de Breton sobre o poeta, com que ele descreve a feitura de um texto como a transcrição de múltiplas vozes do inconsciente, imagens fragmentadas do sonho. Nessa junção de pensamentos, Michel Butor, em *Crítica e invenção*, escreve sobre os livros que lemos e a vida, sobre as bibliotecas que compomos, a partir, inclusive, do deslocamento e da adaptação que se fazem no tempo e pelas diferenças de contexto – histórias adaptadas, que o leitor pode traduzir – “[...] a obra se desdobra. Todo leitor não só constitui a partir dos sinais propostos uma representação, mas empreende a reescritura daquilo que lê”. Para ele, o trabalho de reescritura seria algo realizado a partir das sombras causadas pelas leituras de livros feitas ao longo da vida. Butor acena para a impossibilidade de uma originalidade. Escreve que “o poeta ou romancista que se sabe ser ao mesmo tempo crítico, considera como inacabada não só a obra dos outros, mas a sua; ele sabe que não é seu único autor, que ela aparece em meio às obras antigas e será continuada por seus leitores”. Para ele, “escrevemos sempre dentro da literatura” –²⁴⁴ há as citações, há as traduções. A obra, ao

²⁴⁰ PASSÔ, Grace. *Outros olhares*. YouTube. [On-line].

²⁴¹ Penso que, antes de escrever este texto, especificamente sobre a colagem, iniciei a montagem de um vídeo e foram muitos fios, cortes, duplicações e colas, em um trabalho de variações múltiplas, em que um mínimo detalhe causa diferença. É um trabalho com fragmentos.

²⁴² BRETON, André. *Manifesto surrealista* citado por ADAMOWICZ, Elza. *Beyond Painting*. Surrealist Collage in Text and Image. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

²⁴³ ADAMOWICZ, Elza. *Beyond Painting*. Surrealist Collage in Text and Image. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

²⁴⁴ BUTOR, Michel. *Crítica e invenção*. Repertório. Tradução de e org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 191-203.

se apresentar como inacabada, apresenta-se como uma espiral que convida a prosseguir.

A colagem é, então, ainda, um modo de cortar e colar elementos distantes (método de extração e enxerto, disjunção e conjunção, mutilação e integridade, o menos e o mais, exportação e importação), dialética onipotente da citação, segundo Compagnon,²⁴⁵ como um deslocamento, pelo qual a nomeação da linguagem da citação pode ser lida como reescritura. Ele escreve:

- A prática do texto é a prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas de papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança.
- O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita.
- A citação é contato, fricção, corpo a corpo; ela é o ato que põe a mão na massa – na massa de papel.
- A reescrita é uma realização; não somente no sentido musical de uma tradução.²⁴⁶

No movimento poético de colagem, em que operam combinações, transcrições, transportes, transcrições, traduções e citações, fragmentos são posicionados, pedaços de textos são sobrepostos, palavras são deslocadas de um lugar para o outro – materiais de diversas especificidades são colados: “o escritor, ao convocar o texto dos outros para o seu próprio e incluir ali uma peça heterogênea, também faz do texto um espaço de invenção.”²⁴⁷

Consideramos a colagem como um procedimento que vai além da técnica do recortar-colar, [...]. Aragon considera a colagem mais semelhante às operações de magia do que à pintura; [...]. Benjamin vai ao encontro de Aragon ao dizer que se interessa pelos restos, no livro das *Passagens*: “Não surrúpiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”. A colagem é capaz de produzir um efeito de conhecimento visual capaz de “despertar para uma nova realidade”.²⁴⁸

Diferente da citação, que preza pela mostra da autoria ao fazer as devidas referências do texto no texto, a colagem é mais extensa, por trabalhar com “fenômenos

²⁴⁵ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 41-51. [Montagem feita a partir de fragmentos recortados do texto].

²⁴⁷ ARBEX, Márcia. *Sobrevivências da Imagem na escrita*: Michel Butor e as artes. Belo Horizonte: Relicário, 2020. p. 82. [Citação de Piégay-Gros].

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 82-83.

brutos” e “não se limitar aos elementos já elaborados”,²⁴⁹ podendo provocar “um efeito de surpresa, de choque entre os elementos colados que nem sempre respondem a uma organização estruturada”.²⁵⁰ A colagem pode ser dita como uma montagem, outro nome que aparece muito nesta tese, porém, há alguns pontos interessantes para se destacar sobre isso, por exemplo, olhar a montagem na qualidade de algo que pode ser lido como uma radicalização da colagem tendo em vista que o descontínuo se estabelece pelas rupturas que propõe.²⁵¹ Além disso, há “intercâmbio entre as partes e o todo; enfim, a abolição da ideia de fechamento em favor da fragmentação e da abertura”.²⁵²

[...] as fronteiras entre os três termos são bastante tênues. O que se diz sobre a descontinuidade da montagem também caracteriza muitas vezes a colagem que, por sua vez, pode ser utilizada como sinônimo de citação, [...]. A montagem, do ponto de vista técnico, estaria mais associada às artes cujo desenvolvimento se efetua no tempo, como o cinema, mas sua acepção foi alargada e, assim, como a colagem, passou a designar um gesto de ruptura com a obra de arte considerada como coerência de sentido.

[...]

O termo colagem [...] resulta de uma estética do “choque”. [...] citações são colagens na medida em que são empréstimos de materiais brutos, retirados do ambiente imediato, [...], ou “inscrições diretas de um sistema simbólico”, e não réplicas ou cópias.²⁵³

É possível ter ainda, escreve Arbex,²⁵⁴ as citações sem aspas – em associação muito próxima com a montagem, como Benjamin, seguido por Butor, pratica: são citações “coladas umas às outras, o que confere ao conjunto a heterogeneidade própria à montagem, com rupturas e aberturas – choques”.²⁵⁵ Isso foi algo que aconteceu na montagem dos vídeos desta tese: na colagem de citações das três escritoras com as quais trabalho e de textos meus, sem aspas – já que elas estão ausentes na leitura que os compõe –, o que há, além do espaço para invenção aberto a mim (e ao espectador-leitor dos vídeos), são textos que às vezes se chocam entre si e, também, com as imagens por onde correm as palavras.

Podemos dizer que a colagem se refere ao gesto inicial de coletar, extrair uma amostra, “dissecar” um objeto – lembrando da célebre frase de Lautréamont “Belo como o encontro ocasional sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva” –

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 83.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 83.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 83.

²⁵² *Ibidem*, p. 83.

²⁵³ *Ibidem*, p. 84-85.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 85.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 85.

inserindo-os ao lado de outros, heterogêneos, e a montagem seria um segundo momento do procedimento, aquele que se refere ao seu modo de organização, de reinscrição de um elemento na mesa, prancha, página. [...] e a citação constitui o “primeiro modo disponível de articulação do mesmo e do outro em um discurso”, e por isso pode ser um mediador da colagem.²⁵⁶

Escrever, reescrever, cortar, citar, ler, colar, traduzir. Escrever citações, escrever novos textos com pedaços de textos alheios. Citar sem saber que se cita. É assim que o texto se apresenta como novo. Um presente aberto até o fundo, em que todos os tempos coabitam e conjugam textos. Movimentos que estão dentro, mas além. Verbos desconhecidos presentes entre verbos conhecidos: além dos textos de alguém, além dos meus textos de ninguém, aquele enxame de “lalíngua”.

Os cortes operam no circuito fixo de um sentido – são cortes no sentido. Os cortes e as colagens forçam a linguagem para que ela vá além, quebre-se e balance o sentido estático fixado: escolher uma palavra e apostar nela, traduzir o seu sentido por outro, alterar a direção, mudar a rota. Escolher onde cortar para depois escolher onde e com o que colar são ações que, ao se realizarem repetidas vezes nessa operação, vão desaparecendo, tornando-se palavras invisíveis que vão se apagando, ainda que permaneçam lá.

[...] no futuro retornará infinitamente aquilo que sob nenhuma forma e jamais não saberia estar presente, assim como ao passado infinitamente tem feito retorno aquilo que, do passado, não pertenceu jamais e sob nenhuma forma a um presente.

[...]

O passado foi escrito, o porvir será lido, o que poderia se exprimir sob essa forma: aquilo que foi escrito no passado será lido no porvir, sem que alguma relação de presença possa se estabelecer entre a escrita e leitura.²⁵⁷

Frente à ausência que se abre, à palavra que se faz novidade em meio a tudo que parece já ter sido dito, escrever se articula, então, à instância do fragmentário, em estado de oposição ao que se pretende puro, original, em estado de traduções constantes; a escrita se faz face às palavras que já existiram, aos textos que já foram lidos, relidos, reescritos – ela acontece em acordo com o trânsito das palavras. A escrita convive com “todas as formas de existência, de fala, de pensamento, de temporalidade”.²⁵⁸

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 85.

²⁵⁷ BLANCHOT, Maurice. *O passo além*. Tradução de Daniel Barbosa e Éclair Antônio Almeida. São Paulo: Lumme Editor, 2016. p. 39-51.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 69.

O fragmentário, talvez, se enuncie, no melhor dos casos, em uma linguagem que não o reconhece. Fragmentário: não querendo dizer nem o fragmento, parte de um todo, nem o fragmentário em si. O aforismo, a sentença, máxima, citação, pensamentos, temas, células verbais estando talvez mais distanciados do fragmentário do que o discurso infinitamente contínuo que tem por conteúdo a sua “própria continuidade” que não se assegura por ela mesma senão se dando por circular e, por este turno, se submetendo ao prévio de um retorno cuja lei está no fora, fora este que é fora da lei.²⁵⁹

[...] a paixão do fragmentário: efeitos de efeitos.²⁶⁰

Como o que é da espécie do real: dele só podemos saber dos seus efeitos. Assim como dos efeitos de “lalíngua”, que produz uma escrita das mais enigmáticas e que instaura uma letra de gozo – um modo de existir/funcionar insistente e repetitivo – que marca e não desaparece. É invisível, fazendo seus sinais nos significantes que a repetem, que a atualizam, deslizando no curso das palavras. No corpo, a letra funciona mortificando, impregnando a vida com um imperativo de sempre se repetir, repetir, em um “mais-de-gozar” (goze mais, mais!) aliado a um modo de viver ligado ao sofrimento – como se fixasse um único caminho possível de existência. No percurso de uma análise, caminha-se na proposição de uma abertura nessa fixidez da letra, na ampliação do sentido rígido, ou seja, em uma realização na qual a letra pode ser operada em seus efeitos, um saber-fazer com isso que não se dá sem que também a letra opere, já que ela é o que resta quando todos os sentidos são exauridos. E, portanto, é o que abre, ao ser aberta, a possibilidade de deslocar, de derivar e esvaziar, pela reinvenção dos sentidos, esse gozo impregnado, extraindo, colando, remanejando, traduzindo e montando outras escritas.

Na escrita poética, é possível observar algo parecido com isso ao se fazer da letra o que resta, também, quando todos os sentidos são excessivamente gastos no texto, como o que opera, ao ser marca e também abertura, o trânsito dos sentidos, das palavras. Essa letra realiza invenções diversas – sendo ao mesmo tempo trabalhada por elas – nos movimentos de fazer com as palavras e suas múltiplas possibilidades de construir sentidos lá onde existe esse vazio aberto até o fundo, envelopado – pela letra/*letter* –, produzindo sentidos que passam sem necessariamente se fixar, um gozo mais vivo, menos pegajoso.

Efeitos de efeitos.

Escrever ao nível do murmúrio incessante é expor-se à decisão de uma falta que não se marca senão por um a-mais sem lugar, impossível de pôr num lugar, de distribuir no espaço [dos] pensamentos, [das]

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 70.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 79.

palavras e [dos] livros. Responder a esta exigência de escritura não é somente opor uma falta a uma falta ou jogar com o vazio para obter algum efeito privativo, não é tampouco somente manter ou indicar um branco entre duas ou várias afirmações-enunciações; mas então? talvez de saída levar um espaço de linguagem ao limite de onde retorna a irregularidade de um outro espaço falante, não falante, que o apaga ou o interrompe e do qual não podemos nos aproximar senão por sua alteridade, marcada pelo efeito de apagamento.²⁶¹

Importa pensar o fragmentário como uma passagem, na qual a escrita se dá como lugar onde, sobre os sinais da singularidade, transitam caminhos diversos,

[...] que os fazem desaparecer como únicos ao mesmo tempo que os mantêm em posição de singularidade, de sorte que uma multiplicidade quase infinita de travessias pode se repetir neles, sem que a repetição lhes suprima a marca de singularidade nem dissolva esta em identidade.²⁶²

Há singularidade. E essa é o que sustenta, inclusive, a insistência para que se quebre a radicalidade referencial da origem, como sagrada, intocável. A singularidade é o que pode sustentar a ousadia de levar ao longe uma palavra, um texto que, de tanto se desdobrar, apaga, de modo espontâneo, a sua referencialidade sem que esta deixe de existir ali, como uma partícula de energia que move o texto de partida com a sua língua. Move, inclusive, para infinitas paisagens, diferentes exílios, para os confins do universo, seja pelo trânsito entre as línguas, seja pelo som das leituras que, uma vez feitas, permanecem ecoando e caminhando por incontáveis tempos no espaço, por entre as suas galáxias particulares.²⁶³

²⁶¹ *Ibidem*, p. 80.

²⁶² *Ibidem*, p. 81, grifo do autor.

²⁶³ Em lembrança às galáxias de Roland Barthes e Haroldo de Campos, respectivamente, galáxia dos significantes e galáxia de lalíngua, citados anteriormente nesta tese.

4 MULHERES EM TRÂNSITO

*Mas até que ponto tenho
direito de abrir fendas
no corpo do poema do outro?*²⁶⁴

Fenda, “substantivo feminino; qualquer abertura estreita que permita a passagem de luz e ar; fresta, fisga, frincha, greta, rachadura, abertura, falha, fendimento, fissura, rachadela, rachão, rompimento, ruptura, trincadura;”²⁶⁵ *crack*, uma linha na superfície de algo ao longo da qual se dividiu sem quebrar em partes separadas; quebrar ou causar a quebra sem uma separação completa das partes; estalo, para-choque, fenda;²⁶⁶ *gap, pause, blank, interval, delay, orifice*; lacuna, abertura, separação, vácuo, desfiladeiro, garganta, fenda.²⁶⁷

Maria Gabriela Llansol e Marguerite Duras abriram fendas na poesia de Emily Dickinson. Abriram o seu texto pela escrita de outros textos, para que a luz e o ar pudessem por ali passar – ar e luz são elementos fundamentais para a vida das coisas. A tradução pode ser lida como uma fenda: orifício, intervalo, um branco no texto do outro. Há presente a ideia sonora do estalo que uma quebra faz no texto quando ele é traduzido. As traduções lidas para esta tese são da ordem do som sutil que um estalar de dedos produz, um buraco no silêncio, uma pausa aberta que insere momentaneamente outro ritmo e depois segue. A entrada de uma palavra faz a quebra, trinca o texto, faz falhar o sentido. Outras coisas crescem. Algo parecido com a operação da poda, o barulho dos cortes. As coisas crescem em direções diversas.

Ao ler a pergunta que inicia este capítulo, no livro de poemas e tradução de Vera Casa Nova, *Versos oblíquos ou a obliquidade do tempo*, é possível imaginar as fendas sendo feitas para criar a presença de ângulos oblíquos a partir dos movimentos de luz que uma fenda provoca. Um corte que, quando a luz entra, traz, com a sombra ou com os feixes luminosos, a obliquidade à cena. A tradução fazendo-se a partir desses fios de corte na superfície do texto; a tradução como ressurreição do texto ou, como sopro de vida, respiração do texto.

Octavio Paz diz que “aprender a falar é aprender a traduzir”,²⁶⁸ a criança cria nomes singulares para coisas já existentes no dicionário e assim ela vai entrando no

²⁶⁴ NOVA, Vera Casa. *Versos oblíquos ou a obliquidade do tempo*. Rio de Janeiro: 7letras, 2021. p. 10.

²⁶⁵ FENDA. In: Dicionário Oxford Languages.

²⁶⁶ Livre tradução de “crack” junto com definições em Google Tradutor.

²⁶⁷ Livre tradução de “gap” junto com definições em Google Tradutor.

²⁶⁸ PAZ, Octavio. *Tradução, literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alvez de Queiroz. Belo Horizonte: FALÉ|UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz). p. 9.

mundo da linguagem que lhe é ofertado, assimilando as palavras, traduzindo sua língua para outras línguas até que outras línguas se tornem a sua língua, e ela descubra que ainda há tantas outras línguas, diversas da sua, para aprender ou para não saber.

[...] por um lado a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro, as revela mais plenamente: graças à tradução, nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto do nosso. Em um extremo o mundo se apresenta para nós como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único.²⁶⁹

Nas próximas páginas, vamos deparar com os textos únicos que tanto Llansol como Marguerite Duras escreveram em meio a operações tradutórias da poesia de Emily Dickinson. Como dito antes, a poesia estremece o signo; porque ela é, em si, feita de matéria a traduzir, exatamente pelo trabalho que impõe ao sentido das palavras e, de tanto abalar o signo, pode fazer faltar o sentido, o que coloca a linguagem em movimento, em estado de busca por algum significado capaz de explicar um pouco sobre o que se leu.

A própria poeta modificava seus textos, com aquilo que seus editores chamaram de “variantes e alternativas”:

As variantes são versões diferentes dos poemas, que ED [Emily Dickinson] fazia circular por meio de cartas ou simplesmente refazendo os textos tempos mais tarde. As alternativas consistiam de pequenas modificações ou acréscimos que ED fazia nas margens dos manuscritos, geralmente sinalizados por um sinal de +. Em alguns casos, as variantes modificavam totalmente o sentido dos poemas originais e, em outros, as alternativas abriam possibilidades infinitas de leitura.²⁷⁰

Dickinson provocava mobilidade em seus poemas. Escrevia e reescrevia, transcrevia seus textos, fazia cópias dos poemas – uma constante tradução, palavras em trânsito em meio aos travessões, aos grafismos singulares da poeta. Suas provocações com todos os signos, seus enigmas eram uma “promessa de possibilidades”²⁷¹ presente

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 13-15.

²⁷⁰ MÜLLER, Adalberto. Traduzir e Editar Emily Dickinson: costura e sutura. Posfácio. In: DICKINSON, Emily. *Poesia Completa*. v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília. p. 792-793.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 796.

em sua poesia, em um movimento de redução do sentido: “uma retração semântica: em vez de expandir o sentido por meio da polissemia, seus poemas parecem retirar parte do sentido [...] ao mesmo tempo em que ela anuncia grandes temas, como a morte, o amor, a imortalidade.”²⁷²

Percebe-se, nítida, mesmo no tratamento dos temas mais abstratos, a emergência material da palavra-coisa, objetual, palpável. Espiritual-espirituosa, Emily é exímia nos jogos vocabulares. *Trouvailles*, que brilham e fluem, artísticas, não artificiais, desde os seus primeiros poemas. [...] uma palavra se arma, quase rima a rima [...] uma palavra se abre [...] provocações sonoras [...].²⁷³

Dickinson abria fenda nos próprios poemas. Como poeta, fazia cortes precisos na superfície dos seus textos, que continuam vivos, sendo lidos-traduzidos até o presente, agora: “*letter-poems*, poemas-cartas ou cartas-poemas”.²⁷⁴ Augusto de Campos fala da tradução de poesia como uma espécie de interpretação musical, o tradutor como um intérprete de música:

[...] daqueles que voam livres e, imprevisíveis, fazem-nos ouvir de novo, como nunca ouvíamos, a obra do compositor. Deve ser o quanto possível fiel aos significados – mais ao contexto semântico do que ao texto, quando não houver troca possível sem perdas artísticas –, mas, acima de tudo, dar ao poema uma interpretação pregnante em seu idioma, corresponder aos seus achados estéticos e emocionais, surpreender-se e surpreender-nos de novo [...] É preciso, além da técnica, uma identificação com o texto interpretado. Assumir-lhe, no trãnsi(to), a “persona” [...].²⁷⁵

Ouvir Emily Dickinson na escrita de Llansol, depois ouvir na voz de Duras: há e haverá sempre diferença nas “interpretações tradutórias” que cada tradução vem a operar no texto de partida pelas vias de uma

[...] liberdade [...]. A liberdade da improvisação e do rubato. Como se. Como se o poeta tivesse de expressar-se originariamente – resolver seu enigma fundoformal – na língua de chegada. Para aspirar à esperança de que o poema originário continue original [na língua de quem traduz]. Sem presumir...²⁷⁶

²⁷² *Ibidem*, p. 796.

²⁷³ CAMPOS, Augusto de. Introdução. In: DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém*. Poemas. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 21.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 24.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 25.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 25.

É o que se dá a ver nas partituras que Duras e Llansol escrevem em companhia da poesia de Dickinson, fazendo “suturas da poesia de Dickinson”²⁷⁷ como movimento aliado às aberturas de fenda que poema e tradução operam no texto, levando em conta que “a sutura é, em si mesma, inefável no ponto em que se quer formular. [...] é aquilo que mal se pode dizer, ainda, como algo que está sempre em devir. Uma rota de evanescência”.²⁷⁸

Se, em um momento, o poema de Dickinson abre fendas no próprio texto – isso é próprio da escrita poética –, em outro, ou melhor, sobre o impacto desse corte, dessa abertura que a poesia faz na ordem dos significados das coisas, a tradução poética aplica seus pontos, nós, bordados, tece seus fios e linhas, compõe uma malha, uma renda fina fugaz em estado de efemeridade, uma sutura provisória, porque transitória e em movimento sempre, tentando dar conta do corte aberto pelo poema, esquecendo que essa fresta é a insistência do ato poético de fazer sempre viva a linguagem e suas múltiplas possibilidades de alterar-se.

Ao mesmo tempo que a tradução poética busca tecer essa renda delicada na fenda, para tentar fechar essa incisão aberta na superfície da linguagem, ela faz abrir, mais uma vez, a fenda – seja pela finura do tecido que fecha a abertura, seja pela diferença que se inscreve ou pelo estranho inserido no meio da rachadura do texto de alguém, mantendo assim a fenda lá, aberta, ainda que velada. Ou seja, a tradução é como um movimento íntimo no texto, pelo qual o abrir e o fechar da fenda não são processos distintos, mas sim o ritmo do poema, ao redor do qual outros poemas são escritos.²⁷⁹

4.1 Emily D. com Llansol: tradução legente

A Letra promulga a Lei em nome da qual toda a extravagância pode ser reduzida. Agarrem-se, peço-vos, à letra do texto. [...] Toda poesia, todo o inconsciente são um regresso à letra. [...] O mundo inteiro incorpora-se na letra, a letra torna-se uma imagem no tapete do mundo. [...] A letra (a escrita) funda o mundo. [...] A escrita está no ar.

