

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

Erick Gontijo Costa

acurar-se da escrita – Maria Gabriela Llansol

Belo Horizonte
2014

Erick Gontijo Costa

acurar-se da escrita – Maria Gabriela Llansol

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, elaborada sob a orientação da Prof^a. Dra. Lucia Castello Branco.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

L791.Yc-a Costa, Erick Gontijo.
acurar-se da escrita – Maria Gabriela Llansol [manuscrito] / Erick Gontijo Costa. – 2014.
160 f., enc.

Orientadora: Lucia Castello Branco.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 152-160.

1. Llansol, Maria Gabriela, 1931-2008 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Barthes, Roland, 1915-1980 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Mallarmé, Stéphane, 1842-1898 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Éluard, Paul, 1895-1952 – Crítica e interpretação – Teses. 5. Psicanálise e literatura – Teses. 6. Literatura – Filosofia – Teses. 7. Escrita na literatura – Teses. 8. Cura – Teses. I. Branco, Lucia Castello, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 869.341



Tese intitulada *Acurar-se da Escrita - Maria Gabriela Llansol*, de autoria do Doutorando ERICK GONTIJO COSTA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

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

Prof. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Jeferson Machado Pinto - FAFICH/UFMG

Prof. Dra. Ruth Junqueira Silviano Brandão - FALE/UFMG

Prof. Dra. Ana Lúcia Lutterbach Rodrigues Holck - Escola Brasileira de Psicanálise - RJ

Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof.^a Dr.^a Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários

Belo Horizonte, 10 de fevereiro de 2014.

Agradecimentos

A Lucia Castello Branco, pelo dom poético, apoio sem apoio nesta prática da letra.

A Maria Gabriela Llansol, método de vida e de escrita em um só gesto.

A Ruth Silviano Brandão, pela delicadeza de pegar as asas da borboleta, sem quebrá-las.

A Jeferson Machado, pelo rigor da leitura e pela indicação do passo seguinte.

A Silvana Pessoa, por ampliar meu horizonte nas letras portuguesas.

A Ana Lucia Lutterbach, pela mulher-palavra-em-abismo.

A Vania Baeta, companheira de palavras em ponto de dicionário.

A Ram Mandil, por conduzir os passos da criança que nunca soube caminhar muito bem.

A Isabela M. de Carvalho Monteiro, por sustentar no meio do redemoinho um sim verdadeiro.

A meus pais, distantes como a palma da mão, aqui.

A Maraíza Labanca, pelo pequeno abismo entre uma e outra palavra.

A Juliano Pessanha, pela amizade, pela palavra-cratera e seu gesto inaugural.

A Alexandre Fantagussi, Rafael Reis e Pedro Groppo, por serem casa onde não há.

A Amanda Azevedo, menina grande que escreve e não sabe.

A Julia Panadés, Ju-linha, pela palavra-desenho.

A João Rocha, Luciana Brandão, Janaina Rocha e Dannielle Starling, companheiros de percurso comum.

A José Marcos Resende, pela generosidade do diálogo.

A André Vicente, com quem aprendi há muito o significado da palavra amigo.

A cada integrante do grupo “Palavra em ponto de dicionário”, letras absolutamente sós.

A Faculdade de Letras da UFMG, PÓS-LIT e CAPES, por terem viabilizado esta tese.

A todos os outros distantes, aqui.

Resumo

Este trabalho pretende investigar o efeito de tratamento da escrita nas obras de Maria Gabriela Llansol e de outros autores, a partir da aproximação de dois conceitos: escrita e cura. Para isso, articulamos conceitos extraídos de textos da teoria da literatura, da filosofia e da psicanálise – que se propõem analisar a experiência de escrita e seus efeitos para o sujeito e para o corpo que escreve – às obras da autora portuguesa, de Roland Barthes, de Stéphane Mallarmé e Paul Éluard. Ao fim, desenvolveremos um conceito, a partir da aproximação entre cura e escrita: *acurar-se da escrita*.

Résumé

Ce travail vise à étudier l'effet du traitement de l'écriture dans les œuvres de Maria Gabriela Llansol et d'autres auteurs, à partir de la combinaison de deux concepts: l'écriture et la guérison. Pour cela, nous avons articulé des concepts extraits des textes de la théorie de la littérature, de la philosophie et de la psychanalyse – lesquels se proposent d'analyser l'expérience de l'écriture e ses effets pour le sujet qu'écrit – dans les oeuvres de l'auteur portugaise, de Roland Barthes, de Stéphane Mallarmé et de Paul Eluard. A la fin, nous allons développer un concept, de la connexion entre la guérison et l'écriture: *s'aguérir à l'écriture / s'apanser de l'écriture*.