²⁷⁷ MÜLLER, Adalberto. A imagem de Emily Dickinson. Prefácio. In: DICKINSON, Emily. *Poesia Completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 30.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 30.

²⁷⁹ Em consonância com o que li nesta citação: “Dia virá, talvez, em que a tradução será considerada como algo em si mesmo. [...] não um poema traduzido de outro, mas um poema tecido ao redor de outro”. (BORGES, *Esse ofício do verso*, p. 73).

[...] *Letras-figuras*.²⁸⁰

Maria Gabriela traduziu cartas de Emily Dickinson no livro *Bilhetinhos com poemas*, no qual, os assuntos cotidianos se entrelaçam com versos da poeta. É interessante notar que tal diferenciação desses gêneros na obra de Dickinson nos serve como um *a mais*, no sentido de pensar sobre a mobilidade dos seus textos e o seu endereçamento explícito, ao fazer carta dos seus poemas: cartas-poema, lançadas à busca de leitura.

Este bilhetinho irá à velocidade de um vapor.

Já partiram, os nossos corações. Se ao menos, para vos dar coragem, pudéssemos pôr os nossos rostos no correio.²⁸¹

As cartas traduzidas por Llansol são feitas de matéria poética. A tradução que faz desse texto continua se fazendo em outros textos escritos por ela. Um primeiro encontro de leitura com a operação de tradução que Llansol fez do texto de Dickinson foi com o livro *Bilhetinhos com poemas*, para só depois chegar a essa leitura nos diários de Llansol. Foi nos processos de releitura que as traduções de Dickinson, feitas por Llansol, foram sendo notadas.

Em mais uma releitura de *Bilhetinhos...*, a última antes de escrever esta parte da tese, atravessando as 47 cartas (endereçadas a familiares, os Norcross, e a Thomas Higginson) traduzidas por Llansol, foi possível notar que, se em algumas cartas, especialmente as que enviou às primas, havia certa linearidade no que se contava do cotidiano – misturada com pontos poéticos, pontos de corte, um estranho no meio do texto; em outras, esquecidos o cabeçalho e o rodapé que anunciavam remetente, destinatário, data, local... o que se podia ler era um poema. Curioso, inclusive, como, no evoluir da leitura das cartas escolhidas por Llansol para traduzir, que estão em uma cronologia crescente, esses elementos-carta vão desaparecendo, ou ficam pequenos demais, a ponto de não serem lidos, tamanha a força que o poema toma.

Um vento que despertou uma Delícia Solitária
Como a Enchente da Ausência
Restabeleceu uma confiança Ártica
No Invisível.²⁸²

²⁸⁰ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 93-96. [Citação construída a partir de fragmentos extraídos do texto “O espírito da letra”].

²⁸¹ DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 53.

²⁸² *Ibidem*, p. 71.

Há ainda, nesse livro, além dos versos da poeta que tomam a cena nos *Bilhetinhos...*, uma carta de T.W. Higginson, um dos destinatários de Emily e a quem remetia o lugar de seu preceptor. Esta carta foi escrita à sua esposa, logo após Higginson encontrar-se com Emily. Ele reportou falas dela nesse encontro: pensamentos, questionamentos, reflexões sobre a vida, a sua e a de todos. Llansol traz em *Bilhetinhos...*, que pode parecer pequeno frente ao título no diminutivo, toda a força da vida e da poesia de Dickinson, os versos e o seu armazém de sinais.

Uma Carta dá-me sempre a sensação de imortalidade porque é somente o espírito, sem o amigo do corpo. Em dívida com as palavras pela postura e pela consonância, há no pensamento um poder spectral que se desvanece por si mesmo – ²⁸³

Como uma carta que vai chegando ao seu destino, Emily Dickinson vai, pouco a pouco, entrando na escrita de Llansol. É pelas vias do livro *Um falcão no punho* – Diário I, junto com *Bilhetinhos com poemas* e *Inquérito às quatro confidências* – Diário III que esta parte da pesquisa se debruça. Há sinais por esses diários que noticiam o encontro de Llansol com Dickinson, sinais de Dickinson pelo texto. Interessante notar o “Diário I” como o lugar onde acontecem as primeiras operações tradutórias de Llansol sobre o texto de Dickinson, antecedendo – ou acontecendo de forma simultânea – à tradução de uma língua para outra, que acontece no *Bilhetinhos...*, o qual foi, a propósito, a última tradução feita por Llansol que traz na assinatura o pseudônimo de Ana Fuentes.

São tão estreitas as palavras mais amplas que podemos com a maior facilidade transpô-las – mas não há água mais profunda que aquela que não tem Ponte.²⁸⁴

Emily Dickinson escreveu as palavras citadas em uma das cartas que Llansol traduziu em *Bilhetinhos com poemas*. Llansol leu, traduziu, escreveu e transpôs Dickinson, essa palavra ampla, para o meio dos seus próprios textos. “Alguém bate à janela da casa pedindo para entrar”. É assim que Llansol se refere a Emily Dickinson – figura de sua obra que surge no excerto do seu diário de 9 de julho de 1979, publicado no livro *Um falcão no punho*, em Lisboa, no ano de 1985:

Ontem estava verdadeiramente perturbada com a sociedade secreta dos Brontë. A ama, o cão Keeper, o eremitério, o jogo dos escritos que pertencia ao meio ambiente e, já de longe, a perspectiva do meu olhar abrangendo-os com admiração e piedade; o eremitério é um quadro

²⁸³ *Ibidem*, p. 54.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 72.

consonante com certas naturezas e há nele uma prática de não distinção consciente dos mundos; quis começar a falar dos pobres, e hei-de acabar por encontrar-lhes o retrato adequado para além;

por enquanto, uma imensa espessura me intercepta a vista; só pressinto que Emily Dickinson acaba de chegar, sem ser uma intrusa, ao eremitério dos Brontë; mais um rosto enigmático que me escolheu, e essa moldura do novo retrato forma-se à nossa volta como uma sebe num jardim. Fora. Ou dentro. Os pobres. Na Europa havia alguns lugares sem habitantes,

mas,

desde que num desses lugares existisse um único ser com um ritual de vida e de pensamento, um eremitério, tornava-se especialmente perigoso para as civilizações.

Este texto podia continuar assim:

falei nos Brontë a Juan, e ele ficou seduzido; nessa sociedade secreta Juan encontrou um sedutor e agora, durante a nossa viagem, não só marítima, faz-me constantemente perguntas; eu, não sendo Psalmodia, o oráculo, não quero privá-la de um dos episódios mais familiares da nossa viagem, e prometi transcrever, só para ele, o uso pessoal que faço do mundo.

Juan ama-me, e eu chamo a atenção para esses seres, essas mulheres que ele apenas pode ligar por outras vias da sensibilidade; Juan, como o doutor Fausto, e se acreditasse nas duas pessoas distintas no homem, do corpo,

da alma,

estaria disposto a trocar por esse conhecimento

esta última.

No interior da sua casa, do seu pomar, vemos Emily Dickinson que há-de ser alguém aqui, numa imobilidade só aparente; faz um verso, depois outro.

The soul selects own Society _____

Then _____ shuts the Door _____

Senta-se, levanta-se, uma ideia cintila-lhe diante, atrás de nós, e assim vai dando o nó ao avental e colhendo, subida numa escada, os frutos do pomar que, se passasse mais um único dia, cairiam amanhã na sombra da árvore; para ela, a claridade é lenta, e a casa o correspondente do eremitério.

O seu corpo está vazio de prazer: o prazer envolve-a; quando ela coloca a poesia, há uma espécie de nimbo à sua volta; metros e metros de tecido por escrever a separam de Juan, o que eu logo lhe digo.

A partir deste momento, deixamo-la,

sem deixar de a ver nos confins do Connecticut; a mulher que está sentada à frente, e tem a cabeça ainda coberta, é Margarida.

Continuei este texto com o sentimento da profusa posteridade das beguinhas.

A sua vinda não foi acidental, recebeu uma carta de Anne, de Emily, de Charlotte, de Branwell, para que ela os confirmasse nos Bestiários; ainda hoje existe a constelação em que as diferentes camadas do presbitério se tornaram de expressão luminosa, pela escrita; entrou sem

ter a certeza de que as crianças não saberiam mais do que ela, e encontrou, no lugar da casa de mais difícil acesso, os autores, os tipógrafos, os editores, e até um balcão onde se vendiam livros; havia, para cada uma destas ocupações, espaços próprios e Charlotte entoava cadenciadamente os episódios que Branwell conceberia na escrita; Margarida viu, ocupando todo o chão da sala, o quadro com o retrato dos quatro feito por Branwell ainda sem os sinais, que acusaria mais tarde, de ter sido dobrado como uma simples folha de papel; dedicou-se, com eles, à composição do romance-miniatura: a cópia numa caligrafia legível, o corte das folhas, os pontos na lombada; nunca, na tipografia de Plantin-Moretus, sentira emoção semelhante à de ali estar com aquelas crianças não precoces, mas súbitas. Quando as olhava, olhava-se a si própria até ser atravessada por Úrsula, Ana de Peñalosa, e todos os reflexos vivos que a tarde trazia; na tipografia, o sentido era construído com sinais de flores, de folhas, de pedras, de fios, e o traçado da pena, mais além, cobria a voz de Branwell, com o rito da escrita; de cada lado de Charlotte, que imprimia, Emily e Anne sustentavam uma vela na mão, e contavam os pingos de cera que caíam no sobrado.

Eu preparava este texto com eles, na minha casa de Jodoigne, e dava de beber a Branwell, quando ele se calava; quando a sua voz se calava em fragmentos de silêncio, Emily, se quisesse, podia extinguir uma das velas; eu nunca vira nada de semelhante, sentia o peito oprimido como se me faltasse o ar, ou o xale para me cobrir; eles ressuscitavam os mortos e, tendo atingido a forma de expressão própria ao ser, jogavam sobre quem era cada um deles, incluindo Keeper, a quem eu chamo Jade; certamente, estas crianças tinham nascido mortas, ou imortais. Eles já sabiam que quase nada havia de restar dos escritos citados por Emily e Anne nos seus diários; este cerimonial da sala onde mais ninguém podia ir, exceptuando Keeper, é a **cena fulgor**, ou o anel, que me ficou deles; eu concluí, mas não ousei dizer-lhes, que era necessário encontrar um exorcismo comum para a verdade do imaginário;

quando veio, num dos dias seguintes, o momento de exprimir-me em face de todos eles, não encontrei, por fim, as minhas próprias palavras mas as de uma oração litânica de Buda:

“mesmo que eu quisesse

– ó monges –

explicar-vos,

por várias maneiras,

as coisas da animalidade,

eu não poderia

exprimir, com palavras

– ó monges –

até que ponto o nosso sofrimento, e o dos animais,

é profundo.”

Voltei-me então para Emily Dickinson – falar não é inevitável; trabalhava sem falar e, ao fim do dia, tinham-se quase esquecido de que ela existia; apenas se via, sem quaisquer raízes, o resultado do seu

trabalho.²⁸⁵

Quantos rastros de Dickinson por esse texto de início, quantos sinais – vestígios. O rastro serve, entre outras coisas, para causar localização, é uma pegada deixada no caminho, uma marca, o passo de um animal, porém, como escreve Benjamin,²⁸⁶ o rastro não serve necessariamente como um encaixe dentro da linearidade de uma narrativa, mas funciona como um operador de cortes, fendas e, também, de esquecimentos – algo que possibilita recomposição, montagem nova e diferente para traçar um percurso composto por pegadas deixadas pelo caminho, que apesar de sinalizarem que alguém, ou algo, passou por ali, também foram feitas para serem apagadas. Blanchot escreve sobre a exigência do apagamento que é própria à escritura:

Tudo deve se apagar, tudo se apagará. É em acordo com a exigência infinita do apagamento que escrever tem lugar e tem seu lugar. Mesmo se escrever deixa rastros e, deixando, faz com que rastros se engendrem ou se produzam a partir da vida dos rastros? Podemos responder: escrever é ir, pelo mundo dos rastros e de todos os rastros, pois os rastros se opõem à totalidade e sempre já se dispersam. Uma outra resposta: escrever marca, mas não deixa marcas. [...]. Escrever marca e deixa rastros, mas os rastros não dependem da marca e, no limite, não estão em relação com ela. Os rastros não reenviam ao momento da marca, são sem origem, mas não sem fim até na permanência que parece perpetuá-los, rastros que, ao mesmo tempo que se embaralham e se substituem, estão aí para sempre e para sempre cortados daquilo de que seriam rastro, não tendo outro ser que sua pluralidade, como se não houvesse *um* rastro, mas rastros, jamais os mesmos e sempre repetidos. [...] Marcar é, por esta separação da marca e dos rastros, fazer de sorte que os rastros não reenviem à marca assim como a seu começo e sempre se multipliquem e se sobreponham, rastros por rastros, não para serem decifrados, mas para se apagarem pluralmente.²⁸⁷

A presença dos rastros é paradoxal, podendo até parecer ambígua. Levantar os rastros para que se apaguem. É assim que Llansol faz ao longo das suas operações tradutórias de Emily Dickinson. Há uma transmutação, na qual Dickinson vai desaparecendo ao se misturar com outros textos dentro do texto llansoliano. Uma vez que a obra de Llansol é tão imensa, fez-se necessário um recorte ao redor de dois dos seus diários, como mencionado anteriormente, para ler os movimentos tradutórios de Llansol

²⁸⁵ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 26-30, grifo da autora.

²⁸⁶ SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (org.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 124.

²⁸⁷ BLANCHOT, Maurice. *O passo além*. Tradução de Daniel Barbosa e Éclair Antônio Almeida. São Paulo: Lumme Editor, 2016. p. 85-86.

com Dickinson. Esses diários, inclusive, apontam caminhos da transposição de Dickinson para outros livros, outras figuras, outras paisagens.

Há referências, no prefácio de *Bilhetinhos com poemas*, de que a poesia de Dickinson tenha chegado a Portugal em 1978, pela tradução que Jorge de Sena fez de seus poemas, acompanhada por uma apresentação entusiasmada e com notícias vitais sobre a poeta.²⁸⁸ Podemos, assim, imaginar que, em 1979, estaria Llansol a ler Emily Dickinson, em movimento de tradução pelas vias da construção e da montagem da figura de Infausta – amante heteronômica de Aossê, figura construída em torno do poeta Fernando Pessoa – , a qual vemos moldando-se, em grande parte, ao redor de Emily,²⁸⁹ no livro *Um falcão no punho*.

E, nessa presença deslizante do nome e dos sinais de Dickinson, que continua acontecendo em seus diários, podemos ler no *Inquérito às quatro confidências* – datado entre 1994 e 1996 –²⁹⁰ o que Llansol diz sobre o processo de escrita do livro *Lisboaleipzig* – O ensaio de música, no qual a figura da jovem mulher se molda ao redor da figura de Infausta, e para o qual transmigram, junto com as figuras, fragmentos deste diário e frases transpostas e (re)traduzidas do *Bilhetinhos*...

Já não há mistérios, pois o cão permanece ali, por momentos debruçado sobre o vale, e eu vejo-o no texto, tal como a Bach, Anna Magdalena, Baruch, Infausta, ou Aossê.²⁹¹ [...] “Quem é? Quem vem lá?”, pergunto. Livro e quotidiano iam assim tão separados? Estavam assim tão longe, de palavra tão distanciada um do outro?

E entro então em *O Ensaio de Música* [...] ²⁹²

Ao dobrarem a Capela, à beira da falésia, uma figura cristalina – pensante e aventureira – de mulher ainda nova conversa com uma criança e Jade. Cão Jade lança-se a correr para o cão do mesmo cão, sem farejar a cauda, nem conter a alegria de um encontro. Saltam um ao outro, correm a brincar por detrás das rochas enquanto os visitantes se abeiram da figura de mulher e da rapariguinha. Jade e Cão Jade aproximam-se do mar e, lentamente, *ao ralenti* brincando, fundam-se um no outro, em cão que obedientemente, e só, volta para junto das figuras humanas. O Cão diz: – Todos se conhecem.

O cego põe as suas mãos de músico no rosto daquela mulher, e fica contente com o que vê. Ela olha-o, como sempre o esperara em

²⁸⁸ JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. Prefácio. In: DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 5-6.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 6.

²⁹⁰ LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*: Diário III. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 9-16.

²⁹¹ Figuras presentes em “O ensaio de música” (*Idem*, *Lisboaleipzig*, 2014).

²⁹² *Idem*. *Inquérito às quatro confidências*: Diário III. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 10-11.

Amherst, e dá-lhe para os braços a criança que se alegra por se poder anichar no corpo possante de um oásis. A voz de Anna veio pairar sobre todos eles, e o espírito do filósofo sonda com bonomia os graus do conhecimento; sentam-se em círculo:

– *O meu problema foi sempre a circunferência* – diz a figura de mulher jovem.²⁹³

Se eu não posso deter-me – é porque o meu Trabalho é a circunferência.²⁹⁴

É possível ver, nesses três fragmentos – o primeiro de *Inquérito*, o seguinte de “O ensaio de música” e o último extraído de *Bilhetinhos...* –, a movimentação tradutória que Llansol opera com a poesia de Dickinson, uma tradução em espiral, que tem início no poema e para ele caminha. Não sobre o mesmo poema, mas sobre o ato poético, aquele que tem a capacidade de abrir cortes na linguagem, os quais atravessam a sua leitura, de fazer continuidade no movimento de abrir fendas pelo ato tradutório, também poético, sobre o poema que se leu e de o arremessar, em mais uma volta, ao estado de poema. Esse estado é próprio de trânsito e desse tipo de circunferência elíptica, em que começos e fins se tocam e trocam entre si:

[...] não desejo pensar conceitos mas *fazer nós voláteis de imagens, pensamentos, fascínios e sinais* que permitam, hoje, caminhar e gostar do meu caminho; mudam todos os dias os querubins que aparecem dançando na cena do texto [...] escrevo, e tantas vezes falo de texto e de afecto [...] como Dickinson fala de circunferência e de pássaros, de fechar os olhos, e não de morte.²⁹⁵

O gesto de tradução em Llansol é a do corpo marcado pela experiência do vivo, no seu infinito movimento. Esse corpo deseja a escrita, dobra-se a ela, dissolve-se nos seus liames, tornando transparentes os seus contornos. É essa, talvez, a única responsabilidade do poeta: fazer passar à escritura a irrealidade do real, retendo em seu corpo as imagens fortes que desejam fazer corpo com o poema. Essas experiências simultâneas – legência, tradução, escrita – e sua tentativa de encontrar um poema que responda à poesia, ao mesmo tempo em que persegue a sua própria pergunta fazem a escrita. Nela, vida e corpo são indissociáveis e, deslocado do barulho ensurdecador, ali onde o silêncio é negado, o poema buscará um corpo, outro mundo. Entretanto, como esse mundo não é um dado de princípio, como o corpo que procura o poema não tem uma essência que abone a sua existência, o que Llansol faz é um ato inaugural, que começa no sim de uma leitura tornada amor,

²⁹³ *Idem. Lisboaaleipzig* – O encontro inesperado do diverso / O ensaio de música. Porto: Assírio e Alvim, 2014p. 329-330, grifo da autora.

²⁹⁴ DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 41.

²⁹⁵ LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências: Diário III*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 69, grifo da autora.

alegria pura, discernimento de uma vontade que habita os corpos.²⁹⁶

Por esse caminho, é possível pensar, com Roland Barthes, o gesto como aquilo que complementa um ato, como o gesto de leitura de Llansol que envolve o seu ato poético de escrever em uma atmosfera tradutória, sendo o gesto “a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões”,²⁹⁷ em que começa o texto em Llansol, gesto legente.

Façamos a distinção entre a mensagem, que quer produzir uma informação, o signo, que quer produzir uma intelecção, e o gesto, que produz todo o restante (o “suplemento”) sem querer obrigatoriamente produzir alguma coisa. O artista é, por estatuto, um operador de gestos; quer e, ao mesmo tempo, não quer produzir um efeito; os efeitos que produz não são obrigatoriamente intencionais; são efeitos inversos, derramados, que lhe escaparam, que voltam a ele e provocam, então, modificações, desvios, leveza do traço. No gesto é, assim, abolida a distinção entre a causa e o efeito, a motivação e o objetivo, a expressão e a persuasão. O gesto do artista – ou o artista como gesto – não rompe a cadeia motivadora dos atos, mas a confunde, a retoma até não mais encontrar seu sentido.²⁹⁸

O gesto legente em Llansol é o que, traduzindo, suplementa a sua escrita, ato poético indissociável da própria poesia, essa operadora de cortes e rendas, movimento incansável na perturbação da linguagem, no abalo dos signos e da própria literatura. É um significante que força o sentido de outro significante para que este deslize ao traduzir-se; uma palavra que salta, extraída, da galáxia de lalíngua, galáxia de significantes, intraduzível, fazendo fenda, e exigindo que a linguagem se esforce para inventar algum sentido para isso que corta a trama de sentido das palavras. É corte que abre ao indeterminado, como é o ato psicanalítico, e que, participando da escrita, é aberto às possibilidades de tradução – ler e escrever – de outra maneira: o poético como aquilo que acontece fazendo incisões na malha da linguagem – um ato poético que corta, à espera de alguém que saiba ler, ao pé da letra, abrindo, assim, e mais uma vez, a possibilidade de recolher os seus efeitos.

A rapariga que saiu do texto tem, sobre os joelhos, os cobertores dobrados. Cada um é uma carta, talvez o desmancho do poeta que nasce. De que modo dizer-lhe que Jade não se encontra naquele lado? Que é bom ter um Clamor que atravesse a membrana?

A rapariga que saiu do texto observa como o tapete da vida tem um

²⁹⁶ PAULA, Janaina Rocha de. Tradução Legente e Experiência Literária em Maria Gabriela Llansol. *Cad. Tradução de*, Florianópolis, v. 41, n. 2, p. 247-270, maio-ago. 2021. p. 268. [On-line].