Sumário

Folha de aprovação	3
Agradecimentos	4
Resumo	5
Résumé	6
Sumário.....	7
Introdução – Manter o começo prosseguindo.....	9
Capítulo 1 – Escrever, curar	15
Escrever	15
Cura.....	16
Desejo da escrita	18
Escrita: salvação	19
Querer escrever: do eu ao ele sem rosto	23
Onde reinam os vestígios de lembrança-de-coisas	34
Diários de luto.....	37
Capítulo 2 – Corp‘a’screver: nó corpo-linguagem	44
Vazio provocado: o eu e o corpo imaginário	47
Eu, consciência, objeto	52
Vazio continuado: o corpo despedaçado e o estádio do espelho	55
Traço unário	58
Vazio vislumbrado: aberturas	59
Cura do eu: o neutro.....	62
Corp‘a’screver: resto <i>acurado</i> , causa de desejo	67
O resto, a cena.....	69
Corp‘a’screver: nó corpo-linguagem	72
Atividade fisiológica textual	80
Capítulo 3 – <i>acurar-se da escrita</i>	83
O poema vivo.....	83
Texto: o corpo certo	85
Centelha do olhar	90
Corpo figural.....	92
Sustentação por se fazer: <i>lalangue</i>	96

Matéria de poema.....	100
Poema <i>acurado</i>	109
Transposição – estética da cura analítica.....	117
Transposição – palavra em abismo.....	120
Desaparecimento vibratório, noção pura, real.....	123
Esposar a noção – poema em fracasso.....	125
O livro, o corpo, a obra.....	133
Conclusão – redemoinho-poema.....	137
Partículas:.....	139
1 – escrever.....	139
2 – morte.....	140
3 – dor.....	141
4 – eu.....	142
5 – vazio.....	143
6 – corpo.....	144
7 – real (simbólico e imaginário).....	145
8 – letra.....	146
9 – cura.....	147
10 – poema.....	148
11 – Livro.....	149
12 – obra.....	150
13 – <i>acurar-se da escrita</i>	151
Bibliografia.....	152

Introdução – Manter o começo prosseguindo

O escritor real tem, muitas vezes, apenas uma ferida cujo nome ele desconhece, mas que lhe concede silêncio e uma palavra gaga e balbuciante¹.
(Juliano Pessanha)

Quando criança, gostava de desenhos animados em que um tronco de árvore, girando, era limado velozmente até seu quase desaparecimento, restando um lápis. Algumas vezes, penso de modo infantil que, no cerne de cada árvore, há um lápis.

Uma árvore, quando ferida, pode liberar uma resina de efeitos curativos sobre a superfície de sua madeira. A resina, uma vez exposta ao ar, fossiliza-se em um material cristalino, o âmbar. Ferida agora intocável, intacta como a imagem refletida nos olhos cegos, que naturalmente não as vê.

A letra é a resina do lápis. Encapsula outra ferida, a do escritor. Revestida pela transparência do poema, a ferida encapsula-se em texto-âmbar, em material cristalino, resina fóssil: livro. Mas a ferida do escritor, diferentemente dos insetos que por vezes se encontram no interior do âmbar (cicatriz íntima, mas visível na superfície cristalina), continua pulsando, escoando texto a texto.

Nesse lugar em que a vida pulsa, lugar afeito ao informe, uma obra pode instalar-se. Sabe-se que uma obra pode ser “aquilo que resulta de um trabalho, de uma ação”, “o objeto resultante do trabalho de um operário, de um artista ou de um artesão”. Pode também ser “reparação ou remodelação”².

Tomemos a obra como o trabalho, a ação de reparar, de remodelar. A escrita, a partir da ferida, repara a falha na linguagem, remodela lacunas em objetos escritos, que sinalizam a marca de uma ausência ou de uma inexistência: cicatriz. Sobre essa prática rumo à obra, menos um objeto acabado que um horizonte perseguido no ato de escrita, o escritor paulista Juliano Pessanha, em seu livro *Instabilidade perpétua*, escreve:

¹ PESSANHA, Juliano. Como fracassar em Literatura. *Pausa*, Belo Horizonte, n. 100, p. 19, jun. 2013. Disponível em: <http://issuu.com/pausa/docs/pausacem>. Acesso em: 16 ago. 2013.

² OBRA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

A obra é o instante natal que faz advir um mundo-casa a partir da profundidade da terra. Na obra acontece a verdade, pois ela é o acontecimento desmedido que outorga a medida: ela instala um mundo e abre a clareira na qual todo (o) ente ganha um sentido e um contorno. Mas essa abertura do mundo remete ao fechado da terra e os dois são mantidos conjunta e disjuntamente, sem pacificação dialética, e sem recalque psicanalítico. A obra é como o galo português cantando lusitânia, cantando a luz do dia, mas um galo bifronte com olho na nuca, que ao cantar o dia não se livrasse da noite, mas a mantivesse acesa³.

Na obra, acontecimento desmedido, faz-se o instante natal, em que advém a medida do acontecimento desmedido. A obra é abertura na realidade e, também, o que se faz no lugar da ferida aberta no próprio corpo. Medida instável, perpetuamente instável, em que se funda o texto e, dele, o mundo-casa em que possa habitar o corpo-escritor. O escritor nasce do texto, da medida escrita que é o limiar onde se atritam o dia e a noite acesa, a medida e a desmedida. No escrito, o que é noite é simultaneamente dia. O escritor é um primeiro movimento a se fazer obra e só em face dela constitui-se, como corpo em devir.

Assim, no primeiro momento, o escritor é aquele que, tal como Primo Levi descreveu o fundo a que se chegou nos campos de concentração, sabe que a língua comum não basta para dizer da experiência desmedida:

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos⁴.

A língua comum, frente ao que é traumático, frente à mais intensa experiência – que pode ser obra por se fazer –, fracassa. O escritor, do que lhe resta de si, faz texto e talvez possa guardar o que foi seu nome. Pode, também, criar alguma palavra, fora dos veios já traçados da língua comum, que seja indício do resto de existência, já sem realidade.