²⁹⁷ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 145-146.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 146.

ritmo quebrado, cada vez mais curto. Vê que os objectos – todos, sem excepção –, se regozijam com o cansaço que os companheiros sentem por tanto terem corrido e gritado e é agora que lhes é permitido azular lentamente e olhar o céu num puro devaneio de figuras. [...] as ideias abrem caminho, vão de um para outro lugar. Como os objectos. Ou os móveis. Ou o vento entrando e saindo das árvores. A física das palavras sólidas e dos sentimentos cruza-se com a das emoções da mente – e os líquidos voláteis.²⁹⁹

Seguindo por esse pensamento, podemos dizer que a tradução literal que Llansol faz de Dickinson se dá movida pela potência do gesto legente que antecede, principia e diferencia, fora, inclusive, da literalidade, o seu ato de reescrever a poesia inglesa de Dickinson em língua portuguesa. A escrita de Llansol no diário se dá ao mesmo tempo que ela lê os poemas de Dickinson: em *Inquérito às quatro confidências* ela escreve sobre a escolha que estava fazendo dos poemas de Dickinson que iria traduzir e que terminam por fazer parte do livro *Bilhetinhos com poemas*, publicado em 1995.

Confundo a minha cabeça com um pico de neve. Distingo e confundo.

– A Gabriela está a mudar de escrita – diz-me o Vergílio referindo-se ainda a *O encontro inesperado do diverso* e ao texto que enviei para o Parlamento dos Escritores.

– Talvez o equivalente, no tempo dos verbos, ao infinito que se dobra e flecte sem pensar na morte, nem fazer metáforas.

Estou deitada na cama que comprei aos quinze anos, e assim partiu comigo para a vida, a seleccionar os poemas de Emily Dickinson que hei-de traduzir. O Augusto prepara mais um prefácio e prepara o próximo encontro da Monumental. Ouvimos Gregoriano. A Sandra e a Anabela puseram de pé a sua pequena empresa de distribuição. A Cristina procura caminho no texto. O pai da Lurdes está muito doente, e ela preocupa-se,

enquanto eu vou conjugando as figuras com seres tão diversos e diferentes, tão inconciliáveis – transeuntes de dissemelhantes proveniências –, até que uns sejam simplesmente pessoas desaparecidas, e outros *figuras presentes*.³⁰⁰

Como vimos, o encontro de Llansol com Dickinson teve efeitos longos e permanentes em sua escrita. Começa quando ela entra na intimidade, das mais profundas, com o texto de Dickinson, pela leitura de seus poemas, e passa a operar, em efeitos de tradução, na entrada e no trânsito de Dickinson em seus diários, atravessando livros – *Lisboaleipzig, Onde vais, Drama-Poesia?* Este publicado tempos depois, em 2000 –, nas

²⁹⁹ LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*: Diário III. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 111-112.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 30, grifo da autora.

dobras da figura Infausta, na transposição de suas palavras largas, na tradução literal de sua poesia, suas cartas. Emily estaria dentro do texto de Llansol, em estado de contínuo acontecimento.

Emily Dickinson, de quem apenas li dois ou três poemas, Spinoza, Goethe, no futuro ei-los aqui. De Emily Dickinson, dizer dois ou três poemas é indiferente, porque tenho a certeza de que nela a parte é sempre igual ao todo; e o todo não é mais excelso do que a parte. De todos estes poderei dizer que não fizeram literatura, conheceram as relações fundamentais onde a linguagem estava tecida, em que a linguagem estava implicada. A este número eu afirmo que gostaria de pertencer.³⁰¹

Voltamos a Infausta: é do centro do nome de Emily DickINson que parece emanar uma força futura que se lança ao dentro do corpo do texto de Llansol. No prefácio do livro *Bilhetinhos com poemas*, lemos que “passado muito tempo, Emily passaria a estar *in*”.³⁰² *In* tem valor de em, sobre, superposição, aproximação, transformação, movimento para dentro, permanência, tendência: imergir, impelir, incidir, incorrer, irromper, *internal*, *inner*, *inside*, *indoor*, interior, que vive dentro, *in*.³⁰³

Nessa espécie singular de tradução, iniciada e continuada nos acontecimentos da leitura, “acrescentando-lhes o gozo ilícito do meu próprio corpo”,³⁰⁴ no qual ler, escrever e traduzir são partículas de um mesmo conjunto disperso, que aqui chamamos “tradução legente”,³⁰⁵ movimento e trânsito de leitura e escrita, sendo o legente, para Llansol, alguém que lê em estado de tamanha aproximação íntima com o texto que a escrita o toma. O movimento legente transforma e transmuta, passajada após passajada, fio a fio, tece outra coisa, outro texto, a partir do que se mistura e se torna um, um não fixo, fechado, mas aberto ao futuro. “Sob o signo da falta, eu gozava e lia e, agitando-me, sem violência, nesta contradição fundava a escrita.”³⁰⁶

Em *O falcão no punho*, Llansol escreve sobre o “olhar ledor”,³⁰⁷ uma confirmação da escrita, um reflexo que chega até à escrita pelos olhos de quem lê – “um real pendor

³⁰¹ *Idem. Dickinson* – Caderno Letra E. n.p. [On-line].

³⁰² JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. Prefácio. In: DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 9.

³⁰³ Significados recolhidos em dicionários diversos.

³⁰⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 10.

³⁰⁵ “Tradução legente” é uma noção de Lucia Castello Branco, apresentada por ela por ocasião de seu concurso para professora titular em Estudos Literários, na UFMG, em 2009.

³⁰⁶ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 10.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 120.

reflexivo” –³⁰⁸, olhar intenso de quem lê, uma intensidade reflexiva entre o corpo que lê e o corpo do texto, conferindo ao que é lido e ao corpo “duração e intensidade”.³⁰⁹ Intensa leitura que faz com que o texto, ao entrar pelos olhos, seja escrito no corpo e torne-se escrita, outra escrita, tradução. Llansol escreve sobre a figura do leitor enquanto descreve a gênese e o significado das figuras, dando a ver que seria nas vias das intensidades em que a leitura opera que tais transmutações poderiam vir a acontecer.

O público dos leitores é inicialmente múltiplo. Comecei, a uma dada altura, a ter a visão de um só leitor, de forma azulada, sem aspecto humano. Mas eu soube que posteriormente essa forma azulada pode tornar-se num apelo a um livro porque ela desejava intensamente compreender a decifração dos meus próprios sinais. O que podia suscitar só por si a dinâmica de um novo texto. Talvez o leito de um rio, por mutação de leitor em leito. É um processo muito semelhante ao da composição sonora. A figura nunca é um inerte, mas um princípio activo, cuja harmônica e trajetória se esvaem se o impedirem de agir segundo o seu próprio princípio. Com a experiência, e o aperfeiçoamento técnico, aprende-se a escrever deste modo, como se aprende a conduzir um planador segundo a feição do vento.³¹⁰

Nesse sentido, é preciso olhar Infausta dentro dessa operação tradutória de leitura. Operação na qual estão presentes movimentos de extração, abertura, mistura, dobras e colas, corte e metamorfose, sendo Infausta a figura que chega após esse “alguém” – Emily Dickinson – bater à janela querendo entrar na casa e por ali permanecer compondo o texto, em um movimento com outras figuras llansolianas: Bach e Pessoa-Aossepe-Aossê.³¹¹

_____ lembro-me então do que **escrevira**, na madrugada de 20 de Fevereiro de 1977; duas figuras que sucessivamente se impõem sem que então eu soubesse quem eram.

A Oriente, e na parede, por entre flores de papel persiste perante os meus olhos a imagem de uma figura masculina forte, vestida de um hábito. Nada faz, não se move e, no entanto, avança para mim de rosto escondido. Dá a impressão de ser só uma veste privada de corpo. Mas, finalmente,
mostra-me o seu corpo,
que é a mente cristalina que guarda os sons.

– Nada te separa dos outros – diz-me. – Eu sou de vidro, e vou quebrar-me para sempre. – Persiste ainda no lugar do meu ver. Compreendo que faz esforços para estilhaçar-se, há já um tilintar de pedaços a preceder a fragmentação e a queda.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 120.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 120.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 122.

³¹¹ Essas figuras serão, ao longo deste subcapítulo, mais bem localizadas no texto.

Era Bach.

Uma outra personagem vem então para o centro da parede, sobrepõe-se à primeira que afasta para longe; essa segunda personagem é só branco e imensidão,
é nada,
é um vazio profundo
que toma a forma acerada de um poço. Um poço paralelo à terra, fendido no ar, de paredes indeterminadas e de matéria cujo nome não sei, excepto que me emociono. Procuro penetrá-lo com os olhos, sei intuitivamente que é longo e solitário – um perfeito caminho interrupto. Durmo à sua beira sem necessidade de contemplação, nem tão-pouco, de esperar o momento seguinte, pois há uma coincidência que se opera sem ser por intermédio do medo. Deitada à sua beira, olho o seu corpo disperso, e assisto ao seu sonho inconsútil.

Era Aossê.³¹²

Há um caminho do texto com as figuras, nessa composição que está em movimento de transposição. Diante do sem nome, à frente, ainda há pontos de (in)tradução por acontecer, onde “eu e a árvore dispomo-nos uma para a outra, num lugar por nomear. Este lugar não tem uma significação de dicionário, não transmigrou para nenhum livro”.³¹³ E o caminho continua, em um enredamento em que escrever parece uma tradução de corpos, não só de textos.³¹⁴

Procuro uma mulher, uma nova figura feminina, pois agora vejo que era ela que a metáfora continha. Esquecidas as palavras, não quero que a figura desapareça, deixe de filtrar-se no escuro. É uma figura que canta diferentes massas de água, e avança sobre uma floresta de cabelo. É noite e há sol no lugar da lua. Encontro o que procurava, sempre esquecida. A figura percorre o seu corpo e diz que me visita sem finalidade, à beira de calar-se e de exprimir-se. Sigo seu rasto sem mover-me, com a mão sobre os olhos, e os olhos sobre a boca. Procuro seu nome na recordação,
todos que pronuncio derrubam a sua imagem que foge para diante.
Estou vestida de branco e de lã, para purificar-me, o cordeiro, depois de ressuscitar três vezes, não morreu para sempre.
Diz-me que se chama Infausta,
que é muralha,
e eu o guardo na última linha da voz.³¹⁵

E o texto continua seu movimento buscando sair da escrita representativa, nessa operação em que Dickinson, transposta em Infausta – não em sobreposição, mas em

³¹² LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 84-85, grifo da autora.

³¹³ *Ibidem*, p. 45.

³¹⁴ *Idem*. Prefácio. In: ELUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. [No prefácio, Llansol escreve que o que traduz é o corpo do escritor].

³¹⁵ *Idem*. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 101.

sobreimpressão –, com sinais de metamorfose, figura feminina, segue querendo entrar.

Uma figura feminina que quer entrar,
Infausta,
um espírito de perseverança e mansuetude. Modo sorridente, soube coser como quem sorri. Deixou inúmeros bordados e rendas na biblioteca da casa. Abrindo as páginas dos livros procurava ideias e desenhos para seus panos e experimentava, com suspiros, o sopro de suas mãos. É uma jovem que abre as portas sem ruído, e traz consigo o silêncio como um véu de ideário. Senta-se com vastas escritas sobre os joelhos, e sonha com a morte que a trará aqui. Fica olhando em frente vendo a opacidade, quis encontrar-me hoje por absoluta necessidade de espírito. Sento-me a seu lado quase chorando de tépida alegria, peço-lhe que me deixe ler suas rendas, que me empreste suas mãos onde se acolhem cães, galos, animais, e plantas entre eles. Há dias encontrou-me num sonho, estava eu num quarto baixo e aberto, a olhar uma raposa e um lobo e, ao escutar sua voz, disse: “Se eu pudesse, vós viveríeis sempre aqui sem encontrar violenta morte, nem maus tratos na hora seguinte.”³¹⁶

Trata-se de uma operação tradutória em estado de movimentação contínua, na qual também os sinais de Dickinson sofrem transmutações e se misturam a outras figuras, em uma espécie de montagem, em que, por meio dos “nós construtivos do texto” e dos rastros que são avistados, é possível pensar em uma colagem de fios dos metros de tecido por escrever, que vai se transcrevendo em textualidade, outra figura que compõe a escrita llansoliana, aquela que marca a sua saída da ordem que advém da representação.

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal [...] encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei o que antecipadamente cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo.

Acontece, contudo, que há entre estes núcleos uma identidade formal (daí a importância formal dos meus textos, até ao nível gráfico) e que

³¹⁶ *Ibidem*, p. 102.

eu identifico pelo vórtice que provocam em mim.³¹⁷

Essa citação do livro *Um falcão no punho* termina com uma frase que Llansol traduz de Emily Dickinson em *Bilhetinhos com poemas* e que transpõe, retraduzida, para o seu diário: “Quando um leitor reage da mesma maneira, esse vórtice confirma-se, e o nó construtivo adensa-se.”³¹⁸ Em *Bilhetinhos...* lemos: “Uma pessoa diferente sentir a mesma coisa, confirma a intuição.”³¹⁹ Llansol toma para si o texto de Dickinson quando transpõe sua poesia e a recria, construindo seu próprio texto literário. Ela faz saber que “tradução de poesia é modalidade que se inclui na categoria da criação. Traduzir poesia há de ser criar – *re-criar* –”.³²⁰ Na poesia, cada leitura pode vir a ser uma tradução, sendo que “o ideal da tradução poética, conforme certa vez o definiu Paul Valéry de maneira insuperável, consiste em produzir por meios diferentes efeitos análogos”.³²¹

Há nesse diário – *Um falcão no punho* –, concomitantemente ao aparecimento e deslizamento de Dickinson no texto llansoliano, um material que podemos ler como norteador do modo de tradução que ela busca empreender. Salta aos olhos essa *coincidência*, em que, ao se ver afetada pela poesia de Dickinson, Llansol se lança ao projeto de trazê-la para a sua própria escrita, antes da tradução literal que viria ou estaria a fazer e que culmina em *Bilhetinhos com poemas*.

Llansol conclui essa tradução, porém a poeta não para de ser traduzida por ela: a transmutação da figura de Dickinson em outras figuras, sua aparição em outros livros. Ela parece ter interpelado Llansol em seu modo de traduzir. O livro em que Dickinson entra é exatamente aquele no qual, como vimos, Llansol fala sobre pontos vitais da sua própria escrita, como as figuras, as cenas fulgor, o rompimento com a representação, os seus movimentos com o texto.

O que se dá a ler é um movimento no qual o texto de Dickinson, assim como o de outros poetas e escritores, participam do texto de Llansol como efeito criador de escrita. Uma composição que remete aos processos de uma montagem em que pedaços diversos de elementos diversos são colados; pedaços de textos diversos de pessoas diversas são colados para a construção de um outro texto. São citações sem aspas, grifadas em itálico

³¹⁷ *Ibidem*, p. 121.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 121-122.

³¹⁹ DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 78.

³²⁰ CAMPOS, Haroldo. *A reOperação do texto: obra revista e ampliada*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 47.

³²¹ PAZ, Octavio. *Tradução, literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alvez de Queiroz. Belo Horizonte: FALE|UFMG, 2006. p. 27. (Cadernos Viva Voz).

ou referenciadas, em alguns momentos; apenas palavras ou algum sinal de alguém que passou pelos seus olhos de leitura, em outros. Esse é o ponto que se destaca desses (des)amarramentos que podem ser vistos ao longo da sua obra: a intensidade da leitura poética como o motivo daquilo que transpõe do livro de alguém para o seu livro – seus companheiros de leitura, o poema. “Procuramos ler como quem se torna descendente do autor do texto.”³²² Pela leitura, chega-se à escrita, à transformação do texto herdado: em transposição, transcodificando o texto ao incorporá-lo e devolvê-lo modificado ao seu lugar, ao texto e aos olhos.

Esse movimento de tradução leva ao apagamento dos rastros. É isto, Emily Dickinson entra no texto com nome próprio e, ao longo da escrita, vai se transformando, virando sinais, mistura-se a outras figuras, perde-se ao encontrar-se com a potência transformadora do texto que a desdobra naquilo que Maurice Blanchot chama de fragmentário, passagem, exigência do poético, “obscura exigência sob cuja atração o espaço de escrever dá lugar a marcas ou pontos de singularidade por onde passam percursos múltiplos”,³²³ espaço no qual o movimento de desaparecer e ser singular ao mesmo tempo institui sua irredutibilidade como ponto de acontecimento de escrita e, também, de leitura.

Pelo fragmentário, escrever, ler mudam de função. Por todo o tempo que escrever for escrever um livro, esse livro está seja acabado ou mantido pela leitura, seja ameaçado por ela, que tende a reduzi-lo ou alterá-lo, ainda que ele esteja sempre e ainda por essência supostamente indene em sua totalidade irreal (a obra, a obra-prima) que ele de uma vez por todas instituiu. Mas se escrever é dispor das marcas de singularidade (fragmentos) a partir das quais percursos podem se indicar sem reuni-las nem juntá-las, mas como sua apartação [...], há sempre risco de que a leitura, em lugar de animar a multiplicidade dos percursos transversais, reconstitua a partir deles uma totalidade nova.³²⁴

Podemos pensar as figuras do texto de Llansol, assim como os seus processos de mistura e mutação, em consonância com o que Blanchot diz sobre os pontos de singularidade nos quais personagens podem estar – ele também em um movimento que rasga os códigos da representação narrativa – ao escrever que há um espaço rarefeito de movimentação, “percurso múltiplo pelo qual, fixos, não cessam de se permutar e,

³²² LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 61.

³²³ BLANCHOT, Maurice. *O passo além*. Tradução de Daniel Barbosa e Éclair Antônio Almeida. São Paulo: Lumme Editor, 2016. p. 81

³²⁴ *Ibidem*, p. 81-82.

idênticos, de mudar. Espaço rarefeito que o efeito de raridade tende a tornar infinito até o limite que não o cerca. O efeito de raridade é próprio do fragmentário”.³²⁵

Por aí, a escritura segundo o fragmentário, tendo sempre lugar lá onde há lugar de morrer e, portanto, como que depois da morte perpétua, põe em cena, sobre um fundo de ausência, aparências de frases, restos de linguagem, imitações de pensamento, simulações de ser. Mentira que nenhum verdadeiro sustenta, esquecimento que não supõe nada de esquecido e que está destacado de toda memória: sem certezas, jamais. O desejo desviado em desejo. Como um choque de claridades.³²⁶

Na continuidade desse efeito de raridade que advém do fragmentário, Blanchot insere a “fraternidade” como sentimento “entre eles e nós” – personagens/figuras e leitores –, propulsor desse movimento de empréstimos recíprocos frente ao desaparecimento radical, frente “a ideia de limite, ao passo que o limite exclui toda representação, toda ‘ideia’ de limite”.³²⁷ Podemos ler tal movimentação fraterna nas traduções de Llansol: o prolongamento de uma figura para que o desaparecimento de outra se dê de forma mais suave, inclusive, na fusão de uma com a outra, para que uma terceira e nova figura advenha, ou na transmigração de uma para outra em estado de permutas; indo adiante, a dilatação do texto faz com que o apagamento dos rastros de uma poeta se dê, sem brutalidade, até o limite, aquele limite em que a representação é inexistente, e assim “somos chamados a nos manter até o fim”,³²⁸ prolongando as nossas vidas e as delas em contínuo estado de permanecer e transparecer.

Nos textos transcritos a seguir, podemos ler o movimento de tradução que Llansol realiza a partir da poesia de Dickinson e com a figura Infausta.

Vejo avançar uma rapariga. Vestiu-se de saias compridas e de cintura estreita. Caminha por uma estrada incorruptível, ladeada de laranjeiras da altura de sicomoros. Uma luz de fundo a acompanha, a antecede na sua passagem que deixa os que vêm às portas estupefactos. No rosto tem uma máscara, e o corpo articulado de madeira parece ser destinado ao lançamento nas chamas.

É verão, ou uma estação semelhante, desconhecida destes habitantes mas não de Infausta; por isso, na curva do caminho está plantada uma árvore. O sicomoro. Cai inteiro, separa-se-lhe o tronco dos ramos. Os ramos incendeiam-se, recolhem os verdes na chama, e o fogo não tem fumo. Consumido o fogo, desceu para o outro lado do caminho, sentar-se à beira de Aossê, com quem para sempre a deixo, nesta língua.³²⁹

³²⁵ *Ibidem*, p. 82.

³²⁶ *Ibidem*, p. 83.

³²⁷ *Ibidem*, p. 83.

³²⁸ *Ibidem*, p. 83.

³²⁹ *Ibidem*, p. 103.

_____ [...] aqui imaginei, sob a forma de Pessoa, um único rio cósmico que não se quebra em fronteiras e vi-o, sem perplexidade, advir ao real; por essa ocasião, lembro-me de ter sentido o desejo de que não haja países que sejam como guardas de matilhas. No entanto, vou partir de Herbais já com a experiência do destino por escrever tendo provido, por ora, meu barco da tripulação necessária. Tudo o que disse foi fundado no conhecimento obtido pela prática, **realizado**. Não é uma mistura de realidade e sobrenatural, conforme li há dias.

Infausta é o heterónimo feminino de Aossê – a chave da porta; e eu tenho a sensação de que o que eu escrever rola sobre uma densidade muito mais medonha e vasta do que o meu próprio eu pessoal. Presentemente ando aflita por não conseguir captar a arte específica de Bach – a música. Passei a minha vida a ouvir música, e agora que Aossê silencioso escuta Bach, penso que nada ouvi.

[...]

Nunca devo referir no livro o nome de Pessoa; os nomes que não são os do autor são atribuídos em função do lugar que ocupam na descrição minuciosa da casa,

no friso, em forma de mesa, por cima de uma porta; na entreluz, como quem diz o entresser;

na tabaqueira em prata, com um vaso pouco fundo;

devia viajar mais vezes, romper porções de território e, sobretudo, sentir a brisa do movimento; as viagens são momentos abertos a qualquer estado afectivo que, em união com a inteligência, levam longe a estrutura de um livro; lembro-me de uma viagem de comboio Paris-Bruxelas, em que nevava. A neve comove-me, e faz-me arguta – tudo me parece muito antigo, ou só para ser usado mais tarde; eu olhava através sem outra razão além do próprio ver; mas subitamente serviu-me de prisma óptico, polarizou-se a luz, e empreguei os meios, ou esforços necessários, para chegar a tocar de leve *Da Sebe ao Ser*.