Assim, diante do que se apresenta como impossibilidade de se escrever – a desmedida –, escreve-se. Marguerite Duras, em *Escrever*, apresenta a fórmula que explicita a tarefa da escrita frente ao impossível:

³ PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade Perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 82-83.

⁴ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 32.

Escrever.

Não posso.

Ninguém pode.

É preciso dizer: não se pode.

E se escreve.

É o desconhecido que se porta em si: escrever, é
isso que se alcança. Isso ou nada⁵.

Escrever, nessa acepção, é trazer, por meio de certa operação lógica, o impossível à língua. O que se coloca como impossível frente à linguagem é o que lhe excede, o que nela não se registra via simbolização, mas se apreende em seu silêncio, entre uma e outra palavra. A língua do escritor que diz a partir de sua ferida, do que traumatiza o corpo de sua língua, é sempre a linguagem restante do sobrevivente.

Outro campo afeito à prática de escrita, que aqui nos interessa, é a psicanálise. Seja por meio das históricas ou dos sobreviventes de guerra que traziam o impossível às portas do consultório de Freud, seja por meio das literaturas, ou melhor dizendo, das literaturas⁶ que levaram o impossível às malhas da letra de Lacan, a psicanálise parece ter formalizado uma concepção de escrita, que nesta tese nos interessa. Escrever, em psicanálise, é justamente escrever o que não pode ser escrito⁷.

Entenderemos, nas páginas que se seguem, orientadas pelas centelhas resultantes do atrito entre escritas literárias e psicanálise, a prática de escrita não como o que se constitui de um saber prévio, já arregimentado pela teoria literária ou pela psicanálise. A escrita, no horizonte que se vai vislumbrar, é atividade fisiológica textual, como veremos junto a Llansol, autora presente neste texto. Em sua obra, veremos como o ato do corpo textual sobre a ferida,

⁵ A tradução que propusemos parte do francês, em que se lê: “Écrire / Je ne peux pas. / Personne ne peut. / Il faut dire: on ne peut pas. / Et on écrit. / C’est l’inconnu qu’on porte en soi: écrire, c’est / ça qui est atteint. C’est ça ou rien.” (DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993, p. 51,-52.)

⁶ LACAN, Jacques. *Literatura*. *Che vuoi*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 17-23, 1986.

⁷ A esse respeito, o psicanalista Ram Mandil assim apresenta uma hipótese para a função da escrita na psicanálise, que será desenvolvida ao longo desta tese: “À pergunta “para que serve a escrita?”, responderia com uma frase, com valor de hipótese, e que vem orientando uma perspectiva de trabalho. Diria que, para a Psicanálise, sobretudo após Lacan, a escrita serve... para escrever o que não pode ser escrito. Essa resposta, para que não caia no paradoxo, necessita da distinção entre a escrita, de um lado, e o que não pode ser escrito, de outro. O que está indicado é que escrevemos a partir do que não pode ser escrito, isto é, movidos pelo que não é capaz de se inscrever.” (MANDIL, Ram. *Para que serve a escrita?* In: ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997, p. 104.)

sobre o que na língua é dor e trauma, pode ser capaz de uma cura muito específica, em permanente devir. Ao tratar a língua limando seus excessos, circunscrevendo suas impossibilidades, sem com isso amputá-la do corpo, o escritor *acura-se* da escrita.

A partir da leitura de algumas obras de Llansol, investigaremos o processo de construção do corpo textual – o corp‘a’screver –, singular em sua existência, que nos apresenta a seguinte hipótese de trabalho: “Examinei com ele, depois, até ser dia claro sobre a mesa, a hipótese de descobrirmos uma actividade fisiológica textual. Tratamento do texto para que exista matéria, ou tecido, onde o inexprimível deixou falhas.”⁸ Nas falhas da linguagem, no limiar em que a língua se rompe diante do que nela irrompe como excesso à sua capacidade de simbolização, de metaforização, a operação literal de escrita pode ser tratamento ou, nas palavras de Llansol, cura.

Aquém da metaforização, o tratamento da língua é a experiência de criação a partir do que resta da linguagem esgarçada pelo que a excede. Assim, a escrita “impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com o pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores, sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa”⁹. A escrita, tal como a entendemos, distancia-se da ornamentação da língua, da escrita sem falhas, da estética tranquilizante de eficácia mercadológica.

Escrever é pouco-dizer, sem dizer pouco. Com Juliano Pessanha, podemos dizer que escrever, na experiência com o que resta de linguagem ao escritor, é nascer do pouco:

A palavra da arte é coisa de recém-nascido ou de moribundo, de quem não está acostumado com o mundo, mas muito mais tocado pela sua emergência e pela sua desapareição do que envolvido na sua estabilidade. Tanto aquele que acaba de nascer quanto aquele que está para morrer sabem que a linguagem acontece em nossa boca quando, desabados dela e desintoxicados dela, estamos tensos no surto-susto do mundo¹⁰.

A prática de escrita se dá no instante (que algumas vezes se espraia em sua curta duração) em que o mundo e a própria língua saem de seu curso comum, de seu curso aclimatado e previsível. Se a língua treme, há desastre, os corpos e o mundo ao seu redor vacilam, trincam-se, ferem-se. Nas fendas do corpo e nas fissuras da paisagem, a escrita brota

⁸ LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 239.

⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 116.