Os heterónimos ocultam Infausta e Aossê; Bach é o definido, sobre quem já recaiu determinação; mesmo o conhecido. Penetração, meu acesso à sua música. A arte musical, o que é?³³⁰

Seguindo esse movimento no transcorrer do diário *Um falcão no punho*, Llansol relata – assim como o faz em *Inquérito às quatro confidências*, como vimos – que está escrevendo o livro *LisboaLeipzig*, no qual, em um transcurso, essas três figuras, Infausta, Bach e Aossê, estão em transmigração do diário para o livro, transmutando-se, em movimento de tradução, lançando sinais, nesse encontro em trânsito, para figuras futuras. É um movimento de transporte em sobreimpressões, em camadas: Llansol, legente de Emily Dickinson, traduz e transpõe a poeta, com seu “armazém de sinais”,³³¹ em movimento de criação, nomeado por ela de “Gênese e significado das figuras”,³³² sendo

³³⁰ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 106-107, grifo da autora.

³³¹ *Idem*. Prefácio. In: ELUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. p. 15.

³³² *Idem*. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 121.

as figuras “nós construtivos” do texto – “módulos, contornos, delineamentos” – estes, também, em movimento.

Rodeada de vegetais, de bichos – a parte lateral da humanidade –, sinto a secreção interna deste estado de viver, análogo ao espaço e à duração. Herbais não oculta Portugal, e trouxe dele uma nova figura para *LisboaLeipzig*, chamada Infausta. [...]

Talvez seja o que escrevi até aqui uma proposição preliminar, e sinto um certo temor. Serei capaz de segregar festas de pensamento e de língua, numa narrativa? Encerro em mim um embrião? Não se incorpora o meu eu numa estratégia mais vasta do ermo? Queria que todo o meu trabalho fosse gestatório e que este período, quase povoado de selvas, fosse um elemento químico, uma experiência, e um estudo.³³³

É possível pensar a gênese das figuras como transporte em sobreimpressões, em camadas, trânsito a partir de um “*mapa de passos íntimos*”,³³⁴ tanto os que são deixados por Dickinson quanto os que são dados por Llansol, como quando esta afirma ser ela mesma “um veículo” que transporta “sempre uma viagem que é inexequível”³³⁵ Assim, Gabriela Llansol, legente de Emily Dickinson, traduz e transpõe a poeta em Infausta, que, na travessia do texto, já não é mais só Infausta, mas também aquilo com o que a figura se cola para fazer outras palavras, novos sentidos. Em um momento do diário, as figuras de Aossê e Infausta tornam-se gêmeas, e Infausta é o feminino de Pessoa, o feminino dentro de Pessoa. Vemos, sempre, o vestido dela abrindo acontecimentos para Aossê. Possibilidades e noites desdobradas, cidades mudando de sítios, nova língua esmiuçando os efeitos do corpo denso de Pessoa, reunião de águas espalhadas e desencontro de Aossê com aquela que é também a sua alegria, Infausta. Eis o que se sobreimprime:

_____ estou no meu lugar predilecto de escrever _____ lugar do solstício de verão. É a entrada, entre a porta da rua e o lanço da escada que me revela claramente o princípio do isolamento da casa; depois do trabalho de instalação da mesa já é tarde, tenho apenas duas horas diante de mim. Uma luz quente que atravessa a greta da porta deixada entreaberta cobre a máquina e eu sinto-me, o que tem sido raro agora, a muita distância acima do meu ermo.

LisboaLeipzig sofreu hoje um ímpeto, afastou-se do equador monótono onde pareceu estacionar uns dias e, tal um animal sôfrego, abandonou o lugar resguardado do sol; [...]

para nós, várias cidades mudando de sítio geográfico tinham-se implantado à volta do lugar em que vivíamos. O sol alcançara esse

³³³ *Ibidem*, p. 128.

³³⁴ *Ibidem*, p. 129, grifo da autora.

³³⁵ *Ibidem*, p. 130.

*lugar num dos pontos da elíptica; havia Münster, havia Lisboa, e algumas outras permaneciam incógnitas no espaço grave que nos rodeava. Havia também as ruínas da Antuérpia, imponderáveis –, enquanto flocos de neve caíam no mesmo lugar, e reconstituíam, em águas presas, uma planta aquática de difícil acesso. Nada disto era uma ilusão, mas o nosso consenso à produção de uma nova atmosfera em que eram muito importantes as letras consoantes e consoláveis.*³³⁶

Maria Gabriela Llansol fez a poesia de Dickinson continuar a respirar, operou com a letra, como aquilo que resta quando todos os sentidos são exauridos e como aquilo que marca deixando seus rastros em movimento de delicadeza, como uma sombra delicada ou a discreta silhueta de alguém. Llansol fez a letra deslizar, sem deixá-la fixada, mas levando-a à radicalidade do trânsito, destinando os efeitos das marcas mais rígidas da letra pela modificação que os efeitos dos atos poéticos propiciam.

Se o atravessamento de uma análise passa pelo processo de esvaziamento da fixação mortífera da letra de gozo instaurada por “lalíngua” – essa escrita enigmática e primitiva de cada um que instaura o sentido (apenas um sentido existe e este sentido é o modo fixado que faz o sintoma existir pela repetição), que se dá pelas vias dos atos do analista, que força a tradução, corta o sentido, abala o signo, faz silêncio ao que se repete –, podemos ver que, no processo de tradução legente, a letra vai passando sem se fixar, as figuras não são fixas, as palavras são de ninguém, e o texto, em movimento e constituição espiral, é livre e vivo.

O simbolismo da espiral é oposto ao simbolismo do círculo; este é religioso, teológico, aquela, como círculo desviado para o infinito, é dialética: na espiral, as coisas voltam, mas em um outro nível: há retorno na diferença, não repetição na identidade. A espiral regulamenta a dialética do antigo e do novo; graças a ela, não somos obrigados a pensar: *tudo está dito*, ou: *nada foi dito*, nada é primeiro, no entanto, tudo é novo. [...] ao repetir-se, gera um deslocamento. O mesmo fenômeno ocorre na língua poética (prosódica e/ou métrica): os signos dessa língua sendo em número muito limitado, e a combinatória infinitamente livre, a novidade consiste em repetições muito próximas [...] [ou] em composições [que] explodem a partir de um elemento repetido e deslocado e [que] obedecem à mesma geração explosiva que caracteriza a linguagem poética. [...] um signo novo, uma nova língua, uma escritura, está sempre se fazendo: a espiral é, certamente, o signo em si, mas, para existir, esse signo necessita um movimento, que é o movimento da mão: na escritura, a sintaxe, fundadora do sentido, é essencialmente o peso do músculo. [...] Definitivamente, o que faz a escritura não é o signo, mas muito mais paradoxalmente, a cursividade do descontínuo (tudo o que é repetido é, por força, descontínuo). Tracem um círculo: produzirão um signo; agora façam-no mover-se:

³³⁶ *Ibidem*, p. 135-136, grifo da autora.

produzirão uma escritura.³³⁷

A tradução legente, ao exigir um novo texto, uma nova escrita a partir do gesto de leitura, parece radicalizar o ato poético porque não é sozinha, não é sem gestos. E é contínua, derivando em devir e dissipando-se, pelo esvaziamento da representação, pela fenda que abre no sentido, pelo que não se dá a ler. É preciso criar outra solução para o que não cessa de fazer o corte e a busca de saber fazer suturar. “letras consoantes e consoláveis”, poesia, leitura, ato e gesto, ler, escrever, traduzir, ler... escrever, ler, traduzir, ler, quem sabe cantar a ler: labirinto e eclipse, ler e escrever, escrever e ler: um corp’a’ler, ler com o corpo, deixar o corpo cair na leitura até chegar a ler de coração ou – mais, ainda – deixar que o coração leia (cor’a’ler – coração a ler), nesse movimento de raridade, como escreve Castello Branco em companhia de Llansol e Blanchot:

O leitor não é caro, é raro. “Alguém que me ame com bondade e saiba ler” [Llansol, *O jogo da liberdade da alma*, p. 80]. Mas “ler nem mesmo requer dons especiais”, ler “exige mais ignorância e um dom que não é dado de antemão, que é preciso a cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo” [Blanchot, *O espaço literário*, p. 192].

Se assim é, a raridade do leitor talvez se devesse ao dom de um certo amor, de uma certa forma de amar aquilo que não se lê. [...] E o que é aquilo que, num livro, ainda não está escrito, aquilo que não se lê, e que, no entanto, amamos, com uma espécie rara de bondade, quando um texto se abre à leitura? Talvez seja a letra o que nunca se escreve inteiramente em sua abertura em seu espraiamento literal. E quem lê o livro, no ponto do que não se lê, seu ponto de letra, não o escreve de novo, mas faz com que “o livro se escreva ou seja escrito” [Blanchot, *O espaço literário*, p. 193].³³⁸

Podemos nos lembrar aqui de Haroldo de Campos, no ensaio “O afreudisiáco Lacan na Galáxia de Lalíngua”, anteriormente citado e trabalhado nesta tese, no qual ele cita Roland Barthes com a sua concepção dos textos escritíveis e ilegíveis, em que a leitura é um trabalho, uma exigência frente a esses textos; são textos que não apresentam uma cadeia linear de significados, mas que são um enxame de significantes, uma galáxia de “lalíngua”, textos que só acontecem dentro do acontecimento de leitura, diante dos efeitos e afetos de “lalíngua”. Esses textos são reversíveis, suas traduções variáveis – operam neles a fenda e o corte da letra. Convocam a uma leitura pelos espaços abertos e lacunas, pelos espirais do texto e seus labirintos, não pelos códigos de leitura e chaves de

³³⁷ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 199-200.

³³⁸ BRANCO, Lucia Castello. *Os invios caminhos*: ler, escrever, psicanalisar. Belo Horizonte: Cas’a Edições, 2019. p. 29-30.

interpretação que a linearidade narrativa da representação impõe. Dentro dessa galáxia intraduzível, uma letra (um significante) salta em estado de choque e opera a possibilidade de sentido, de que algo se traduza. Ler é a atmosfera na galáxia de “lalíngua”. Ler é a atmosfera dentro do poema.

- Por que razão continuar sempre a ler? Sim, admito que o ler corrente é procurar um duplo. Seria narcísico se lêssemos sem esforço. Mero prazer de identificação, não achas? Mas, neste ler saudado, eu identifico-me com a ansiedade amorosa da procura. O texto que leio ama-me? Ou não me ama? O que alcançarei quando atingir o seu sexo?
- O querer dormir com ele? Sim, é isso. Ler, para mim, é uma espécie de imaginação mimética entre duas identidades.
- Por que razão continuar sempre a ler?
- Deitado o livro sobre a minha cama, ou seja, os meus joelhos, a primeira pergunta que faço é “se ele está vivo”. Se sinto que me leva é porque leio “vivo porque caí no vivo”.
- Já pensei. Se o acto de ler não é uma desfloração.
- Para mim, ler é combustão activa com chama.³³⁹

4.2 Emily D. com Duras: intradução

Teria sido uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas, não seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar. Imensa, sem fim, um gongo vazio, teria retido os que queriam partir, os teria convencido do impossível, os teria ensurdecido a qualquer outro vocábulo que não ele mesmo, de uma só vez os teria nomeado, o futuro e o instante. Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. Como foram encontradas as outras?³⁴⁰

As palavras são em si esburacadas. Antes de serem escritas já começam a se apagar, elas fogem de nós ao mesmo tempo que se apresentam, elas escapam, evanescem nas suas tentativas de fazer renda lá onde o corte está feito. E é preciso que se escreva, nessa busca incerta, na certeza do impossível de que “só a escrita pode nos salvar”,³⁴¹ porque “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve”.³⁴² Escreve porque, ao escrever, escava-se fundo o buraco dessa palavra ausente, essa palavra para sempre perdida que ressoa incessantemente, um murmúrio irredutível com o qual se esbarra pelos caminhos da escrita. Marguerite Duras parecia escrever no

³³⁹ LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio e Alvim Ed, 2007. p. 176-177. [A citação foi montada com recortes de fragmentos feitos por mim].

³⁴⁰ DURAS, Marguerite. *Evocation de “Emily L.”* Marguerite Duras, le Ravissement de la Parole – Les Grandes Heures Ina. Entrevista concedida à *Radio France*, mar. 2016. p. 35. [On-line].

³⁴¹ *Idem. Escrever*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994. p. 19.

³⁴² *Ibidem*, p. 47.

rumo da sonoridade cantada pelas palavras-buraco, escrevia na direção da ausência ao mesmo tempo que a fazia ressoar. Duras extraía da impossibilidade de escrever o seu gesto de escrita – ao som do gongo da sua própria palavra-ausente – relançando-o do interior da sua singularidade para fora, o exterior da singularidade de muitos, o exterior do mundo.

Sim, é disso que se trata – escrever, perder-se: dirigir-se ao ponto mais hostil do horizonte e descobrir que “o desejo secreto da palavra é o de se perder”. Não lograr outra coisa, não ter outra intenção a não ser a de escrever, seguir a indicação: perder-se. E Duras vai mais além: perde também a própria escrita, para que ela, irreconhecível, estrangeira, converta-se nessa espécie de paisagem alada, movediça, em que a terra perde-se em água, lodo, e todo caminho faz-se desvio, corta para um outro, para todos os outros, para nenhum.³⁴³

Perder, desviar, cortar poderiam vir a ser sinais da escrita de Duras. Perder-se, perder palavras; desviar-se, desviar a direção do texto; cortar a cena, escrever outra história, todas as histórias, nenhuma história. Alguns sinais com que tudo parece ser feito para escapar. Marguerite Duras conjuga a sua escrita com o segredo da palavra, o seu anseio pelo desaparecimento: ir desaparecendo até ausentar-se, “onde tudo fala, centro do eterno movimento, espaço [aberto] do poema”.³⁴⁴ Blanchot diz que a origem do poema se assemelha ao traço infinito da ausência, “essa metamorfose do visível em invisível em que se anuncia o Aberto. [...] O espaço [que] ultrapassa-nos e traduz as coisas”,³⁴⁵ onde “tudo recomeça incessantemente”³⁴⁶

[...] o poeta volta-se para o mais interior como para a fonte da qual cumpre preservar o puro fluir silencioso. O verdadeiro não é mais a fala que encerra dizendo, o espaço fechado da fala, mas a intimidade que respira, pela qual o poeta se consome a fim de aumentar o espaço e se dissipa ritmicamente: pura queimadura interior em torno de nada.³⁴⁷

Falar é, então, uma gloriosa transposição. Falar já não é dizer nem denominar, falar é celebrar, e celebrar é glorificar, fazer da fala uma pura consumação irradiante que ainda diz quando nada mais há a dizer, que não dá nome ao que é sem nome, mas o acolhe, o invoca e o celebra, única linguagem em que a noite e o silêncio se manifestam sem que se quebrem nem se revelem.³⁴⁸

³⁴³ ANDRADE, Paulo Fonseca. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*: escrita, amor e tradução em Marguerite Duras. 284 f. 2005. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, POSLIT, Belo Horizonte, 2005.

³⁴⁴ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 152-153.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 154.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 172.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 155.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 174.

Duras escreve à beira do buraco, à margem do furo, no litoral onde as palavras podem significar e podem desaparecer, prestes a cair, ou caindo, ou se salvando ao ter uma mão que a segura pela escrita lançada em sua direção. Mas é também a escrita que lança a palavra de volta ao buraco – uma operação às margens, entre o desejo secreto da palavra de se perder e a certeza de que a palavra nunca se perde.³⁴⁹ Duras leva sua literatura à radicalidade da experiência literária, no sentido do que escreve Blanchot ao afirmar que “a experiência da literatura é ela mesma experiência de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular”.³⁵⁰ Ela tece uma escrita de ruptura em que tudo acaba, e o nada não para de acontecer, seu “direito de dizer”, enlaçada ao risco necessário de perder-se e à possibilidade de não saber. Marguerite, sobre isso, escreve:

Lacan me deixava atordoada. E aquela sua frase: “Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe.” Esta frase tornou-se, para mim, uma espécie de identidade de princípio, um “direito de dizer”.³⁵¹

Se soubéssemos algo daquilo que se vai escrever, antes de fazê-lo, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não ia valer a pena. Escrever significa tentar saber aquilo que se escreveria se fôssemos escrever – só se sabe depois. [...] Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário. A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever. E em total lucidez.³⁵²

Essa loucura não é a perda da razão, a cisão da realidade, mas sim a possibilidade de localizar em uma entrega ao que não se pode saber, ao próprio impossível da escrita, uma lucidez em relação ao que caminha rumo ao vazio e ao nada, em direção ao esquecimento. É nessa loucura que a escrita está: movimento que ela faz “ao encontrar seu sentido no perder-se, arriscando-se no caminho que se desfaz em outros, infinitamente.”³⁵³

³⁴⁹ “[...] o desejo secreto da palavra é o de se perder, mas esse desejo é inútil e a palavra nunca se perde” (*Idem, A parte do fogo*, p. 22).

³⁵⁰ *Idem. O livro por vir*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013. p. 298-299.

³⁵¹ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994. p. 19.

³⁵² *Ibidem*, p. 48-47.

³⁵³ ANDRADE, Paulo Fonseca. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: escrita, amor e tradução em Marguerite Duras*. 284 f. 2005. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, POSLIT, Belo Horizonte, 2005. p. 185.

Nessa perdição – “em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder” –,³⁵⁴ espécie rara de loucura, a escrita torna-se a possibilidade de continuar seguindo no caminho: “aí é que se escreve.”³⁵⁵ “A escrita surge, então, como *possibilidade de travessia* quando se atinge o ponto extremo, radical, impossível do perder-se – ‘o ponto mais hostil do horizonte’ –, que é, também, em alguma medida, o ponto impossível da escrita”³⁵⁶ e se escreve.

Quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer “Eu”. Perde então o poder de fazer dizer “Eu” a outros que não ele. [...] o escritor, arrastado para fora de si pela literatura em busca de sua essência, tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo.
Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar.
[...] O tom não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio ainda seja o seu, o que resta de si mesmo na discrição que o coloca à margem. [...] quando escrever é descobrir o interminável.³⁵⁷

Marguerite Duras escreve. Para além da classificação dos gêneros, como acontecimento, a sua escrita está dentro da (falta de) estrutura do poético, no seu procedimento e nos seus efeitos pela via do poema. O modo como manuseia as palavras para compor os seus livros e filmes é poético – são montagens poéticas: ela escreve esburacando o texto, lançando as personagens, por movimentos elípticos, de um lugar para outro, de um livro para outro, alterando o ritmo do texto de uma frase para outra, quebrando o significado linear da narratividade, rompendo com a ilusão de que sua escrita é operada pela exigência da representação.

Cada vez que um mesmo livro de Duras é lido, é possível manifestar-se, em quem lê, a sensação de não “dominar” a história, de não poder interpretá-la ou recontá-la de forma completa. Na continuidade da leitura de um livro dela, há a dúvida sobre o que foi lido no começo. Há pausas longas em alguns trechos ou uma leitura, por minutos, sem nenhuma concentração, dispersa. A confusão entre os nomes, os livros, as histórias e as personagens. Os textos de Duras acontecem à medida que a leitura acontece. A leitura estremece os sentidos do texto, e cada releitura é diferente, com novos sentidos.

³⁵⁴ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994. p. 21.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 21.

³⁵⁶ ANDRADE, Paulo Fonseca. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: escrita, amor e tradução em Marguerite Duras*. 284 f. 2005. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, POSLIT, Belo Horizonte, 2005. p. 188, grifo meu.

³⁵⁷ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011. p. 18-19.

A escrita de Marguerite Duras é transitória na leitura, mas não é sem pontos de aderência, sem pontos de permanência. Há uma rapidez na sua escrita, como a rapidez nas estradas de alta velocidade: tudo está lá, até o que não está; todas as palavras, inclusive as ausentes, dão-se a ler, mas passam, rápidas, às vezes desfocadas pela velocidade. E é preciso seguir na estrada, ler essas palavras em estado de trânsito – algumas se sobrepõem, umas transpõem outras. Como foi dito, isso não é sem pontos de duração, em que alguns nomes não passam nunca mais, e algumas cenas permanecem: “uma sobrevivência da cena.”³⁵⁸ Mas não são fixas – porque viajam e são desviadas – porque são poema e deslizam a traduzir-se: “inscritas no tempo, naquilo que ele aniquila e faz sobreviver, as cenas se repetirão, serão revividas e reconstruídas”,³⁵⁹ outras cenas, cenas em estado de tradução, em que

[...] o que está em jogo não é a reconstituição de um retrato ou de um fato, mas a inscrição de uma ferida no corpo do texto. Na escrita, na travessia [...], a instauração de um traço de diferença [...]. Vestígio de uma perda. Afinal, “não se trata de conseguir alguma coisa, mas de sair de onde estamos”. Ou ainda de deixar reverberar o efeito Duras, em que tudo escapa, “como se a perda jamais fosse perdida o bastante” e a “beleza não faz nada. Ela não olha. É olhada”.³⁶⁰

No choque da perda, pelo corte da fenda, lemos ruínas. As cenas são compostas por imagens ausentes, ilegíveis, irrepresentáveis, em que as perdas rolam sobre nós, impossíveis. Dentro dos textos, as memórias não se conectam, dispersas, e, entre eles, ausentam-se, esquecidas. Os tempos verbais variam e transmutam-se em uma (des)conexão tal que o que antes parecia não ser possível de ler torna-se cena cotidiana, em um ritmo que se quebra, pelos intervalos fundos – “intervalos abismais entre um fragmento e outro, muitas vezes desarticulados” –,³⁶¹ e que, novamente, arremessa o texto de volta aos seus labirintos, na loucura de escrever.

“Eu o encontro, olho-o, falo-lhe, deixo-o.” E então tudo acontece assim: “Ela o encontrou, o olhou, o falou, o deixou.” E depois vem um terceiro estágio: “O que aconteceu?” E depois, o último: “Aconteceu isto por se tratar de mim.” “Em minha sombra interna onde a fomentação do eu por mim se faz, em minha região escrita, eu leio que aconteceu aquilo. Sou um profissional, pego a caneta e a folha de papel e *opero a*

³⁵⁸ TROCOLI, Flávia. O amante recomeçado, para que o romance não morra. *Letra Irredutível*, M.D. / Revista da Escola Letra Freudiana, 7Letras, Rio de Janeiro, ano XXXV, n. 48, 2016. p. 77.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 77.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 83.

³⁶¹ SERENO, Marina. Escapar à lei do erro: o risco como prática da letra em Marguerite Duras. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018, p. 32. [On-line].

conversão da conversão. O que faço, ao fazê-lo? Tento traduzir o ilegível passando pelo veículo de uma linguagem indiferenciada, igualitária. Privo-me portanto da integridade da sombra interna que, em mim, equilibra minha vida vivida. Tiro-me da massa interior, faço fora o que devo fazer dentro.” [...] “Eu me mutilo da sombra interna, no melhor dos casos. Tenho a ilusão de pôr em ordem e despovo, de iluminar e apago. Ou então se faz a iluminação total e se é louco. Os loucos operam fora a conversão da vida vivida. A luz iluminante que neles penetra expulsou a sombra interna mas a substitui. Apenas os loucos conseguem escrever completamente.”³⁶²

Os efeitos e os caminhos do texto de Duras são muitos. O acontecimento em trânsito seria um deles, junto com o efeito “em que tudo escapa”, na espiral – em que respira o poema – das exigências do desaparecimento e do fragmentário. É por essa via, pela operação de “conversão da conversão” como tentativa de “traduzir o ilegível” que é traçada a possibilidade, nesta tese, de ver – e de escrever sobre – as movimentações tradutórias de Duras com a poesia de Emily Dickinson, que se dão a ler no livro *Emily L.*, por algum tipo de fresta.

No livro *Emily L.*, em que *Emily L.* é escrita, por Duras, na sobreimpressão com Dickinson, *Emily* torna-se também *letra* de Dickinson: *Emily L.* Algo se revela sobre a poesia de Dickinson, no contexto do romance de Duras. E isso só se dá a ver a partir do leitor, com sua leitura de Dickinson, só depois. Nem Duras, nem *Emily L.* – ninguém – fazem referência ao nome da poeta Emily Dickinson. Em uma entrevista, Duras chega a dizer que o poema perdido é um poema que *Emily L.* escreveu – e seria um poema que talvez ela já tivesse lido e tivesse se tornado seu. Duras, nessa entrevista, transcrita a seguir, diz:

Tudo o que Emily faz, intuitivamente, nesse livro, e tudo o que eu não sei que ela poderia ter feito, é como uma regra de ouro para mim, e me propuseram coisas que ela poderia ter feito, outros amantes. Eu saberia de antemão, saberia até pelo simples relato que seria feito, eu saberia se essa mentira é verdadeira, tão querida ela é para mim, acredito que é o personagem mais importante de todo meu trabalho, claro, de todos os meus livros, como *Lol V. Stein*, *Anne-Marie Stretter*. Embora ela seja mais jovem, ela é mais intuitiva. Não, talvez ela seja mais importante, nesse período da minha vida ela é muito mais importante, ela escreve poemas porque é bastante inocente, bastante... pouco culta, na verdade. Ela leu quando criança, por causa de seu pai, pelos conselhos de seu pai, ela leu muito, e depois deixou de ler, porque seu marido não lê, ela não sabe com quem escreve quando escreve, quem é essa pessoa que escreve nela, ela é completamente inocente, isso acontece, só acontece com a poesia, é preciso ser adorável para amar nessas condições. Nas condições do caseiro. Ele ama seu corpo como ama o livro [...]. Ele a

³⁶² DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas: conversas sem compromisso*. Rio de Janeiro: Record, 1974. p. 38, grifo meu.

ama como um poema que ela teria escrito, ele a deixa fazer, e tudo isso não é dito, não se diz nada, quase nada. Ela... Para voltar do Ceilão, toda noite acontecem coisas no bar, eu sempre quis Emily L. no baile, naqueles bailes indignos da Páscoa, Emily L., ela é uma errante, andarilha, vagabunda, ela anda pelo porto, nos barcos, ela vagueia... nos bares também. Ela tem personalidade de passar o tempo, ela é completamente estúpida e ao mesmo tempo genial, ela é a mulher que eu prefiro no mundo, essa velha alcoólatra, com sapatos furados que se arrastam pelo bar. Eu a amo tanto que digo para mim mesma, é uma pena para as pessoas, se elas não viram quem era, porque, se elas a tivessem visto, isso as teria mudado muito, assim como me mudou, eu trago, carrego aqui comigo, agora, uma nostalgia de Emily.³⁶³

Nessa passagem, a palavra “nostalgia” destaca-se. “Nostalgia” carrega, na sua origem, o exílio, como se nomeasse um estado próprio de quem está ausente de sua terra natal, ausente da sua condição de familiaridade. Na conversão para o inglês, “nostalgia” é *nostalgia* ou *homesickness*, que é literalmente traduzida, pelo dicionário Google, como “saudade de casa”. A nostalgia é o sentimento que advém de ser estrangeiro: “saudades de algo, de um estado, de uma forma de existência que se deixou de ter; desejo de voltar ao passado.”³⁶⁴ Estrangeiro na cidade, um corpo estranho no tecido, uma estranheza no texto. É um sentimento marcado pela ausência e pela diferença: uma palavra de sotaque estranho no texto, difícil de ler, impossível em sua insistência de se fazer traduzir, porque é intraduzível.

O intraduzível é o que resiste à tradução e convoca ao não ler, ponto resistente que se dá a ler em um movimento em que nada se conclui definitivamente, pois está aberto ao movimento tradutório, que, ao se escrever, propõe novas leituras e outras traduções. É um processo interminável de traduções provisórias, em que cada escrita se abre a nova leitura, a fazer nova escrita, outra tradução do ilegível, nesse movimento espiralado do trabalho com os significantes.

No posfácio de *O Seminário*, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, a respeito de *Escritos*, Lacan assim escreve ao dizer sobre o intraduzível:

Assim se lerá - este livro eu aposto. Não será como meus *Escritos*, cujo livro se compra: dizem, mas é para não se ler. Não é de se tomar por acidente, porque eles sejam difíceis. Escrevendo *Escritos* no involucro da coletânea, é o que eu ouvia a mim mesmo prometer-me: um escrito, a meu ver, é feito para não se ler. É que isso diz outra coisa. o quê? Como é onde estou por meu dizer presente, aqui faço questão de ilustrá-

³⁶³ DURAS, Marguerite. *Evocation de “Emily L.”* Marguerite Duras, le ravissement de la parole – Les Grandes Heures Ina. Entrevista concedida à *Radio France*, mar. 2016. [On-line]. [Entrevista livremente traduzida por mim e Waldir Lacerda, com contribuições preciosas de Sylvie Debs e Lucia Castello Branco, em 2020].

³⁶⁴ NOSTALGIA. In: Oxford Languages. [On-line].

lo, conforme meu costume. O que vem de se ler, pelo menos é de se supor porque eu o posfacio, não é então um escrito. Uma transcrição, taí um termo que descubro graças à modéstia de J. A. M., Jacques-Alain, Miller, Moleiro de nome: o que se lê passa-atraves da escrita, ali permanecendo indene. Ora, o que se lê, é disso que eu falo, pois o que digo é votado ao inconsciente, seja, ao que se lê antes de mais nada. Preciso insistir? – Naturalmente: pois que aqui eu não escrevo. Ao fazê-lo, eu pós-esfaria meu seminário, eu não o posfaciaria. Insistirei, como é preciso para que isso se leia.³⁶⁵

[...] depois de tudo o escrito como não-a-ler, é Joyce que o introduz, eu faria melhor em dizer: o intraduz, pois a fazer da palavra treta para além das línguas, ele só se traduz a penas, por ser por toda parte igualmente pouco a ler.³⁶⁶

[...] ao fim e ao cabo, o escrito como impasse-a-ler (*pas-à-lire*), é Joyce quem o introduz, eu faria melhor dizendo: o intraduz (*l'intraduit*), pois, no fazer com a palavra trato de tráfico (*traite*: trajeto, transporte, ato de negociar por meio de letra de câmbio...) para além das línguas, ele não se traduz senão a penas de ser portodaparte igualmente parco-a-ler. [Transposição de Haroldo de Campos]³⁶⁷

Lacan, então, inclui o intraduzível para falar da escrita de Joyce como ilegível, como “não-a-ler” – *pas-à-lire*, conforme bem nos lembra Haroldo de Campos ao transpor esse fragmento lacaniano, em que podemos ler com ele como um “passo a ler”. O “não-a-ler” seria o que convoca a leitura a fazer seus passos frente ao que não é legível, ao enigmático. Nesse sentido, Campos continua a citar Lacan, quando este escreve novamente sobre Joyce, em *O Seminário, livro 20, sobre A função do escrito*:³⁶⁸

Joyce, acho mesmo que não seja legível [...] O que é que se passa em Joyce? O significante vem recheiar o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem que se produz algo que, como significado, pode aparecer enigmático, mas que é mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós, analistas, graças ao discurso analítico, temos de ler – o lapso. É a título de lapso que aquilo significa alguma coisa, quer dizer, que aquilo pode ser lido de uma infinidade de maneiras diferentes. Mas é precisamente por isso que aquilo que se lê mal, ou que se lê de través, ou que não se lê. Mas esta dimensão do ler-se, não é ela suficiente para mostrar que estamos no registro do discurso analítico? O de que se trata no discurso analítico é sempre isto – ao que se enuncia de significante, vocês dão sempre uma leitura outra que não o que ele significa (Jacques Lacan, *A função do escrito* – versão brasileira de M.D. Magno, Rio de Janeiro: Zahar,

³⁶⁵ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 263.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 264.

³⁶⁷ Lacan transposto por Haroldo de Campos no texto “O afreudisiaco Lacan...” (2011, p. 183).

³⁶⁸ LACAN, Jacques. *A função do escrito*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

1982).³⁶⁹

O intraduzível convoca a operação tradutória para além dos movimentos entre dois idiomas diferentes. O intraduzível no texto possibilita que cada leitura seja uma nesse encontro entre a língua do texto e a língua do leitor, em uma operação singular e, a cada vez, nova de tradução. *Intraduzir* é, ao deparar com uma palavra que não pode ser traduzida, ampliá-la, ao forçar sobre ela uma galáxia própria de significantes que pode traduzir algo sobre aquela palavra, ou cena, ou expressão.

Ao propor a tradução que Duras opera com a poesia de Dickinson como intradução, ressalto o texto de Marguerite como uma escrita que se faz às voltas do intraduzível, que, pelos intraduzíveis esquecidos no seu texto, coloca seu leitor em passo interminável de leitura, tradução e escrita. Nesse passo, a singularidade, de quem escreve e de quem lê, opera pelo intraduzível, que podemos chamar de letra, essa diferença em uma contínua provocação de “lalíngua”, esse enxame particular de significantes de cada um, que, acionado pelas fendas e pelos cortes, traz novas palavras, alongando-se no dizer de uma letra, ou melhor, no trabalho de uma letra; pelos efeitos que disto é possível recolher.

Toda a área semântica que essa aglutinação (lalíngua) convoca corresponde aos propósitos da cunhagem lacaniana, servindo a justaposição para frisar que, se “a linguagem é feita de lalíngua”, se é “uma elucubração de saber sobre lalíngua”, o “inconsciente é um saber, um saber-fazer com lalíngua”, sendo certo que esse “saber-fazer com lalíngua ultrapassa de muito aquilo de que podemos dar conta a título de linguagem”.³⁷⁰

A frase “uma nostalgia de Emily”, dita por Duras e citada anteriormente, pode ser lida como o movimento tradutório no texto durasiano que aponta para o ilegível, para a palavra-buraco, a margem do corte operado pela letra, que faz esse litoral entre o que se sabe e o impossível de saber, entre o que tem nome e o que está fora do sentido. É uma nostalgia de casa quando, por algum motivo, a ausência atualiza a falta, movida pela exigência dessa marca. Esbarra-se na fenda pela própria fenda que a escrita comete – exigência do que retorna – ou seja, ela, a escrita.

A tradução em Duras é um gesto contido na escrita. Vários nomes podem dar título a essa operação que Duras faz com a poesia de Dickinson (e não só com a dela, mas

³⁶⁹ CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de Lalíngua. In: CESAROTTO, Oscar. *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 183-184.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 185.

com tantas outras poesias): tradução móvel, tradução interior, tradução em ruína, tradução impossível, tradução litoral, tradução imanente, tradução do ilegível – como ela mesma nomeou. Todos esses nomes caberiam, mas a tradução dessas expressões em uma palavra de início seria intradução, podendo esta, por sua vez, ser traduzida por: movimento interno ao texto, âmago da tradução, tradução da tradução, que se opera *por* e *na* escrita, trânsito contínuo, insistência do que não se traduz, permanência nostálgica daquilo que, uma vez exilado, mantém-se em estado de retorno, sem parada, a traduzir sem que um sentido único dê conta de conter sua saudade de casa, “uma nostalgia de...”, exílio próprio na escrita. Exílio, abrigo do poema.

A tradução, em Duras, acontece dentro da escrita: ao escrever, traduz, operando a conversão da conversão, fazendo reduções, esforço de tradução daquilo que não foi feito para ler, tentativas de traduzir o ilegível ou, ainda, uma “necessidade – sempre arriscada – de uma tradução. Refletindo sobre as relações entre a escrita e a vida, em que a experiência vivida deve submeter-se a uma expressão escrita, ou, melhor dizendo, traduzir-se em uma experiência de escrita”,³⁷¹ nesse ínterim, entre o vivido e a escrita. Disso, podemos ver nesse romance, em que lemos sobre as movimentações tradutórias de Marguerite Duras, do qual Emily L. é a protagonista – a ponto de seu nome ser o título do livro –, que o centro de fato não parece estar na personagem, mas no que ela revela sobre a escrita e o amor, ou melhor, sobre a escrita e a vida. Um casal francês é capturado visualmente por um casal inglês, e, a partir de então, a mulher francesa, que antes insistia em escrever sua história amorosa, passa a contar sobre a mulher inglesa e “seu” capitão.

É verão, eles estão em uma cidade do litoral francês, Quillebeuf. O texto é tecido a partir do olhar do casal francês para o casal inglês, sendo a mulher francesa uma escritora que conversa com o marido sobre a escrita, inclusive sobre quando para de escrever, segundo ela, por causa do amor. No correr do livro, a mulher inglesa – Emily L. – torna-se o grande interesse do casal francês, principalmente da esposa, que não para de olhar e de querer saber, ler e traduzir as histórias e a vida daquela outra mulher.

No romance, Emily L. perde um poema – sobre as tardes de inverno: o poema de Emily Dickinson –, dos 19 que havia escrito aproximadamente. Esse poema perdido, que Emily L. se esforçava para lembrar, fora queimado por seu marido por ciúmes de sua escrita. Nessa perda do poema, Emily L. para de escrever. O livro traz, ainda, uma história

³⁷¹ ANDRADE, Paulo Fonseca. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: escrita, amor e tradução em Marguerite Duras*. 284 f. 2005. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, POSLIT, Belo Horizonte, 2005. p. 189.

de amor secreta da personagem com um homem – o amante que a nomeia Emily L. – que lia seus poemas e para quem Emily escreve esta carta, que fica anos em estado de espera:

Esqueci as palavras para dizer-lhe. Eu as sabia, e as esqueci, e lhe falo no esquecimento dessas palavras. Ao contrário de todas as aparências, não sou uma mulher que se entrega de corpo e alma ao amor de um único ser, fosse este o mais querido do mundo. Sou alguém infiel. Gostaria muito de encontrar as palavras que reservei para lhe dizer isso. E eis que algumas me voltam. Eu queria lhe dizer o que acho, é que se devia guardar sempre na consciência, pronto, encontro a palavra, um lugar, uma espécie de lugar pessoal, é isso, para estar só e para amar. Para amar não se sabe o quê, nem quem, nem como, nem por quanto tempo. Para amar, eis que de repente todas as palavras me voltam... para guardar em si o lugar de uma espera, nunca se sabe, da espera de um amor, de um amor talvez ainda sem ninguém, mas disto e apenas disto, do amor. Eu queria lhe dizer que você era essa espera. Você e apenas você se tornou a face exterior da minha vida, aquela que nunca vejo, e permanecerá como esse desconhecido de mim em que se tornou, e isto é a minha morte. Nunca me responda. Não guarde nenhuma esperança de me encontrar, por favor.³⁷²

No pensamento sobre as cartas, a mulher francesa, em um de seus momentos de conversa com o marido, quando sabe – ou inventa – a respeito da carta perdida, escreve algo sobre cartas que vai ao encontro do que, nesta pesquisa, se busca interrogar e compor sobre os efeitos de uma *letter*: “Sim, acho que há coisas assim, como cartas, que fazem parte dos livros de um autor, que estão ao lado de coisas conhecidas e desejadas por ele, que são indiscerníveis das outras coisas do livro e, no entanto, lhe são *estranhas*”.³⁷³ Esse ponto estranho, marcado por Duras como a presença de uma carta dentro do texto, retorna ao que foi escrito anteriormente sobre esses momentos em que o texto é atravessado por um corpo estrangeiro que provoca uma fenda no livro.

A carta-letra, na psicanálise, marca a remissão de significantes, sendo o seu destino endereçar-se, remeter-se como enigma, como furo no sentido, como causa, causa de decifração. Ter uma carta, tê-la em posse, causa. Uma carta em espera, a letra que vai caminhando rumo ao seu destino, importa menos pelo que diz do que pelas perguntas que provoca, pelas traduções que suscita frente ao ponto de enigma, de vazio trazido pelo buraco da ausência de sentido. Uma carta é o ilegível que a escrita tenta traduzir escrevendo. A carta tem parte com o poema, esse “possível que possui uma partícula insolúvel”,³⁷⁴ irreduzível, intraduzível, substância a traduzir-se.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*, p. 94-95, grifo meu.

³⁷⁴ DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 60.

Sublinhemos novamente a palavra “estranha”, na citação de Duras, buscando assinalar como o pensamento sobre a carta se associa ao que a escritora vai dizer sobre poema e tradução ou sobre poema, tradução e carta – sobre a escrita, enfim. Duras pensa a tradução sempre em estado de movimento, aliada à imanência do poema, ou seja, à sua materialidade, à sua concretude – ou, podemos dizer, que a tradução seria, para Duras, a qualidade do que pertence ao poema, a essência do poema. A tradução seria a realidade material do poema. Como ela mesma escreve, fazendo alusão à ressonância como aquilo que opera sentido:

Ela [Emily L.] procura entender como essa publicação fora possível [um poema seu havia sido publicado em uma revista especializada]. E, depois, estranhamente, não procurara mais saber. Assim se curvava diante do imponderável da circunstância. A imanência do poema, sua penetração nas almas, era no fundo tão misteriosa quanto esta. Ela achava que quando os poemas eram escritos em um determinado país, eles rapidamente se propagavam por outros lugares, impulsionados por sua própria evidência, sua própria existência, para além das distâncias, dos céus, dos mares, dos continentes, dos regimes políticos, das proibições. Era uma pessoa inclinada a pensar que, em toda parte, se escrevia o mesmo poema sob diferentes formas. Que havia apenas um único poema a alcançar através de todas as línguas, de todas as civilizações.³⁷⁵

É potente pensar esse livro em que Duras opera a tradução de Emily Dickinson como uma composição que vai além da escrita de um romance, acenando, ao fazer o movimento da tradução, para questões teóricas fundamentais sobre as poéticas tradutórias – uma transmissão que podemos traduzir, de forma simples, para “ensinar fazendo”, ou “traduzir escrevendo”; “teorizar ficcionalizando” ou, ainda, “teorizar³⁷⁶ sobre tradução fazendo tradução”. Embora não parecesse que Duras tinha intenções teóricas a ponto de fazer teoria da literatura, ela constrói, à sua maneira, uma teoria. Porém, observar a própria escrita como capaz de ensinar sobre algo da teoria literária – e não só – é interessante, bom de se ver, estudar e ler. Em uma mensagem dirigida aos Associados da Tradução Literária, em 1987, Duras fala assim sobre a tradução:

[...] um texto traduzido para uma língua dada torna-se um texto que concerne a essa língua. Sempre, em todos os casos. Acredito que na tradução de um texto entram dados secretos de um novo pertencimento do texto. [...] Um livro não é nunca apenas traduzido, ele é transportado para outra língua. [...] Uma língua não é nunca passível de ser justaposta a outra língua, não acredito nisso: não se pode justapor os ângulos das palavras, sua extensão etc., e seu sentido. Todo mundo bem sabe que a

³⁷⁵ DURAS, Marguerite. *Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 56.

³⁷⁶ O verbo “teorizar” é usado aqui como algo que se endereça aos modos da pesquisa.

tradução não está na exatidão literal de um texto, mas talvez seja preciso ir mais longe: e dizer que ela está sobretudo em uma abordagem musical, rigorosamente pessoal, e até mesmo, se preciso, aberrante. É muito difícil de dizer, é um pouco o que eu gostaria de fazer, tentar dizer: *os erros musicais são os mais graves*. Um texto traduzido foi traduzido por alguém a partir de uma leitura primeira, tão pessoal quanto a escrita, que deveria ser indelével em todos os casos. Poderíamos falar de uma tradução musical? Mas dizemos de uma interpretação musical. Lamentamos que o uso dessa palavra pare no sentido. Tudo como se a música é que fosse privada de sentido e não os textos. Não há, na convenção do respeito ao sentido, um didatismo atrasado que joga contra a liberdade de um texto, contra sua respiração ou sua loucura?³⁷⁷

E voltamos à loucura, porque “apenas os loucos escrevem completamente”³⁷⁸ e “traduzir é, no fim das contas, loucura”.³⁷⁹ Nessa volta, para continuar a escrita sobre a tradução em Marguerite Duras, reescrevo o texto em que ela fala sobre uma “sombra interna”, região que habita o humano, onde se dá a ler o intraduzível à espera da chegada de alguma linguagem capaz de exportá-lo, em estado de retorno (conversão da conversão), para o exterior.

Em minha sombra interna onde a fomentação do eu por mim se faz, na minha região escrita, eu leio que aconteceu aquilo. [...] opero a conversão da conversão. [...] tento traduzir o ilegível passando pelo veículo de uma linguagem indiferenciada, igualitária. Privo-me portanto da integridade da sombra interna que, em mim, equilibra minha vida vivida. Tiro-me da massa interior, faço fora o que devo fazer dentro.³⁸⁰

Esse fragmento faz contato, em *Emily L.*, com o poema sobre as tardes de inverno que ela escreveu e perdeu, que versa sobre “uma diferença interna”. Esse, que atravessa a história, é um poema de Emily Dickinson: “Há um lado oblíquo da luz”.³⁸¹ Emily L. toma a cena, contando sobre um poema perdido, pelo qual procurou por tempos sem jamais encontrar – porque o marido, ao encontrar o poema e não conseguir ler nada sobre

³⁷⁷ DURAS, Marguerite. *Le Monde Extérieur*: Outside II. Paris: POL, 2002. p. 131-132. [Livre tradução de Paulo de Andrade, gentilmente cedida por Lucia Castello Branco – Grifo do tradutor].