¹⁰ PESSANHA, 2013, p. 19.

para indicar que ali pode nascer algo. A escrita prolonga corpos e paisagem, permite a respiração do pensamento na gaiola do mundo.

Estamos a certa distância do dizer do especialista detentor do saber pré-construído, daquele que não está disposto ao estremecimento de seu rígido capacete de ideias e foge a todo tempo do fracasso inerente ao processo criativo. Não há nascimento sem ruptura. O fracasso da língua, de seu sistema rígido, do pensamento ilusoriamente estável, é necessário, é arriscado, mas é viável em sua instabilidade perpétua. Lembremos aqui as palavras da escritora Júlia Panadés: “Para além / do funcionamento pleno / o fracasso é também / um modo de ir”¹¹. O fracasso a que nos referimos é o do mundo sem poema, do mundo inumano. Em seu fracasso está, simultaneamente, a saída, a língua que tropeça e se renova em fracasso positivo, porque o vivo desperta nas ruínas da língua e do pensamento.

O fracasso é a infância do pensamento e da língua. Quando o corpo ressoa na rígida sintaxe, quando o pensamento entrava e só opera por saltos e giros, os fragmentos de dizeres opacos são o começo da escrita. A palavra-infância é sempre começante¹², como ensina Friedrich Nietzsche, com Zaratustra:

Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim.

Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-sim: o espírito quer agora *sua* vontade, o perdido para o mundo conquista *seu* mundo¹³.

O pensamento começante é uma roda a girar por si mesma, é criação afirmativa em devir, é matéria, tal como a árvore que se lima aos giros, até que reste apenas o lápis que em seu cerne já estava. A escrita é o primeiro movimento verdadeiro que se expande em cada gesto, circulando, renovando e expandindo o corpo. O desejo circula junto à escrita, compondo o “redemoinho-poema”¹⁴: uma nova paisagem que se abre em espiral a quem

¹¹ PANADÉS, Júlia. *Pausa*, Belo Horizonte, n. 100, p. 7, jun. 2013. Disponível em: <http://issuu.com/pausa/docs/pausacem>. Acesso em: 16 ago. 2013.

¹² Maurice Blanchot assim define a “palavra começante”, que é base para pensarmos o que propomos no primeiro movimento desta tese: “Toda palavra começante, ainda que seja o movimento mais doce e mais secreto, é, porque ela nos ultrapassa infinitamente, aquela que agita e que exige mais: tal como o mais doce nascer do sol, em que se declara toda a violência de uma primeira claridade, e tal como a palavra oracular que não diz nada, que não obriga a nada, que até mesmo nem fala, mas faz desse silêncio o dedo imperiosamente fixado na direção do desconhecido.” (BLANCHOT, Maurice. *A besta de Lascaux*. Tradução de Márcio V. Barbosa. Paris: Éditions Fata Morgana, 1982, p. 18.)

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra – Um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das letras, 2011, p. 29.

¹⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares Editora, 1993, p. 20.

escreve. Partindo desse ponto íntimo, a ferida do escritor e seu corpo-obra a se expandir no *redemoinho-poema*, manteremos o começo prosseguindo:

O começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos.
Mas breve é o começo de um livro – mantém o começo prosseguindo.
Quando este se prolonga, um livro seguinte se inicia.
Basta esperar que a decisão da intimidade se pronuncie.
Vou chamar-lhe fio _____ linha, confiança, crédito, tecido¹⁵.

¹⁵ LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003 (B), p. 1.

Capítulo 1 – Escrever, curar

Passar a voz ao papel,
Ou do ladrar à rosácea,
Trova, é escrever. Estava
Ele, atónito, não vislumbrando
Como ia tanta palavra
Caber na rosácea.
Era óbvio que uma delas
Serviria de estaca,
E as restantes de rosas
No caule ainda por vir.
Quando a frase rosna,
Não há outro remédio¹⁶.
(Maria Gabriela Llansol)

Quando um som ainda surdo quer se fazer palavra, há um único remédio: escrever. A palavra “escrita” será a estaca deste texto; no caule ainda por vir, outras palavras, derivadas da experiência de escrita. A “cura”, por exemplo, a se tratar neste texto. Buscaremos inicialmente delimitar o que é escrever para alguns escritores, mais especificamente para a autora portuguesa Maria Gabriela Llansol, e explicar o efeito de cura da escrita atestado na obra da autora.

Para isso, neste capítulo, observaremos, inicialmente, o modo como alguns escritores pensam seu ato de escrita analogamente à vida, além de delimitar o efeito de tratamento produzido pelo ato de escrever. Primeiramente, delinearemos o que entenderemos, nesta tese, por “escrever” e “curar”.

Escrever

Escrever é captar com palavras a tessitura poética das noites e dos dias. Agarrar o redemoinho que por vezes gira no centro da casa. É também, algumas vezes, agarrar-se às amarras da realidade, desfazê-las e então reatá-las, a seu modo. Raramente, em instantes intensos, é meter as mãos no nada e, tal qual o mendigo que suplica por comida, contornar com a concha das mãos o vazio que, de informe que fora, faz-se forma pelo lado de fora.

¹⁶ LLANSOL, 2003b, p. 143.

No vazio a escrita circula; no nada, sufoca. Assim também a vida, que se escreve e, num piscar de olhos, transpõe-se para o papel.