³⁷⁸ DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas*: conversas sem compromisso. Rio de Janeiro: Record, 1974. p. 38.

³⁷⁹ “[...] o homem preparado para traduzir está numa intimidade constante, perigosa, admirável com o poder unificador que é posto em jogo em toda relação prática, assim como em toda linguagem, e que ao mesmo tempo o expõe à pura cisão prévia. É dessa familiaridade que ele toma o direito de ser o mais orgulhoso ou o mais secreto dos escritores – com a convicção de que traduzir é, no fim das contas, loucura.” (BLANCHOT, *Traduire*, p. 73 citado e traduzido por ANDRADE, *Nada no dia se vê...*, p. 20).

³⁸⁰ DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas*: conversas sem compromisso. Rio de Janeiro: Record, 1974. p. 38.

³⁸¹ “There’s a certain Slant of light”. DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 266-267.

ele mesmo nem sobre o bebê que haviam perdido, queima o papel em que estava escrito. É em um diálogo com o amante, o caseiro, seu leitor secreto, que ela começa a recordar-se do poema, que vai sendo remontado e reescrito. Apenas algumas partes são lembradas. No diálogo, o caseiro tenta convencer Emily de que ela não teria escrito esse poema, porém ele sabe a verdade sobre este ter sido queimado, e não consegue dizer a ela.

No corpo do livro, o poema mantém pedaços em inglês: Marguerite Duras traz, sem traduzir, uma frase transcrita de Emily Dickinson para o seu romance: “But internal difference, where the meanings are...”³⁸² E, em companhia do que é mantido sem tradução, outros fragmentos do texto de Dickinson, desse mesmo poema sobre as tardes de inverno, aparecem transpostos. Há, para Emily L., toda uma questão em torno desse poema que ela chama de “verdadeiro”, perdido, queimado, “ou ainda, como conta Duras a respeito de sua composição, é uma história, um livro à parte, que deslizou posteriormente para a história de Emily”.³⁸³ A seguir, o poema de Dickinson:

*There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons –
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes –*

*Heavenly Hurt, it gives us –
We can find no scar,
But internal difference –
Where de Meanings, are –*

*None may teach it –
Any – 'Tis the Seal Despair –
An imperial affliction
Sent us of the Air –*

*When it comes, the Landscape listens –
Shadows – hold their breath –
When it goes, 'tis like the Distance
On the look of Death –*

Há um Lado Oblíquo da Luz,
Que no Inverno se vê mais –
E que oprime como o Peso
De Corais em Catedrais –

A Dor Celeste, nos dá –
Não se encontra a lesão,

³⁸² DURAS, Marguerite. *Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 79.

³⁸³ DURAS, Marguerite. *O mundo exterior*, p. 255-256 citada por ANDRADE, Paulo Fonseca. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: escrita, amor e tradução em Marguerite Duras*. 284 f. 2005. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, POSLIT, Belo Horizonte, 2005. p. 191.

Só a diferença, interna –
Onde os Sentidos estão –

Ninguém ensina – Ninguém –
É o Selo Desespero –
Enviado pelos Ares –
Aflição imperial –

Quando chega, a Paisagem ouve –
Sombras – mal respiram –
É a Distância, quando parte,
No olhar da Morte –³⁸⁴

No livro de Duras, o trecho que contém a entrada do poema está escrito assim:

Ela reflete. Hesita. E depois pergunta:
– Há um [poema] sobre as tardes de inverno?
O caseiro procura.
– Não. Acho que não... É o título?
– Sim. Teria sido isso, este título. Sim, com certeza...
O caseiro repete:
– As tardes de inverno.
Ela o olha, o olha. Ele diz:
– Não. Não está.
Ela repete, como ele, que não está.
Olha para o parque. Depois para o caseiro que tem os olhos nela. Diz:
– Eu não tinha certeza...
– Como?
– Eu pensava que o tinha colocado sobre uma cômoda... eu me lembro.
Tinha certeza... veja como é... certeza de tê-lo colocado embaixo de um caderno preto. Fui passear e, quando voltei, não estava mais lá. Nunca mais o encontrei.
Ele diz:
– Você acha que o escreveu?
– Segundo você, eu o teria apenas imaginado?
– Não sei. Você se lembra do que queria falar?
– Desses raios de sol, no inverno, eles entram por onde conseguem passar, pelas menores frestas das arcadas, pelas pequenas aberturas das naves que as pessoas faziam expressamente para a luz, para que penetrasse na catedral até a noite negra dos solos. No inverno o sol é de um amarelo iodado, sanguinolento... Eu dizia que esses raios de sol feriam como espadas celestes, que trespassavam o coração... isso, sem deixar cicatrizes, nada, nenhum vestígio... exceto... esqueci, e era o principal. Exceto...
Ela recomeça, diz de uma só vez:
– “Exceto o de uma diferença interna no âmago das significações”.
Ela diz:
– Depois, não sei mais. O resto do poema, não tinha começado a escrever.
Ambos baixam os olhos. Ele diz:
– Talvez você soubesse tão bem o que queria escrever... que deve ter

³⁸⁴ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p. 266-267.

achado que o escreveu realmente.

Ela não responde. Ele repete a frase inglesa:

– *But internal difference, where the meanings are.*

Ela não se move. Diz:

– Não consigo me impedir de pensar que o escrevi. Parece-me lembrar do momento em que aconteceu, se fecho os olhos ainda sinto o esforço da mão para escrever depressa, não esquecer, o papel escorregava, e com a outra mão eu tentava segurá-lo, mas o fazia com muita força, e ele se rasgava... O que você acha?

Ele baixa os olhos e diz:

– Você não o escreveu. Acho que não o escreveu... Nos sonhos temos essas dificuldades de que você fala... perdemos tudo... a todo instante...

Nunca temos tudo que é preciso...

Ela começa a chorar sem sentir.

Ele também chora por ter de mentir.

Ela recai na poltrona em que está sentada. Começa a tremer, a ter medo de tudo o que vê nessa saleta do segundo andar. Diz:

– Desculpe... É a primeira vez que me falam do que escrevo.

Ele se aproxima dela e com a respiração lhe aquece as mãos.

E depois tudo cessa, o medo, o frio, sob a pressão das pálpebras contra os olhos por um longo momento. Depois ela o olha novamente, diz:

– O que houve é que eu ainda devia estar doente da cabeça naquele momento... Tinha certeza de ter feito esta ou aquela coisa, ao passo que não... A gente não se dá conta... de jeito nenhum... Essas coisas que se pensa ter dito ou vivido e que não o foram... Você não imagina a que ponto se pode ficar perturbado quando se sabe...

Ela pega a brochura e olha.

Ele pergunta:

– As tardes de inverno, teria sido este o título do poema?

– Sim. *Winter afternoons*. Teria sido também o título da brochura.

Eles se olham. Ela diz:

– Você tem razão, não está com os outros. Não há nada que se pareça com isso.

Ele levanta, anda pela saleta. Não toca em nada, larga a brochura.

[...]

Não, o único poema verdadeiro foi o que desapareceu. Para mim, este livro [sem o poema verdadeiro] não existe.³⁸⁵

Interessante perceber o verso que Duras escolhe para continuar sem tradução, esse que fala sobre a “diferença interna”, cerne onde habitam os significados, onde os sentidos estão – *But internal difference/where the meanings, are*. Diferença interna composta, sem cicatriz, sem lesão, sem sinal, pelas dores vividas – pedaços sombreados de acontecimentos; diferença interna habitada por sentidos variados, querendo significar palavras, diferença dada aos sentidos, povoada por escritos soltos – sombra interna.

Eu me mutilo da sombra interna, no melhor dos casos. Tenho a ilusão de pôr em ordem e despovo, de iluminar e apago. Ou então se faz a iluminação total e se é louco. Os loucos operam fora a conversão da vida vivida. A luz iluminante que neles penetra expulsou a sombra

³⁸⁵ DURAS, Marguerite. *Emily L*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 78-80.

interna mas a substitui. Apenas os loucos conseguem escrever completamente. É isto.³⁸⁶

É preciso iluminar a sombra. Conversão da conversão. Escrever precisa ser capaz de operar o trânsito, traduzir o ilegível, da sombra para a diferença, a qual se abre e se estica como interior para alcançar a exterioridade. Esse é um movimento que se dá pela borda. A escrita radicaliza a operação tradutória ao ser em si a tradução do ilegível – uma impossibilidade que se faz pela escrita, interminável, à beira do abismo, intradução.

Quando escrevemos, há uma espécie de instinto que entra em jogo. O texto já ali está no meio da noite dos tempos: entre escrever e ter escrito, entre ter escrito e dever escrever ainda, entre saber e ignorar do que se trata, partir do sentido pleno, ficar submerso por ele e chegar até ao não-sentido. [...] Trata-se da decifração do que já ali está e já foi feito por nós no sono da nossa vida, na sua insistência orgânica, sem darmos por isso. Não é “transferido”, não se trata disso. O instinto de que eu falo seria ler mesmo antes da escrita, o que ainda é ilegível para os outros. Posso dizer de outra maneira, posso dizer: seria lermos a nossa própria escrita, esse primeiro estado da nossa escrita ainda indecifrável para os outros. Seria regredir, condescender até se chegar à escrita dos outros para o livro poder ser legível para eles. [...] É preciso ir mais depressa do que essa parte de nós que não escreve, que permanece na altitude do pensamento, sempre na ameaça de desaparecer, de se dissolver nos limbos da narrativa por vir, que nunca descera ao nível da escrita, que recusa tarefas.³⁸⁷

Emily L., esse que “começara pelo medo”³⁸⁸ e “que tem origem em Quillebeuf no terreno da minha cabeça”,³⁸⁹ é um livro que, sob os acontecimentos do amor, ensaia sobre o que é a escrita. Duras traz sinais sutis, em estado de transparência, de Emily Dickinson. Podemos dizer que a poesia de Dickinson é uma figura nesse livro, em que os sinais da poeta sofrem mutações em um processo contínuo de descontinuidade da memória. Não há memória, nem mesmo sobre a poesia que escrevera, e é preciso reescrevê-la ao lado do seu amante.

O livro traz o intraduzível no seu nome: L. – Emily L., essa partícula irredutível, a abreviatura de uma palavra que pode ser muitas palavras: Emily Louca, Emily Love, Emily Lol, Emily Letter, Emily Eu, Emily Elle, Emily Ela. Esse L. ilegível que carrega uma “diferença interna”, entre ser tudo e ser nada, faz litoral – letra litoral, aquilo que na

³⁸⁶ DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas: conversas sem compromisso*. Rio de Janeiro: Record, 1974. p. 38.

³⁸⁷ DURAS, Marguerite. *A vida material*. Marguerite Duras fala a Jérôme Beaujour. 2. ed. Tradução de Tereza Coelho. Algés: Ed. Difel, 1994. p. 32-33.

³⁸⁸ *Idem*. *Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 7.

³⁸⁹ *Idem*. *A vida material*. Marguerite Duras fala a Jérôme Beaujour. 2. ed. Tradução de Tereza Coelho. Algés: Ed. Difel, 1994. p. 95.

escrita é o que faz o vazio ser vazio, e não nada; que faz o buraco ser buraco ao contornar o corte, desenhando fenda, que é por onde entra luz e ar, que exige ser coberta, essa palavra-buraco que nada diz, mas que fica esburacada no texto, cavando-o e abrindo-o para que os sentidos saiam e apareçam pelo gesto que, em Duras, inicia tudo, a escrita. Ou seria o amor?

Dickinson está e não está em Quillebeuf com Emily L., ela é a nostalgia de Dickinson – é onde a poeta se exila ao desaparecer. Está porque foi transposta e está porque foi rasurada por esta outra: Duras, L.? Dickinson é o poema. E não há poema que se perca. Emily L. é a nostalgia de Duras ou Duras é a nostalgia de Emily L.?

Todas as mulheres dos meus livros, seja qual for a idade delas, decorrem de Lol. V. Stein. Quer dizer, de um certo esquecimento de si mesmas. Têm todas os olhos claros. São todas imprudentes, imprevidentes. Todas elas fazem a infelicidade da sua vida. São muito receosas, têm medo das ruas, das praças, não esperam que a felicidade venha ter com elas. Todas as mulheres dessa procissão de mulheres dos livros e dos filmes se parecem. [...] Sim, penso que é isso. É a repetição do baile [...]. Está velha, sai do casino numa cadeira transportada, tornou-se chinesa. [...] Não sabe o que lhe está a acontecer. [...]

Lol V. Stein.

Louca.

Suspensa nesse baile de S. Thala. Fica ali. É o baile que cresce. Faz círculos concêntricos em volta dela cada vez mais largos. Agora o baile, o barulho desse baile chegou a Nova Iorque. Agora ela Lol V. Stein está à cabeça das personagens dos meus livros. Ainda assim é curioso. É ela quem “vende” melhor. A minha pequena louca.³⁹⁰

Há, em Emily L., livro *in* tradução, restos de alguém, restos de Lol, restos de Duras. Restos que não param de se converter em novas conversões, infinitamente. Mesmo que se repitam nomes, personagens, cenas, os livros de Duras não objetivam uma continuidade, como se fosse uma série feita em episódios – e não há dependência entre eles. A memória dos seus textos é curta, ou melhor, seus textos são feitos para não se fixarem, eles deslizam pela direção das vozes que os tomam, ao ler. Eles são intraduzíveis e intermináveis: ultrapassam-se, enquanto são escritos e, mais além, enquanto são lidos. Podemos ler essa ultrapassagem em *Emily L.*, em que, às voltas com o romance, Marguerite Duras ensaia contar sobre os caminhos da escrita, do poema e da tradução: começa pelo medo e termina pela potência da escrita em estado de aparição; travessia que a escrita precisa cumprir no rumo do poético, largar o medo e escrever.

Eu disse: Queria lhe dizer que não era suficiente escrever bem ou mal,

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 35-36.

fazer escritos belos ou muito belos, que não era mais suficiente para que fosse um livro para ler com avidez pessoal e incomum. Que também não era suficiente escrever assim, fazer acreditar que não havia nenhum pensamento, que era guiado apenas pela mão, assim como era demasiado escrever apenas com o pensamento na cabeça que vigia a atividade da loucura. É pouco demais o pensamento e a moral e também os casos mais frequentes do ser humano, é pouco demais e é mal-recebido pelo corpo que lê e quer conhecer a história desde as origens, e a cada leitura ignorar sempre mais além daquilo que já ignora.

Também disse a você que era preciso escrever sem correção, não necessariamente depressa, a toda velocidade, não, mas de acordo consigo mesmo e com o momento que se atravessa, naquele momento, jogar a escrita para fora, maltratá-la quase, sim, maltratá-la, não retirar nada de sua massa inútil, nada, deixá-la inteira com o resto, não moderar nada, nem rapidez nem lentidão, deixar tudo no estado da aparição.³⁹¹

³⁹¹ *Idem. Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 105-106.

5 CONCLUSÃO: “o abrir e o fechar”

_____ Sobre cada texto
 escrito no decurso dos meses era preciso realizar
 um trabalho que desenhasse uma linha de fulgor, e
 a projectasse sobre um ser humano que morrera.
 Sei que havia nele uma força poderosa. Sei que
 tinha uma maneira de pensar. E o pensamento nele
 amplamente dominava. Sei que tinha um modo de
 sentir. Mas emoções que não lhe traziam prova,
 nem certeza. Tudo em nó e em contradição,
 impróprio, pois, para a travessia que
 profundamente desejava e temia _____ O
 livro
 nasce unicamente em resposta a esse
 desejo que, na realidade, sempre entendi como um
 pedido, “Ajude-me a atravessar a morte”. Não
 ajudei, dei. Falei, noutra, lugar, de um pacto de
 bondade. Faz parte desse pacto não recusar a um
 grande criador o pedido “quando eu me for, feche
 o meu texto”
 que nos dirige.

Há três coisas – as mesmas que encontrei
 na escrita de *O Livro das Comunidades* – que lhe
 enredavam a decisão do passo e o júbilo da
 travessia. São coisas, para mim. Concretos, como
 aprendi a chamar-lhes, ou seja, experiências que
 se desenvolvem por confirmação aglomerante.
 Mas eram ideias, para ele.

Nunca discuti com Vergílio Ferreira. Nem
 mesmo sobre Spinoza. Bastava-me saber que, na
 hora decisiva, o texto lhe podia _____ e
 devia
 dar um envolvente do espírito que
 ocupasse, eficazmente, o lugar do corpo
 irremediavelmente perdido. Um envolvente que,
 livre mas frontalmente, atingisse o cerne da
 indecisão.

o texto _____ ao
 fechar o dele,
 quis dar-lhe um corpo de fulgor e de
 penetração que se não confundisse com o físico,
 belo ou degradado. Um corpo integralmente feito
 de linguagem.

Deu-lhes aliados ou comunicantes, sem os
 quais o vazio provocado da linguagem não
 consegue ser continuado.

Fê-lo, por fim, re-visitar a sua espantosa

intuição inicial, despindo-a radicalmente de qualquer psicologia e posicionando-a como sêmen de um novo pensamento sobre o mundo. Nele e aqui, houve essa possibilidade aberta. Foi essa Aparição que ele nos trouxe, e que ficou por pensar. Grande notícia e frágil livro.

*Esse foi o páthos dos seus textos
uma emoção persistente, no lugar
da nova afirmação a pedir ser pensada como O
vazio deslumbrado.*

*[...] O que estava em jogo [no livro] [...]:
Vê-lo como figura,
projectá-lo na travessia,
sustentar-lhe o sexo de ler com que lerá o
novo que o habita. Seja ele
qual for
agora, que tudo está acabado, o leitor (ele,
eu, nós – legentes) tomará as suas decisões de
leitura. Eu dou por terminada a minha parte.
Creio que a realizei
sem medo*

*ter aberto este caminho.*³⁹²

A conclusão poderia ser o fim da estrada, mas toda estrada tem saída. E não há estrada que termine, ainda que ela se encontre com o mar, com algum rio amazônico, com o pensamento em trânsito que não cessa de continuar. Nesta parte, seguindo os rumos do que foi atravessado neste texto, elaborações sobre o encontro entre o texto dessas escritoras se apresentam em forma de um mapa, ou guia, que só sabe o caminho até aqui e lança a pesquisa ao aberto de muitos caminhos, porque os travessões de um texto formam labirintos.³⁹³

Os labirintos, aqui, são corredores de vento, são encruzilhadas, escolhas de caminhos. São labirintos dentro da cabeça, poesia. Mas, aqui também, há cartas. E as cartas localizam, as cartas e seus envelopes. Por isso, e assim, aqui há passagem. Há um mapa de sinais – do armazém de sinais – que compõe textos, escritoras, escritas. Há um acontecimento de texto, uma redução até um ponto mínimo, letra, laço, nó.

O Abrir e o Fechar
Do Ser se igualam
Ou diferem, se é que,

³⁹² LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *COLÓQUIO Letras*. Revista Trimestral, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 143/144, p. 7-8, Jan.-Jun. 1997. [On-line].

³⁹³ *Idem. Lisboaaleipzig – O encontro inesperado do diverso / O ensaio de música*. Porto: Assírio e Alvim, 2014.

Como a Flor no Talo –

Que, da mesma Semente
Até o mesmo botão
Vão paralelos, até
A queda – ~~perfeição~~ – ³⁹⁴

Qual cartografia o encontro do texto de Emily Dickinson com os de Duras e Llansol pode gerar? A quais lugares se chega a partir do “texto, lugar que viaja”?³⁹⁵ A qual texto se chega a partir de tantos lugares? Na dispersão das colagens, pela montagem com as letras delas, qual é a palavra extraída? Qual é o osso desse poema? Ou o poema é o osso do corpo do texto? Qual é o texto que se compõe a partir das operações de leitura, do corte, da tradução e da escrita? E, se não há palavra, ainda há texto no silêncio dessas imagens?

De Césarée a Paris; de Belo Horizonte a Lisboa e a Sintra, passando por Trouville, São João Nepomuceno, Amherst, Boston até Quillebeuf, pensando na Indochina, em Salvador e atravessando a guerra, os mares da ilha de Wight, Ouro Preto, o exílio na Bélgica, uma pandemia, o estreito de Málaga, Gibraltar, Newport, Nova Déli. Cidades-poema, uma carta em trânsito – marés.

[...] sou aquele que chamava, que gritava nessa luz branca. O desejo da palavra ainda não inventada. (As ondas avançam lentamente). Tudo se choca. Trinta mil anos atrás. Eu chamo. Chamo aquele que me responderá.³⁹⁶

“O espectro branco” –³⁹⁷ “a *branca dor da escrita*”.³⁹⁸ “A terra, ela é branca. Pó de mármore mesclado com a areia do mar. De frente ao mar – o mar.”³⁹⁹ As cidades, nada, ninguém. “Nas tiras brancas da morte, o fim do mar, colunas de mármore azul. Muda, branca como a rocha, aparece. O mar está. E, ao final de seu curso, as ruínas”.⁴⁰⁰ Réstia das ninfas do mar, envoltas no branco, entre beleza e horror, fazendo a ruína do poema durar. São ondas sonoras, ondas luminosas, ressoam.

Um campo mais vasto, em que a representação é posta em xeque e em

³⁹⁴ DICKINSON, Emily. *Poesia Completa*. v. II. Tradução de Adalberto Müller. v. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021. p. 178-181.

³⁹⁵ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 126.

³⁹⁶ AS MÃOS negativas. Direção: Marguerite Duras. Filme. 1978. YouTube (13 min.).

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita* – Três tempos com Emily Dickinson. Tradução de Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013, grifo meu.

³⁹⁹ CÉSARÉE. Direção: Marguerite Duras. Filme. 1972. YouTube (100 min.).