Talvez se possa afirmar, no começo desta tese, que toda experiência de escrita, em alguma medida, se enlaça à vida de quem escreve, a qual pode ser matéria de início para a escrita. Escrever é contornar o vazio, esse ponto opaco da realidade que pode se fazer texto. A vida, na escrita, condensa-se nas letras para, então, desdobrar-se na superfície branca da página, numa espécie de sístole e diástole textual. Nesse gesto aparentemente simples, estão em jogo os afetos, o desconhecido de si, que, entretanto, se abre e se fecha nas letras, cifrando-se. Por escrito, a vida condensa-se, desfaz-se para refazer-se na escrita. Há, portanto, contensão do vivido, que a seguir se espraia na rede textual. Cura-se a escrita.

Nessa perspectiva, escrever é um trabalho de cura da experiência vivida, que se transpõe para o papel. É preciso provocar, por meio da escrita, a transposição da experiência vivida para a página: “É manhã, melhor, é aurora de um dia crescente. Sobre a terra / firme, eu deveria levantar-me, e meter-me ao trabalho de tentar curar os / dias. Se for possível trago o impossível para a entrada da porta¹⁷”. Coloca-se aqui uma primeira questão: o que, de uma experiência vivida, se faz experiência de escrita? Segundo Roland Barthes, em seu livro *A preparação do romance I*, é preciso, para que algo se escreva, um “ativo da dor”. Porque, esgarçando a linguagem, gerando uma ausência significante e o silêncio do sentido, há algumas vezes o “ativo da dor”, “aquele momento em que se descobre a morte como real”¹⁸. Escrita e psicanálise podem encontrar-se em tal linha de pensamento, porque ambas lidam, de uma ou outra forma, com esse ponto de falha na língua. E a língua, quando falha, agoniza. Nesta tese, pensar-se-á, inicialmente, numa possível aproximação entre literatura e psicanálise a partir da experiência de escrita e seu efeito de cura. Passaremos, agora, a uma breve introdução ao que entenderemos, ao longo desta tese, como efeito de cura da escrita.

Cura

Na psicanálise, um sujeito, ao falar a seu analista, desloca-se, refuga, avança, reposiciona-se, à medida que seu discurso depura. O que de um sujeito é objeto, assintático, decanta, ao ser aparado por um analista. Ante a queda de algumas palavras – objetos irreduzíveis –, pode-se então tratar um sujeito em análise.

¹⁷ LLANSOL, 2006, p. 32.

¹⁸ BARTHES, 2005a, p. 7-8.

Na escrita, o processo de depuração da linguagem pode também se apresentar. Há escritores para quem a palavra é não apenas signo, mas matéria viva. A palavra poética, em si, é depuração, conformação de objetos estéticos, pulsantes, corpos vivos¹⁹. E as palavras, se não se transformam nas coisas a que um dia se referiram, podem ser tomadas, em si, como coisas, matéria sonora, visual, plástica. O que, em certa medida, as liberta de seus primitivos referentes, de seu sentido rígido e sintomático e pode permitir certo tratamento ao sujeito que escreve, seja em uma análise, seja nos limites de uma folha de papel.

Nessa dimensão textual, a palavra é pontual, precisa, capaz de localizar o que em um corpo é morte e errância. Espécie de “poética pulsional”²⁰, que opera a partir de traços restantes da composição psíquico-corporal, isto é, a partir do que resta da construção de uma ideia do que se é (a instância psíquica do eu), da noção que se cria de corpo e de realidade. Instâncias marcadas pela posição de algo que, aquém ou além, as ultrapassa a todas e se apresenta como desconhecido de si: um sujeito que se enlaça de determinado modo a objetos. Dessa operação de constituição de si, “Restam sempre traços, mas curamo-nos do eu tendo um corpo mais-além da imagem”²¹.

Nessa perspectiva, não se fala apenas de um eu em tratamento, porque “O corpo erótico desafia o cânone estético”²², vai além da imagem narcísica, reconfigura a língua. Escreve-se a partir de resíduos, de furos a se contornarem na linguagem, porque, onde a palavra falta, escreve-se. Onde a linguagem é posta em xeque, onde a fala é choque e desvanecimento, letras irredutíveis cristalizam-se. Curam-se. E se há cura, nessa perspectiva, há desejo da escrita.

¹⁹ Em seu texto “A letter, a litter”, Ram Mandil apresenta uma interessante definição de letra, referente à rede conceitual psicanalítica, que nos permite pensar em que medida a letra indica, na língua, uma substância a ela distinta, sem representação, mas nela presente. Em termos lacanianos, indica o gozo em meio à língua: “É possível dizer que, em uma leitura retroativa, a letra, pensada como distinta do significante, seria o que, na ordem da linguagem, permitiria apreender a circulação dessa substância, dessa materialidade à qual Lacan gradativamente associa o gozo.” (MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra-Capa Livraria/Faculdade de Letras da UFMG, 2003, p. 47.)

²⁰ LAURENT, Éric. Poética pulsional. *Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental – A escrita em psicanálise*. Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 8, ano 5, nov. 2002, p. 67-71.

²¹ LAURENT, 2002, p. 70.

²² LAURENT, 2002, p. 70.

Desejo da escrita

Muitos são os escritores que testemunham sua relação com a escrita como algo necessário, uma necessidade orgânica, um modo de estar no mundo. Não raro, valem-se da escrita como modo de salvação e, em alguns casos, aproximam-na mesmo de algo similar a um tratamento. Alguns atestam a existência de um processo que nomeiam cura. Dessa palavra, que por vezes alguns escritores empregam em seus textos como efeito do ato de escrita, sabe bem a psicanálise, que nos auxiliará na construção do conceito central desta tese: a cura da escrita.

Certa vez, em uma palestra do projeto Ofício da Palavra, ouvimos as seguintes palavras do escritor português Gonçalo M. Tavares, que ora citamos:

Escrevo todos os dias pela manhã. Se não escrevo, irrito-me. Se escrevo, posso sair e encontrar pessoas no restante do dia. O ato de escrita é uma necessidade orgânica, como a fome. Algumas pessoas pensam: posso escrever, posso sair e andar de bicicleta, posso pintar um quadro. Essas pessoas não deveriam escrever. Só se deve escrever quando a escrita é uma necessidade orgânica²³.

Evoco aqui essas palavras para trazer à cena a posição de um escritor em relação ao ato de escrita. Chama a atenção o fato de a escrita impor-se como ato necessário, necessidade orgânica, e não uma ação entre ações. Das palavras desse autor, extrairemos a primeira questão a que pretendemos responder ao longo desta tese: que função a escrita teria na vida dos que escrevem sob o ditado de uma necessidade orgânica? Parece-nos clara, nas palavras do autor português, a ligação corpórea e vital à escrita.

Para investigar a necessidade de escrita, recorreremos, inicialmente, ao que dizem os escritores a respeito de sua prática, visando ao desejo da escrita, em sua dupla via, assim apresentada por Lucia Castello Branco, em seu *Chão de letras*: “Nesses domínios, pode-se pensar no desejo da escrita em sua dupla via: trata-se não só do desejo do escritor pela escrita, mas do desejo da própria escrita, que é então percebida em sua natureza de ser autônomo daquele que julga possuí-la, o escritor.”²⁴

Se a escrita deseja e, mesmo, impõe-se como prática necessária a alguns autores, de maneira algumas vezes atormentadora, é ela – sintoma de escritor – que pode conformar-

²³ Informação verbal obtida na 47ª edição do Ofício da Palavra, realizada no dia 1º de junho de 2012, no Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte (MG).

²⁴ BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras – As literaturas e a experiência de escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 67.

lhe, dar forma a um corpo, isto é, ser forma de salvação, ao se salvar a forma escrita. Recorreremos às teorias psicanalíticas freudiana e lacaniana, que nos auxiliarão com alguns operadores de leitura nesta tese, referentes à necessidade de um sujeito ligar-se ao mundo por meio de um ofício, de uma prática. No caso, a prática de escrita como salvação.

Escrita: salvação

Sabe-se que Franz Kafka, em diversos momentos de sua obra, menciona a escrita como modo de salvação, o seu modo de habitar o mundo. Disso, o autor dá provas, em especial, nos diários e textos sobre seus escritos:

O escrever continua me mantendo, mas não seria mais apropriado afirmar que conserva esse tipo de vida? Com isso não quero dizer naturalmente que minha vida seja melhor quando não escrevo. Em tais ocasiões é até pior e completamente insuportável e há de desembocar na loucura. Mas isso só sob a condição de que, como resulta ser na realidade, **também sou escritor quando não escrevo**; e um escritor que não escreve é de fato uma quimera que provoca a loucura²⁵.

Nesse fragmento, Kafka parece apresentar a escrita como tarefa necessária à sua existência, o que conserva, de certo modo, sua vida. Não escrever parece não ser uma opção, visto que a ausência de escrita confluiria com a loucura. A escrita coloca-se, portanto, como horizonte de salvação para o escritor, que o é mesmo quando não escreve. Não pretendemos aqui denotar, com a palavra “salvação”, uma solução de problemas vividos, desabafo ou qualquer espécie de significado banal ou redutor. Pensamos, antes, o ato de escrita, em si, como ancoragem para um sujeito-escritor que tem a escrita como perspectiva de salvação sem garantias. Há, no livro *Sonhos*, de Kafka, uma interessante indicação para o que aqui pretendemos dizer com a palavra salvação: “Um ramo de junco? Há gente que flutua agarrado num traço a lápis. Flutua? Um afogado sonhando com a salvação”²⁶. É essa a salvação a que nos referimos: a leveza de quem busca flutuar agarrado no traço a lápis, na materialidade do ato de escrita.

²⁵ KAFKA, Franz. *Escritos sobre sus escritos*. 2. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 1983, p. 175 (grifo nosso).

²⁶ KAFKA, Franz. *Sonhos*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 140.

Maurice Blanchot, no ensaio intitulado “Kafka e a exigência da obra”²⁷, realiza uma leitura da experiência de escrita kafkiana, na qual transparece certa função da escrita para o autor. A partir da leitura blanchotiana dos textos de Kafka – no caso, os diários –, podemos extrair uma lógica de funcionamento da escrita como salvação para Kafka, a qual parece operar, em certa medida, no texto llansoliano, objeto de estudo desta tese.