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

que a imagem é tomada não mais em seu caráter de representação, mas por seu valor fonético ou de letra. Se para Lacan a escritura relaciona-se à letra do escrito e à cifra da topologia, para Barthes ela virá marcada, pulsionalmente, pelos ritmos do corpo e pelo grão da voz. Derrida, por sua vez, [...] entenderá a escritura como uma “litografia anterior às palavras: metafonética, não linguística, a-lógica”.⁴⁰¹

Haverá uma escrita do não-escrito. Um dia isto virá. Uma escrita breve, sem gramática, uma escrita de palavras sozinhas. Palavras sem apoio de uma gramática. Extraviadas. Ali, escritas. E logo deixadas de lado.⁴⁰²

A escrita, por estar nesse movimento de inscrever as palavras e deixá-las ao apagamento, torna-se rasura, tentativa, ensaio: no desaparecimento do poema de Emily L., ao ser queimado, algo insiste na tentativa de decifração que ela faz ao querer saber o que nele havia sido escrito, mais do que saber para onde ele havia ido. Isso no livro é evidenciado quando, no encontro com alguém que o teve em mãos, seu amante-leitor, ela consegue, junto com ele, rememorar partes do texto. Não importava tanto a ela o que poderia ter acontecido com o poema, onde ele estaria, com quem... Ela não se importava com o desaparecimento da folha de papel em que estava contida a sua escrita, queria saber, lembrar, o que estava dentro daquele pedaço de papel que continha o poema para sempre perdido. Nessa cena, é possível ver a poeta realizar um processo de redução, ao ir narrando suas lembranças sobre o conteúdo do poema, até chegar ao verso – uma operação em deslizamento e cortes que vai até a única frase que conseguira recordar e reescrever em estado, mesmo, de leitura: ela não pegou um papel e escreveu o verso, ela o fez com a voz.

Como vimos no quarto capítulo, esse verso recordado por Emily L., transposto da obra de Dickinson e mantido intraduzível por Duras, fala sobre “uma diferença interna no âmago das significações”, diferença essa que lemos como o lugar singular interpenetrado pelas experiências de vida e de escrita. Retomemos aqui, sobre isso, o pensamento que esse verso abre ao redor da escrita poética: essa diferença singular como centro do movimento que habita o poema. Para Emily L., o único poema verdadeiro é o que foi perdido, que continua a escrever-se na tentativa dela de lembrá-lo ao esquecê-lo: nesse total estado de des-aparição. A sua escrita é essa. O livro que escreveu, para ela não existe: o único poema verdadeiro foi o que desapareceu.

Podemos ler esse desaparecimento como movimento próprio do que é poético ao

⁴⁰¹ BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 218-219.

⁴⁰² DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994. p. 63.

ser feito para traduzir-se. Duras interroga, em *Emily L.*, a imanência do poema ao associar a personagem ao mesmo mistério que pairava sobre as circunstâncias do desaparecimento do poema perdido. Emily não sabe exatamente qual seria a sua essência material, sabe da diferença interna que há no âmago das significações. Frente ao mistério que faz enigma e ronda o poema, Duras escreve sobre o trânsito e sobre uma certa materialidade que a ele se associa – os poemas, quando escritos em um determinado lugar, rapidamente se propagam para outros territórios: “[...] em toda parte se escrevia o mesmo poema sob diferentes formas. Que havia apenas um único poema a alcançar através de todas as línguas”.⁴⁰³ Duras parecia estar dizendo sobre o que é próprio à escrita poética, esse ponto em que o poema, na sua materialidade em ser poema, independentemente das palavras e das línguas usadas para compor a escrita, acontece: o acontecimento que se dá dentro de um poema quando nele habita o ato poético, esse ponto que abre a linguagem pelo fio que porta a não palavra, ponto do intraduzível, da inclusão do não sentido e do não saber. Isso coloca o poema, em trânsito, em *des-aparição*, ou melhor, coloca a escrita poética em ponto de tradução, ponto propagador de outras escritas, outras versões do mesmo poema perdido, mantidas vivas ao serem sustentadas por aquele que lê, pelo legente.

Vimos com Llansol, que um corpo a ler, ao absorver os efeitos do poético, vê-se convocado a uma outra escrita a partir da aspersão de sinais que um texto provoca. Podemos pensar as figuras da obra llansoliana como a radicalidade desse movimento que se dá no ínterim entre o que é aspergido e entra no corpo do texto e o que é aspergido e esquecido nesse mesmo lugar, a partir de quem lê. Em Llansol, a leitura, nesse tipo de processo que aqui lemos como tradução, é o início e a continuidade do poema.

As figuras llansolianas – sua origem e construção – acontecem a partir da leitura e têm, no trânsito que as comporta, a sua condição de existência “intransformação” e transmutação contínuas: é a figura o próprio deslizamento da linguagem em estado vivo de falha, falta, abertura e renovação. Pela figura, o texto transpassa e se traduz: pela força do movimento que há dentro dela de fazê-la viva: as cenas fulgor, com sua luminosidade, passam pela fenda que o poético estabelece, ressuscitando a linguagem até o seu fundo, ao mesmo tempo que, na passagem, esbarram e fazem sair outros sinais, novos nomes, para a continuidade da vida pela via da vida e do texto.

⁴⁰³ *Idem. Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 56.

Dickinson, “poema-semente”,⁴⁰⁴ “poema-penetração”,⁴⁰⁵ é traduzida por Llansol no acontecimento, que se inicia pela entrada da poeta em seu texto, da figura Infausta, que, sendo Infausta, deixou também de sê-la para que pudesse acontecer a criação de outras figuras. Dickinson está a desaparecer no processo de acontecimento das figuras na escrita do texto. Pelo movimento de coabitá-las, na incidência de lugares em uma mesma morada, uma figura mistura-se, respirando e transparecendo em outra e outras, e desliza viva pelo texto, traduzindo-se na operação incessante da escrita.

Mas, agora, eu já sabia que, estranhas, são todas as palavras, [...]. Estranhas e servem para ser lidas a brincar no olhar, no ouvido, no ouvido aberto por onde escorra na voz sussurrante que se extingue como um fio de voz [...] ⁴⁰⁶ Surgem-me, então, seres em espécies que eu desconhecia, ou seja – entre o conhecido da voz própria – na sua língua –, e a nova forma criada que se balança na minha, fiou uma outra imagem que pede justeza. Evoluir e permanecer é o contorno que eu mais desejo para qualquer obra [...] ⁴⁰⁷ O dom poético é, de facto, uma dádiva que os seres vibrantes fazem entre si. Não aos deuses, nem à pátria, nem às musas – mas uns aos outros [...]. ⁴⁰⁸

Traduzir é dar vida ao vivo – “‘sobrevivência’, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida.”⁴⁰⁹ É dar vida ao que foi feito para durar. A tradução toca o poético; é acontecimento que opera quando todos os sentidos se esgotam, reduzidos a uma letra que resta em estado de espera: é o procedimento da carta, o trânsito. A *letter* opera efeitos em quem a porta – esse envelope que guarda o intraduzível. A letra transporta essa mensagem irredutível, impossível, incessante. Há de haver quem possa traduzi-la. A psicanálise, ao associar o intraduzível ao *pas-à-lire*, desloca a ideia de tradução literária ao ampliar a sua operação no sem sentido, como procedimento que incide sobre o que não foi feito para ser entendido – concluir, fechar –, porque é uma incisão no litoral entre o que se dá a ler e o que não pode ser lido, entre o saber e o não saber, na borda da fenda. E, antes da psicanálise, está o

⁴⁰⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: LOUYS, Pierre. *O sexo de ler de Bilitis*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2010. n.p.

⁴⁰⁵ *Idem*. O curso natural (1996). Prefácio. In: ÉLUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. p. 16.

⁴⁰⁶ *Idem*. Prefácio. In: LISIEUX, Therese Martin de. *Alto vôo da cotovia*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1997. p. 10-11.

⁴⁰⁷ *Idem*. Prefácio. In: RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1990. p. 8.

⁴⁰⁸ *Idem*. Que me esperasses (1996). Prefácio. In: Mais Novembro do Que Setembro. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p. 10.

⁴⁰⁹ BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Fernando Camacho. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE|UFMG, 2008. p. 30. (Cadernos Viva Voz).

poema, escrita poética, ato poético. Lacan, leitor do poético, viu na literatura a possibilidade de avançar na teoria psicanalítica. Literatura e psicanálise tocam-se, distintas, nessa beira abismal ao redor do furo do poema.

Tradução legente e intradução têm origem no poético – gestos que suplementam o ato, gestos que reafirmam e atualizam o ato. Esse ato-letra, espiral à margem do corte, “na dialética interpenetrada de inteligência e sensibilidade que permeia todo o fazer poético; quer-se, antes demonstrar que o racional e o sensível, o rigor e a fantasia, não constituem dois polos antinômicos, mas sim verso e reverso da mesma medalha.”⁴¹⁰ A escrita poética como uma “partitura de leitura”,⁴¹¹ sobre a qual a tradução acontece para lidar com “efeitos de estranhamento no corpo do texto”.⁴¹²

Quem leu o estudo já famoso de Jacques Lacan “L’instance de la lettre dans l’inconscient” sabe que o renovador da psicanálise em âmbito estruturalista critica o princípio da linearidade da linguística saussuriana em termos que pressupõem um desconhecimento ou um desinteresse por parte de Saussure [que anos depois avançou em sua teoria] em relação à poesia. Escreve Lacan: “A linearidade que F. de Saussure considera constitutiva da cadeia do discurso, de conformidade com sua emissão por uma única voz e com sua disposição horizontal em nossa escrita, - se ela é necessária de fato, não é suficiente [...]. Bastaria escutar a poesia, para ouvir como emerge uma verdadeira polifonia, para saber que de fato todo discurso alinha-se nas várias pautas de uma partitura. Não há, com efeito, nenhuma cadeia significativa que não sustenha, suspensa à pontuação de cada uma de suas unidades, na vertical, todo um articulado de contextos relevantes”.⁴¹³

Como Haroldo de Campos pontua,⁴¹⁴ Saussure avança em suas investigações sobre a linguagem, ao dizer da invenção poética para além da investigação fonológica, afirmando uma coexistência sincrônica de passado de cultura e presente de criação. Esse avanço faz Julia Kristeva se debruçar sobre as especulações saussurianas, em um trabalho de pesquisa sobre a produção textual em uma atualização do conceito de texto literário, três teses dela, sobre as quais Haroldo assim escreve:

1. A linguagem poética é a única infinitude do código;
2. O texto literário é um duplo: escritura-leitura;
3. O texto literário é uma rede de conexões. Na última tese está contida a contestação da “linearidade”, através de um “modelo tabular”,

⁴¹⁰ CAMPOS, Haroldo. *A reOperação do texto*: obra revista e ampliada. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 27.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 55.

⁴¹² *Ibidem*, p. 97.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 111.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 122-123.

sistema de conexões múltiplas, rede polivalente, “grafismo dinâmico e espacial designando a plurideterminação do sentido”.⁴¹⁵

A linguagem poética porta uma *de-codificação* infinita, por onde escrita e leitura fazem seu caminho, ligando e desligando significantes, em um deslizamento interminável do sentido. A escrita poética, portadora do não sentido, é abertura ao diverso, como espécie rara da alteridade: “homologias fônicas, homologias sintáticas (coreografia logopaica), homologias visuais. Transcodagem. Tropismo. Tradução.”⁴¹⁶

Tradução será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldade esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal.⁴¹⁷

Nesse avesso, a tradução poética que lemos em Duras e Llansol é caminho por onde a escrita, só ela, passa. Passagem luminosa na qual o que ainda não se escreveu e o que haverá de ser escrito se tocam, passagem que ilumina as regiões do dentro como um chamado, um apelo para que o poema se faça.

A poesia: dispersão que, enquanto tal, encontra sua forma. Aqui, uma luta suprema é travada contra a essência da divisão e no entanto a partir desta; a linguagem responde a um apelo que põe em causa sua coerência herdada; ela é como que arrancada a si própria; tudo está rompido, partido, sem relação; não se passa mais de uma frase a outra, de uma palavra a outra. Mas, uma vez destruídas as ligações interiores e exteriores, erguem-se, como que de novo, em cada palavra todas as palavras, e não as palavras, mas sim sua presença que as apaga, sua ausência que as chama – e não as palavras, mas o espaço que, aparecendo, desaparecendo, elas designam como o espaço móvel de sua aparição e de sua desapareição. [...] essa potência de continuidade nascida da descontinuidade, poemas gravemente e suavemente noturnos e que exigem que se diga deles o que dizem da noite [...]. Aqui, a espera é levada por toda palavra e, em cada palavra, há resposta ao inexprimido, recusa e atração do inexprimido. “E a paisagem, se ordena em torno de uma palavra lançada irrefletidamente e que retornará carregada...”⁴¹⁸

Passagem dos restos das primeiras vidas, natureza primitiva, idioma interno, centro das significações, raiz primeira da elevação de um signo à inconsistência de ser

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 124.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁴¹⁷ TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Telma Médici (org.). *Haroldo de Campos* – Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 5.

⁴¹⁸ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 113.

palavra, essa origem em que os afetos estão guardados, e as palavras mudas. É o silêncio dessa língua que não mente e que, quando passa pela fenda da materialidade do corte, faz o signo delirar, falar alguma coisa, qualquer coisa capaz de dar sentido àquele sentimento sem nome, impossível de se representar.

A realidade é matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.⁴¹⁹

A linguagem falta. E é exatamente porque falta que ela não pode se concluir, ser totalmente definida e limitada. Quando um corpo encontra com a língua do outro, ainda sem tradução, balbucios, “lalíngua”, que ainda não é uma linguagem com sentido, há um choque do princípio. Desse choque com a língua do outro, salta um significante, uma letra. É a partir desse choque, para a psicanálise, que há a instalação de uma outra via – própria e singular, via do Real –, outra escrita: a escrita feita a partir dessa letra que salta (letra de gozo) e que tece uma escrita articulada ainda que fora da representação. Essa escrita é indizível, por isso só lidamos com seus efeitos. Lidamos com os trabalhos ao redor do buraco que o corte (essa letra arrancada de “lalíngua”) provocou, o buraco do Real. E o que fazer com o buraco? Eis o trabalho...

A experiência analítica introduz a dimensão não-toda da palavra, introduz o poético, ao furar essa trama de sentido articulada pela letra de gozo, essa letra fixada que articula um único saber sobre o sujeito, colada em um sentido como verdade absoluta. O ato analítico, pelo corte no sentido e pelo silêncio frente a essa escrita de gozo, é o que opera a possibilidade de que esse saber fixado deslize e que esse sentido rígido se traduza, ao ampliar sua língua e escrever outra escrita, uma que não é fixa, e sim solta, móvel. Pela poesia (ato poético-analítico), faz-se acontecer esta outra escrita: poema, que, ao acontecer no meio de uma ausência, toma a própria ausência, o vazio, como sua matéria.

Segundo Lacan, é a estrutura simbólica que distingue o falante de outros seres: que ele seja marcado pelo significante implica que se constitua em referência à ordem simbólica. O domínio simbólico, organizado por limites e leis, é onde se está diante do real do encontro com o outro – aí de onde só é possível responder. Este campo do real não deve ser confundido com a noção comum de realidade: o real permanece pulsante no sujeito como ponto inapreensível, daquilo que não possui

⁴¹⁹ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 176.

representação e, portanto, não pode ser dito e retorna, insistente.⁴²⁰

Caminhando por esse rumo, lemos o movimento tradutório – próprio aos atos poético e psicanalítico – como uma operação que acontece no simbólico, pelas vias do simbólico, tentando algum efeito neste dono de todos os efeitos, o real. A fenda que se opera na linguagem pelo ato poético a partir da inserção do não sentido, pela inclusão da dimensão não-toda da palavra é o que, ao mesmo tempo, escancara e obtura o buraco. Ambos processos se dão em movimento, como uma balança sem trava solta ao vento, com a exigência que se implanta aí, nesse movimento de tradução, esse trabalho com as letras, com os sons, com os furos e com as palavras. Esse trabalho deslizador do gozo, capaz de amplificar os dicionários (do gozo) de cada pessoa, criador de verbetes singulares, inventor de escritas “outraduzidas”, de vidas “transcriadas” – nada completamente novo, existem os restos, o que não se reduz e de que é preciso fazer uso.

A potência do ato está no instante do gesto, mas também na leitura que se faz dele [...]. Para Lacan, a plenitude do ato só se realiza *a posteriori*, depois que uma leitura possa ser colocada em causa. Como ato analítico, o gesto de Lacan nos aproxima do ato poético, pela sua potência de mexer nas línguas, alterar o seu valor significante e abrir, no oco da palavra, a força evocativa de todo começo. A marca do autor do gesto está, justamente, na singularidade da sua ausência. É porque o sujeito – tanto o que suporta o ato quanto aquele que o recebe – não sabe nada dele, que um gesto tem valor de ato. Entretanto, esse mesmo sujeito, ausente no gesto, desfeito nele, ganha uma nova escritura pelo ato que o atravessa. É apenas após o ato que o sujeito reaparece com sua presença modificada. Isso nos permite dizer que o ato é o do poema. É o poema que faz ato, ao passar rápido, lançando o legente para fora, no mesmo instante em que o percebe.⁴²¹

Llansol e Duras, no trabalho com o poema, ao ler, traduzir, escrever, mostram que tal caminho de passagem não se dá sem o corpo, inclusive sem o corpo real, esse corpo de “lalíngua” – porque é o corpo quem lê, traduz, escreve, pela matéria singular que o compõe, as experiências vividas, o idioma de cada uma no encontro com as línguas externas. Elas escrevem a partir da diferença interna que portam sem, contudo, deixar que a sombra interna dessas experiências cale a escrita ou fixe a leitura. Essa passagem intraduzível é o gesto que principia a escrita, faz uso do simbólico, opera nele e com ele,

⁴²⁰ SERENO, Marina. *Escapar à lei do erro: o risco como prática da letra* em Marguerite Duras. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018. p. 41. [On-line].

⁴²¹ PAULA, Janaina Rocha de. Tradução Legente e Experiência Literária em Maria Gabriela Llansol. *Cad. Tradução de*, Florianópolis, v. 41, n. 2, p. 247-270, maio-ago. 2021. p. 267. [On-line].

nesse quase contato com o real, pela beira móvel da letra desenhando o litoral que diferencia esses dois campos estrangeiros, campos que nunca serão iguais, mas que, também por ele – litoral –, fazem seus elementos distintos se misturarem, encostando um no outro, às vezes sobrepondo-se em sua diferença radical.

O que a letra pode operar nesse campo em trânsito, quando força, inclusive, a entrada do ilegível na cadeia do sentido fixado, é um rompimento na ordem da representatividade, na estrutura imóvel de uma língua que não consegue se deslocar. Ao ser litoral, a letra faz esbarrar os campos de um corpo, faz fresta e faz respirar, reavivando o ar e tirando o mofo de regiões fechadas. A letra abre espaço para a textualidade, que lemos em Maria Gabriela Llansol como uma figura da sua obra, na qual está apoiada essa passagem da narratividade, alicerçada e comandada pela verdade e pela razão/consciência, para a textualidade, lugar descentrado das ordens capitalistas. A textualidade é o que, assim, nesse descentramento, faz-se travessia em direção ao que é novo e vivo e ao fulgor. Ela comporta o alongamento dos corpos, abrindo-os, em movimento de liberdade, frente ao que é fixidez e submissão como uma lei que dita os modos de interpretar e ler o mundo. Uma passagem do mortífero para a vida. É algo parecido com a passagem que se faz ao atravessar uma análise – esse transpasse:

No processo analítico, ao reduzir o sentido radicalmente no final de análise, o falasser encontra sua lalingua íntima, com a qual não há mais ninguém para compreender ou responder, senão de maneira equivocada. Assim, o Outro⁴²² deixa de existir como um lugar da linguagem, da palavra, da verdade, do discurso, pois não há mais um Outro do sentido ou da significação, mas um ser que, com seu corpo, fala seu gozo. Seguir a direção da cura pelo paradigma da clínica de um real contingente e do sinthoma é dar uma escritura ao ponto de horror traumático, que pode restituir ao falasser – antes objeto traumatizado, mortificado e inerte – a condição de zelar pelo seu corpo e sua vida, e também ser responsável pelas suas escolhas, sua satisfação e pelo seu próprio destino.⁴²³

Há, no passe analítico, uma passagem à textualidade: esse movimento do exterior para o interior que se lança, em vida, para a vida com fulgor, uma novidade, uma ética que precisa ter como rumo a instauração de uma política da vida no lugar de uma necropolítica, em que o poema, com toda a sua potência de alteridade, não tem vez. Essa passagem ao vivo se faz como uma extensão: ser vivo no meio dos vivos, porque de nada adianta ser vivo no meio dos mortos. Aliás, só se é vivo porque se está no meio do vivo,

⁴²² O “Outro”, escrito por Lacan com maiúscula, não é nenhuma pessoa, mas um lugar, uma outra cena.

⁴²³ CAMPOS, Sérgio de. *Passema: testemunhos de um final de análise*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2014. p. 163-164.

entre os vivos, em abertura ao exterior dos mundos em que “todas as coisas puseram o único na parte de fora. Isto – é a imensidade.”⁴²⁴

Seguir a direção do *sinthoma* é seguir na direção daquilo que pode fazer laço: “um laço social, tal como Lacan o define, estabelece, pelo viés da linguagem, para além de uma simples vizinhança entre os seres, uma ordem dos corpos solidários e principalmente um enodamento das gerações e do sexo.”⁴²⁵ No *sinthoma*, há algo que é mais vivo, organiza e propõe uma solução, um saber-fazer, que possibilita manejar com mais leveza, pois os sentidos estão dissolvidos, os pontos fixados e irreduzíveis daquela escrita (de gozo) articulada e mortífera que advém do estrondo do corpo com a língua, no acontecimento do corte-buraco desenhado e localizado por uma letra. Nessa passagem ou nesse transpasse, há de se lembrar que a nova escrita, essa tradução à textualidade, carrega dentro de si os pontos irreduzíveis e ilegíveis, o murmúrio incessante, que faz dela algo infinito, a infinitude do que não cessa de não se escrever.

O que advém dessa escrita, no presente, que tem como suporte a marca do passado, indelével, é o seu próprio futuro reinventado hoje, uma novidade, “o efeito do novo sobre a marca de sempre”⁴²⁶ ou, poeticamente, como escreveu Blanchot, “aquilo que eu vivo hoje abre o tempo até o fundo, dando-o para mim nesse presente único como o duplo infinito que viria resumir-se nele”.⁴²⁷

Segue a escrita, outra escrita, tarefa interminável.