Em um dos diários, no dia 28 de julho de 1914, Kafka escreve: “Minha incapacidade para pensar, observar, constatar, para me recordar, para falar e participar da vida dos outros, torna-se cada vez maior; viro pedra... Se não me salvo pelo trabalho, estou perdido”²⁸. O trabalho a que Kafka se refere, nesse momento desastroso de sua vida, é o de escrita. Sobre essa tarefa e sua função, Blanchot apõe:

Mas por que esse trabalho poderia salvá-lo? Parece que Kafka teria precisamente reconhecido nesse terrível estado de autodissolução, onde está perdido para os outros e para si mesmo, o centro de gravidade da exigência de escrever. Onde ele se sente destruído até ao fundo nasce a profundidade que substitui a destruição pela possibilidade da criação suprema. Maravilhosa reviravolta, esperança sempre igual ao maior desespero, e como se compreende que, dessa experiência, ele extrai um movimento de confiança que não questionará de bom grado²⁹.

A exigência de escrever manifesta-se, para Kafka, em meio à perdição, em meio à autodissolução, ao desatamento dos laços que o unem às pessoas e à realidade. O que aqui mais nos interessa é que, diante dessa situação de desvanecimento, Kafka responde escrevendo. Escreve porque as condições necessárias à escrita, na visão de Blanchot, estão dadas. Diante do vazio, do desamparo, Kafka pode vislumbrar uma obra por se escrever. Uma vez perdido, salva-se. O que o desespera, a sua situação, confere-lhe esperanças: “Agora recebo o salário da solidão. É, apesar de tudo, um salário minguido. A solidão só traz punições. Não importa, sou pouco afetado por toda essa miséria e mais decidido do que nunca... Escreverei a despeito de tudo, a todo o custo: é o meu combate pela sobrevivência”³⁰. A escrita como instrumento de salvação aparece-lhe como uma decisão, uma postura ética no mundo que se desmorona a sua volta. Escrita que, se não o salva da precária situação em que se encontra, salva-o, entretanto, da completa perdição de si, ao conferir-lhe forças para continuar, ao menos, escrevendo uma das mais geniais obras da literatura. “Uma defesa do

²⁷ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 50-79.

²⁸ BLANCHOT, 1987, p. 56.

²⁹ BLANCHOT, 1987, p. 56-57.

³⁰ BLANCHOT, 1987, p. 57.

nada, uma precaução do nada, um sopro de alegria emprestado ao nada, eis a arte”³¹, podemos acrescentar com Blanchot.

Foi necessário a Kafka perder-se para se deparar com a obra por se fazer. Escrever foi para o autor encontrar-se na perdição, salvar-se em meio a uma situação desastrosa. Entretanto, não se trata apenas de um eu que se reencontra, que se recupera pela escrita, mas de um eu que reinventa a si e ao mundo, por escrito. Afinal, escrever é realizar uma passagem, deixar a própria voz ao sacrifício e dar voz à obra, passar “do ‘Eu’ ao ‘Ele’ sem rosto”³². A esse movimento de queda, de desvanecimento do eu, necessário para que o escrito advenha, Blanchot, em seu *A escritura do desastre*, nomeia, justamente, desastre:

Se o desastre significa ser separado da estrela (o declínio que marca a errância, assim que se interrompeu a relação com o acaso do alto), ele indica a queda sobre a necessidade desastrosa. A lei seria o desastre, a lei suprema ou extrema, o excessivo da lei não codificável: isso a que nós somos destinados sem ser concernidos? O desastre não nos olha, ele é o ilimitado sem olhar, o que não se pode mensurar em termos de fracasso nem como perda pura e simples³³.

No movimento de se separar da voz centrada em um eu, algumas vezes já perdida antes de se escrever, a obra imperativamente irrompe e algo se escreve. O eu, submetido à escrita, soçobra, fracassa; mas não a escrita. Não há, pois, apenas perdas. Arrisca-se a própria identidade no escrito, mas algo advém: uma obra. Os efeitos dessa passagem se fazem sentir. Veremos mais claramente esse processo na análise dos textos sobre os quais nos voltaremos ao longo desta tese.

Pensemos, então, na ideia de salvação, explícita em diversos textos de Kafka, a partir de operadores de leitura da psicanálise, para dela extrairmos o que à prática dos escritores interessa. Freud, em seu texto “O mal-estar na civilização”, afirma: “Não existe uma regra de ouro que se aplique a todos: todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo”³⁴. Freud emprega a palavra salvação, que nos desperta uma segunda questão. De que se salva um homem, no caso, um homem que escreve?

Há, portanto, duas questões a princípio: a primeira, investigar em que medida há salvação possível pela escrita; a segunda, saber de que se salva aquele que escreve. A relação

³¹ BLANCHOT, 1987, p. 67.

³² BLANCHOT, 1987, p. 20.

³³ BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. France: Gallimard, 1980, p. 9. Tradução nossa.

³⁴ FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 91.

que cada escritor estabelece com seu ofício é singular, já que o modo como um autor se salva parece-nos ser o que lhe pode conferir singularidade. À segunda questão: “de que se salva um escritor?”, decorrente da primeira, deve-se responder de modo singular, a partir das marcas que os autores parecem deixar em seus textos, resultantes da operação de escrita. Pressupomos, então, que, para quem escreve, a escrita parece ter uma função, saiba disso ou não o escritor.

Se ao escritor é dado escolher a escrita ou se ela se lhe impõe seria também uma questão, a que neste momento responderemos rapidamente do seguinte modo: se a escrita é necessária a alguns escritores, há, em certa medida, um imperativo de escrita, o que não exclui a confluência da necessidade com o desejo de escrever. Procuraremos precisar, justamente, a natureza do imperativo de escrita, sabendo que o desejo de escrever pode participar também desse imperativo, confluindo ambos em uma direção. Se a escrita se impõe a alguns, de algum modo ela opera como tratamento, que pode levar a alguma salvação, mesmo que não permanentemente.