Um dia se viver até ser muito velha deixo de escrever. Com certeza que isso me há-de parecer irreal, impraticável. E absurdo. Um dia pensei que já me tinha acontecido, que já não ia escrever nunca mais. Foi durante aquela cura de desintoxicação. Recordo-me bem. Foi no hospital Americano. Estava de pé encostada à janela, Yann segurava-me. Olhava para os telhados vermelhos em frente com a mulher loura de olhos azuis que saía de outra chaminé. De repente, chorei, a evidência invadiu-me, disse a Yann que de certeza que não ia escrever mais, que tinha acabado. Aquilo era sincero, provocava-me um desgosto imenso de que ainda me recordo. Mas isso não me apagou as visões nas chaminés. Olhavam para o meu desgosto. Quando vim do hospital Americano, tentei imediatamente escrever na minha agenda, isto materialmente falando, quero dizer, segurar na caneta e escrever. Primeiro não fui capaz de desenhar as letras, e depois voltei a ser capaz.

⁴²⁴ DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.]. p. 84.

⁴²⁵ SOLER, Colette. *Lacan, leitor de Joyce*. Tradução de Cícero Oliveira. São Paulo: Aller Editora, 2018. p. 172.

⁴²⁶ CALDAS, Heloisa. *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007. p. 152.

⁴²⁷ BLANCHOT, Maurice. *O passo além*. Tradução de Daniel Barbosa e Éclair Antônio Almeida. São Paulo: Lumme Editor, 2016. p. 49.

Mas aquela nova escrita provisória, de onde vinha? – Como o buraco que estava debaixo da casa quando levantaram o degrau. – Era a escrita de uma criança de cinco anos, irregular, manchada, parecia-se com a dos criminosos, porque não. Queria escrever um livro, como estou a escrever neste momento, como estou a falar consigo neste momento. Quase nem reparo que as palavras saem de mim. Aparentemente nada é dito a não ser o nada que há em todas as palavras.

Não se sabe quando as coisas estão ali na vida. Escapa-nos. Outro dia, dizia-me que a vida muitas vezes parecia dobrada, é exatamente o que sinto: a minha vida é um filme dobrado [...].

É tarde na vida que extraímos determinados ensinamentos daquilo que vivemos. Hão-de-ver. É preciso ousar transmitir isso, quero dizer, e escrever a partir daí.⁴²⁸

A escrita é o caminho por onde a travessia da passagem se dá a ler. Esse lugar onde as palavras dizem e não dizem, lugar operado pela letra, tal como concebida por Lacan, que tem como função fazer existir essa escrita em que o sentido se ausenta, quando o significante consegue não dizer. E, portanto, a abertura, como uma força, opera a busca pela invenção de novos significantes capazes de escrever algo sobre o vazio desse rompimento que a palavra-buraco escava. A letra escreve o não-todo ao fazer a borda ao seu redor. A letra inscreve o poético, como abalo, na ordenação de um sentido, na representatividade e na lógica totalitária. O poético é, antes da letra, a própria letra, ou melhor, a queda das letras em estado de *des-aparição*.

A cartografia da letra, ou cartografia da carta, é portadora de uma mensagem que não se traduz, mas insiste em (não) traduzir-se, e que, por isso, é vista por seus efeitos, o caminho de uma vida. A cartografia da letra é o que tentamos extrair das traduções que Llansol e Duras fizeram poeticamente do poema-Dickinson. Esse movimento sutil, litoral, pelo qual elementos muito diferentes se sobrepõem entre si – misturam-se, separam-se, nesse vaivém, sem fim. O que vemos, no lugar de literal, é uma tradução litoral, espécie rara que habita o peito da escrita poética – respiração tradutória, o ar do poema.

Assim, o que lemos é a escrita que, ao se dar ao poema, sobrevive nele. Mapas, cartas e plantas compõem uma cartografia. Assim como os animais, os lugares e as histórias de uma vida. Cartografar uma letra, grafar a carta de uma letra, escrever uma letra é movimento que se torna possível de trás para frente, pelos seus sinais: ir voltando, inventando uma vida, talvez, sempre, a escrever.

⁴²⁸ DURAS, Marguerite. *A vida material*. Marguerite Duras fala a Jérôme Beaujour. 2. ed. Tradução de Tereza Coelho. Algés: Ed. Difel, 1994. p. 146-147.

À letra podemos nos aproximar, do fim para o começo, partindo do hoje para trás na tentativa de colher os seus efeitos. A letra é a palavra intraduzível. Dela, vemos os esforços e os frutos. É assim, em espiral, como a escrita delas, elípticas, com seus versos oblíquos. Da letra em Dickinson, Llansol e Duras (semelhantes naquilo que não se parecem), cartografamos vestígios transparentes, fazemos sinais do trânsito, dessa vida escrita. Se pegássemos hoje os sinais traduzidos da poesia de Dickinson no texto de Llansol e de Duras, qual mapa desenhariamos? A que poema chegaríamos?

A letra tece uma escrita, e a escrita tece uma vida. Porque não existe o que dê conta de representar o que é uma letra, a sua cartografia é montada nesse trânsito, em que um poema é tecido ao redor de outro poema, que tece outro poema, a tecer outro poema... infinitamente, esse ofertório do que é vivo a favor do vivo.

Eu vou envelhecer com os cabelos puxados para trás _____
cabelos grisalhos, corpo cheio, rugas e concentração narrativa.

vou envelhecer
com os cabelos puxados para trás e sem quebra das minhas escalas
musicais,
apenas a sequência dos números dos episódios se quebrará

uma grande deflagração _____
que já começara a subir nos céus de Herbais e que aqui, na serra, à beira-
mar, atinge a forma de chuva horizontal onipresente _____
ensurdece o ar e adensa o nevoeiro que sempre, até aqui, quiseram
trocar projectos comigo

volto ao espelho,
interrogo os olhos,
a sua superfície de bondade,
e sei que não quero outra para viver, e continuar a morrer;

quando estou só e a Casa fica deserta e bela até à exaustão,
o belo do exterior comunica com o belo do interior sem obstáculos;
sentada à minha mesa de trabalho que,
se a deixasse, voaria até ao jardim para o seio das árvores de onde veio
reparo que é declinando pela encosta dessa beleza que a minha vista
desce;

no fim, há uma esfera de belo de um lado, e uma esfera de pensamento
do outro;
no mesmo lugar, as figuras percorrem um caminho que as desorienta
como um pêndulo;
o estrondo da deflagração sobe _____
sou eu tentando segurar no meu peito a minha unidade _____

*o leme que veio dar ao poema.*⁴²⁹

*Cartografia dos dias: Dickinson, Llansol e Duras*⁴³⁰

[...] admitamos, por uma decisão ilegítima e de pura pretensão, que a literatura nos despede, o que significa também que a literatura (aqui não acentuada) nos retém nesse movimento que é de ilusão e de pertencimento. Essa foi a razão, a loucura do surrealismo: interrogando-o, não mais em relação ao que termina, mas na questão do porvir que se designa nesse fim infinito, seremos, fora do fecho do tempo, mais encerrados do que nunca pela abertura do espaço em que de novo se inscrevem os nomes que o definem indeterminando-o: conceitos que desejariam escapar a toda conceituação (no momento mesmo em que o saber, redescobrimos-os, recupera-os e inclusive remete-os à cultura, depois, é verdade, da descrição de um longo silêncio).⁴³¹

⁴²⁹ LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d'água, 2000. p. 164-165, grifo da autora.

⁴³⁰ Vídeo montado, em outubro de 2023, a partir de fragmentos de textos meus e das escritoras Dickinson, Duras e Llansol, em sobreimpressão às imagens feitas por mim entre os anos de 2019 e 2023, pelos caminhos entre Ouro Preto, São João Nepomuceno e Belo Horizonte, todos em Minas Gerais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gi33JdJ6fhE>

⁴³¹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 178.

REFERÊNCIAS

- ADAMOWICZ, Elza. *Beyond Painting. Surrealist Collage in Text and Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- ALMADA, Fernanda Costa de Lima. *Lacan, Poe e os efeitos de feminização pela carta/letra [manuscrito]: semblante, silêncio e gozo*. 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2014.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: escrita, amor e tradução em Marguerite Duras*. 284 f. 2005. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, POSLIT, Belo Horizonte, 2005.
- ANDRADE, Vania Maria Baeta, BRANCO, Lucia Castello, PAULA, Janaina de. *Feminino de ninguém*. Belo Horizonte: Cas'a Edições, 2019.
- ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Luz preferida – a Pulsão da Escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. 335 f. 2006. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2006.
- ARBEX, Márcia. *Sobrevivências da imagem na escrita: Michel Butor e as artes*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- AS MÃOS negativas. Direção: Marguerite Duras. Filme. 1978. YouTube (13 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8LSR76iCz6A>. Acesso em: 28 abr. 2022.
- AUTOESTRADA. In: Google Tradutor. Disponível em: <https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR&sl=pt&tl=es&text=Autoestrada&op=translate>. Acesso em: 18 jul. 2023.
- AUTOESTRADA. In: Oxford Languages. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=significado+de+autoestrada>. Acesso em: 17 jul. 2023.
- BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. *Revista Escola Letra Freudiana – A psicanálise e os discursos*. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 34/35, 2004.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 7. Ed. RIO DE JANEIRO: Francisco Alves Editora, 1988.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos: seguidos de o grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASSOLS, Miquel. O inconsciente, feminino, e a ciência. Tradução de Pablo Sauce. *CORREIO*, Revista da Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, n. 83, abr. 2020.

BAYÓN, Patricio Álvarez. *El autismo entre la lengua y la letra*. Olivos: Grama Ediciones, 2020.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE|UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz).

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O passo além*. Tradução de Daniel Barbosa Cardoso e Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

BLANCHOT, Maurice. Traduire. In: *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita – Três tempos com Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.

BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

BRANCO, Lucia Castello. *Os ínvios caminhos: ler, escrever, psicanalisar*. Belo Horizonte: Cas'a Edições, 2019.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. 2 ed. São Paulo: AnnaBlume, 2011.

BRETON, André. *Manifesto surrealista* citado por ADAMOWICZ, Elza. *Beyond Painting*. Surrealist Collage in Text and Image. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BUTOR, Michel. *Crítica e invenção*. Repertório. Tradução de e org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALDAS, Heloisa. *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Viva Vai: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *A ReOperação do texto: obra revista e ampliada*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de Lalíngua. In: CESAROTTO, Oscar. *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Sérgio de. *Passema: testemunhos de um final de análise*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2014.

CASTRO, Helenice Saldanha de. O bom uso do semblante. *Revista Derivas Analíticas*, n. 18, dez. 2022. Disponível em: <http://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/bom-uso-semblant>. Acesso em: 17 julho 2023.

CÉSARÉE. Direção: Marguerite Duras. Filme. 1972. YouTube (100 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rj0Fqedhp8w>. Acesso em: 28 abr. 2022.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.].

DICKINSON, Emily. *Botanical Specimens, undated*. Houghton Library, Harvard University, 1830-1886. Disponível em: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:4184689\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:4184689$1i). Acesso em: 10 mar. 2022.

DICKINSON, Emily. *Herbarium, circa 1839-1846*. 1 volume (66 p.). Houghton Library, Harvard College, 1830-1886. Disponível em: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:4184689\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:4184689$1i). Acesso em: 10 mar. 2022.

DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. II. Folhas soltas e perdidas. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.

DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução de Adalberto Müller. v. I. Os fascículos. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

DURAS, Marguerite. *A vida material*. Marguerite Duras fala a Jérôme Beaujour. 2. ed. Tradução de Tereza Coelho. Algés: Ed. Difel, 1994.

DURAS, Marguerite. *Emily L*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. Evocation de “Emily L.” Marguerite Duras, le Ravissement de la Parole – Les Grandes Heures Ina. Entrevista concedida à *Radio France*, mar. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDrbkzer4x8>. Acesso em: 10 mar. 2022.

DURAS, Marguerite. *Le Monde Extérieur*: Outside II. Paris: POL, 2002.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas: conversas sem compromisso*. Rio de Janeiro: Record, 1974.

EQUÍVOCO. *In*: Google. Disponível em: https://www.google.com/search?q=sin%C3%B4nimos+de+equ%C3%ADvoco&rlz=1C1JZAP_pt-BRBR966BR966&oq=sin%C3%B4nimos+de+equ%C3%ADvoco&aqs=chrome..69i57j0i22i30l2j0i15i22i30.6519j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso em: 17 jul. 2023.

FIO de água do texto. [blog]. Disponível em: <https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/>.

FIO. *In*: Oxford Languages. Disponível em: https://www.google.com/search?q=fio+significado&rlz=1C1BNSD_pt-BRBR982BR983&oq=fio+significado&aqs=chrome..69i57j0i22i30l9.5664j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso em: 28 abr. 2022.

GUERRA de Secessão. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_Secess%C3%A3o. Acesso em: 20 mar. 2022.

HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2008.

IMANÊNCIA. *In*: Oxford Languages. Disponível em: https://www.google.com/search?q=Iman%C3%Aancia+significado&sxsrf=AB5stBhXokVpi_docVt4yYuL_0RqIMYRg%3A1689659200241&ei=QCe2ZMutDpLYlsQPq5OS0Aw&ved=0ahUKEwjLza-Dx5eAAxUSrJUCHauJBMoQ4dUDCBA&uact=5&oq=Iman%C3%Aancia+significad o&gs_l=Exgnd3Mtd2l6LXNlcnAiFkltYW7Dqm5jaWEgc2lnbmlmaWNhZG8yBRAAGIAEMgUQABiABDIFEAAYgAQyBRAAGIAEMgYQABgWGB4yBhAAGBYYYHjIIEAAYFhgeGA8yCBAAGBYYYHhgPMggQABgWGB4YDzIIEAAYFhgeGA9I0TBQ_RJYySlwA3gAkAEAmAGZAaABjAyyAQQwLjExuAEDyAEA-AEB4gMEGAEGQYgGAQ&sclient=gws-wiz-serp. Acesso em: 18 jul. 2023.

LACAN, Jacques. *A função do escrito*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

LACAN, Jacques. *A terceira: teoria de lalíngua*. Tradução Teresinha N. Meirelles do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2022.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 19: ... ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,

1985.

LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. Rumo a um significante novo. *Opção Lacaniana* – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, São Paulo, Ed. Eolia, n. 22, p. 9-13, ago. 1998.

LAURENT, Éric. A carta roubada e o vôo sobre a letra. *Correio* – Revista da Escola Brasileira de Psicanálise. São Paulo: n. 65, p. 61-93, 2010.

LAURENT, Éric. *O avesso da biopolítica: uma escrita para o gozo*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Dickinson* – Caderno letra E. n.p. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/137624292/Dickinson-Caderno-Letra-E>. Acesso em: 1º mar. 2022.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*: Diário III. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig* – O encontro inesperado do diverso / O ensaio de música. Porto: Assírio e Alvim, 2014.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto*. Porto: Afrontamento, 1984.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *COLÓQUIO Letras*. Revista Trimestral, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 143/144, p. 7-8, Jan.-Jun. 1997. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=&p=5&o=p>. Acesso em: 18 jul. 2023.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d'água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio e Alvim Ed., 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: ELUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: LISIEUX, Therese Martin de. *Alto vôo da cotovia*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: LOUYS, Pierre. *O sexo de ler de Bilitis*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

MANDIL, Ram Avraham. *Como um imenso corpo de mulher*. Paris: Associação Mundial de Psicanálise, 2022. Disponível em: <https://www.grandesassisesamp2022.com/pt-br/como-um-imenso-corpo-de-mulher/>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MARINHA DO BRASIL. *Centro de Hidrografia Marinha*. [site]. Disponível em: <https://www.marinha.mil.br/chm/dados-do-segnav-cartas-nauticas/cartas-nauticas>. Acesso em: 15 maio 2022.

MILLER, Jacques-Alain. Comentário. In: LACAN, Jacques. *A terceira: teoria de lalíngua*. Tradução de Teresinha N. Meirelles do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2022. p. 70.

MOURÃO, Fernanda. *117 e outros poemas: a procura da palavra em Emily Dickinson*. 2008. Tese (Doutorado) – POSLIT/FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2008.

MOURÃO, Fernanda. *Esta é minha carta ao mundo – Sobre a tradução da Letter de Emily Dickinson*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013. (Cadernos Viva Voz).

NOSTALGIA. In: Oxford Languages. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt-en/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

NOVA Inglaterra. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Inlaterra. Acesso em: 10 mar. 2022.

NOVA, Vera Casa. *Versos oblíquos ou a obliquidade do tempo*. Rio de Janeiro: 7letras, 2021.

PANDEMIA de covid-19. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pandemia_de_COVID-19. Acesso em: 18 jul. 2023.

PASSÔ, Grace. *Outros olhares*. [YouTube]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wjgh-oDMDjM&list=PLDtcJl0K9LQ-iGGXqUjCQ9asASCJ0Pqv_. Acesso em: 17 jul. 2023.

PAULA, Janaina de. *Cor'p'oema Llansol*. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2016.

PAULA, Janaina de. Tradução Legente e Experiência Literária em Maria Gabriela Llansol. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 41, n. 2, p. 247-270, maio-ago. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/yGBQsXcrNk3NqwJ3ND5vfrh/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 17 jul. 2023.

PAZ, Octavio. *Tradução, literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alvez de Queiroz. Belo Horizonte: FALE|UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz).

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1999.

ROCHA, Alessandra Thomaz. Lalangue: o uso do lapso. *Boletim ECOS*. Disponível em: <https://www.jornadaebpmg.com.br/2021/lalangue-o-uso-do-lapso/>. Acesso em: 13 jan. 2023.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

SERENO, Marina. *Escapar à lei do erro: o risco como prática da letra em Marguerite Duras*. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://teopsic.psicologia.ufrj.br/wp-content/uploads/2021/06/DISSERTACAO-Marina-Sereno-1.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2023.

SILVA, Rômulo Ferreira da. O que escapa à interpretação é o real. *Revista Arteira*, EPB/SC, n. 6, p. 130-133, 2014. Disponível em: <http://revistaarteira.com.br/images/pdf/Arteira-6.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2023.

SOLER, Colette. *Lacan, leitor de Joyce*. Tradução de Cícero Oliveira. São Paulo: Aller Editora, 2018.

TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Telma Médici (org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TROCOLI, Flávia. O amante recomeçado, para que o romance não morra. *Letra Irredutível, M.D.*, Revista da Escola Letra Freudiana, 7Letras, Rio de Janeiro, ano XXXV, n. 48, 2016.

TRÓPIA, Eduardo. *BARROCO x CHINESICE*. Exposição fotográfica. Disponível em: <https://www.eduardotropia.com.br/album/50/a-exposicao-barroco-x-chinesice>. Acesso em: 2 dez. 2021.

TSVETÁIEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017.

VIDAL, Eduardo. Um valor de raridade no tempo. *Revista Escola Letra Freudiana – Da experiência psicanalítica*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, n. 41, p. 17-24, 2009.

VIDAL, Nara. A genialidade de Emily Dickinson. Quatro Cinco Um – *Jornal Folha de São Paulo*, n.p., abr. 2022. Disponível em: <https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/resenhas/poesia/a-genialidade-de-emily-dickinson>. Acesso em: 15 mar. 2022.

WALD, Jane. *Emily Dickinson's White Dress*. Entrevista cedida a Marta Ackmann. *The Paris Review*, fev. 2020. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2020/02/25/emily-dickinsons-white-dress/>. Acesso em: 18 jan. 2022.

Outras referências

ANDRADE, Paulo; SILVA, Sérgio Antônio (org.). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 1997. (Cadernos Viva Voz).

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BERMAN, Antoine. *Pour une Critique des Traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BESSA, Graciela de Lima Pereira. *Feminino: um conjunto aberto ao infinito*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *A escritura do desastre*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

BLANCHOT, Maurice. *Cartas a Vadim Kozovoi: seguidas de a palavra ascendente*. Tradução de Amanda Mendes Casal e Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

BRANCO, Lucia Castello (org.). *Shoshana Felman e a Coisa Literária: escrita, loucura, psicanálise*. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

BRANCO, Lucia Castello, ANDRADE, Vania Baeta. Dois verbetes da língua pura: sonho e pulsão. *Revista Terceira Margem – Literatura e Psicanálise: de uma relação que não fosse de aplicação*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 16, n. 26, p. 45-60, 2013.

BRANCO, Lucia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio *et al.* (org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Vera Pedroso. Rio de Janeiro: Cedibra Editora Brasileira, N/C.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2011. (Cadernos Viva Voz).

COMPAGNON, Antoine. *A era das cartas*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

CURINGA. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise de Minas Gerais, n. 51, 2021. Semestral.

DE MAN, Paul. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Image, Événement, Durée – Imagem, Evento e Duração*. Tradução de Patrícia Franca-Huchet. 2009. p. 16. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15667/12542>. Acesso em:

20 fev. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Pietà du Kosovo ou Comment Construire une Durée. *In: Ninfa Dolorosa*. Paris: Gallimard, 2019.

FENATI, Maria Carolina (org.). *Partilha do incomum: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (1900). v.4 e 5. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB).

FREUD, Sigmund. Carta 52 (1886). *In: Publicações pré-analíticas e esboços inéditos*. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB).

FREUD, Sigmund. Pulsões e destinos da pulsão (1915). *In: Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004. (ESB).

FUENTES, Maria Josefina Sota. *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2007.

LAURENT, Éric. *A psicanálise e a escolha das mulheres*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.

LIRA, José. *Alguns Poemas: Emily Dickinson*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2013.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Edições Chão da feira, 2012.

MAIA, Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol: literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

MANDIL, Ram Avraham. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contracapa; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MESCHONNIC, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier, 2007.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

PAULA, Janaina de. *Tradução e transposição no campo da pulsão de morte*. São Paulo: AnnaBlume, 2012.

PERLOFF, Marjorie. Fantasmagorias do mercado: a poética citacional nas Passagens, de Walter Benjamin. *In: O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*.

Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. 5 ed. Campinas: Pontes, 2011.

REVISTA DA ESCOLA LETRA FREUDIANA – A prática da letra. Rio de Janeiro: ano XIX, n. 26, 2000.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

STEINER, George. *Depois de Babel*. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

SZYMBORSKA, Wisława. *Correio Literário*: ou como se tornar [ou não] um escritor. Tradução de Eneida Favre. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2021.

VIDAL, Eduardo. *Em torno do E da questão*. Belo Horizonte: Aletria, 2005.