Outra questão que buscaremos discutir nesta tese é se seria possível apreender técnicas empregadas singularmente por alguns autores de um método de tratamento ao que o psicanalista Jacques Lacan apresentou ao longo de sua obra como “real” (um ponto impossível de se simbolizar totalmente ou de se representar completamente por imagens, embora se apresente a todo tempo como falta, furo, buraco, vazio de sentido, onde há linguagem). Certamente não haverá o conhecimento de um método de cura pela escrita que sirva para todos que escrevem, ou que seja eficaz no sentido de ser uma solução de problemas. Investigaremos, inicialmente, a noção de cura da escrita, que se refere antes a efeitos de enxugamento do texto, de redução dos afetos no texto, sem eliminação do que, a princípio, nomearemos, a partir de Roland Barthes, “dor”.

Nessa tarefa, esperamos, ao menos, comprovar que esse efeito se atesta em alguns escritos e, a seguir, buscaremos, na medida do possível, extrair técnicas empregadas por autores diversos, mais especificamente por Maria Gabriela Llansol. Acompanhemos, neste início de nossa investigação, o que escreve o autor francês Roland Barthes, sobre querer escrever.

Querer escrever: do eu ao ele sem rosto

Em seu livro *A preparação do romance I*, Barthes desenvolve uma precisa ideia a respeito do que seria, para si, “querer escrever”, a qual dará suporte às nossas reflexões iniciais, direcionadas para o desejo/necessidade da escrita, isso é, o que antecede e permeia todo o trabalho de escrita.

No curso de escrita do autor (o livro é um conjunto de suas anotações de aula sobre o desejo de escrever um romance), explicitam-se elementos que podem constituir o percurso de escrita, se não dos escritores em geral, de alguns escritores. Neste primeiro momento, visamos a pensar a prática de escrita, para, a seguir, focarmos na experiência llansoliana. Partiremos, então, do que ensina o autor francês, em suas anotações.

A princípio, é Barthes quem afirma, para aquele que deseja escrever haveria a percepção de se estar no meio da vida. Não um meio matemático, porque desse não se sabe, mas um meio marcado por um acontecimento:

Refere-se a um acontecimento, um momento, uma mudança vivida como significativa, solene: uma espécie de tomada de consciência ‘total’, precisamente aquela que pode determinar e consagrar uma viagem, uma peregrinação num novo continente (a *selva oscura*³⁵), uma iniciação (há um iniciador: Virgílio – teremos também o nosso)³⁶

No primeiro momento, algo como uma revelação acontece para aquele que escreve ou virá a escrever e permite-lhe tomar esse instante como meio de sua vida. É curioso que Barthes remeta à obra *A divina comédia*, para delinear as etapas do processo que antecede a escrita e a passagem ao ato de escrever. Sabe-se que a obra em questão, do autor italiano Dante Alighieri, divide-se em três partes: o conhecimento do Inferno, do Purgatório e, por fim, do Paraíso. Seria tentador pensar que, para Barthes, a escrita operaria como um processo de atravessamento do Inferno e do Purgatório (da dor, pode-se pensar) e do Paraíso (terminar bem). Mas não nos parece que a prática de escrita, para Barthes, siga fácil e naturalmente esse percurso, nem que necessariamente termine bem, porque para os escritores está fora de causa acabar bem³⁷, embora os elementos da travessia evocada por Barthes lhe permitam estruturar o pensamento do processo de escrita.

³⁵ O autor insere a seguinte nota explicativa: “É a ‘floresta escura’ que se apresenta no começo do ‘Inferno’ e da obra”, referindo-se à primeira parte da obra *A divina comédia*, de Dante Alighieri.

³⁶ BARTHES, 2005a, p. 5.

³⁷ Lembremos aqui do texto “Não haverá chance de acabar bem”, de Maurice Blanchot, em que a questão da salvação pela escrita se coloca, já de início, como uma tarefa de perdição, de perder-se para

Barthes divide também em três partes o processo que pode levar à “tomada de consciência total” e ao decorrente desejo de escrever um romance:

1) Primeiro, a consciência do seguinte: a partir de uma certa idade, “os dias estão contados”; contagem regressiva imprecisa, mas cujo caráter irreversível é, no entanto, mais perceptível do que na juventude. Ser mortal não é um sentimento “natural” (por isso há tantos que se arremessam contra uma árvore, persuadidos de que são imortais). A idade traz essa evidência: “Sou mortal”³⁸.

2) Em seguida, consciência disto: vem um momento em que o que se fez, escreveu (trabalhos e práticas passadas), aparece como um material repetido, fadado à repetição, ao cansaço da repetição³⁹.

3) Enfim, um acontecimento vindo do Destino pode sobrevir para marcar, cortar, incisar, articular, mesmo que dolorosamente, dramaticamente, esse atolamento progressivo, determinar a revirada da paisagem por demais familiar, que chamei de “meio do caminho da vida”: é, infelizmente, o *ativo* da dor. (...) Um luto cruel e como que único pode constituir esse “cume do particular”; marcar a dobra: o luto será o melhor de minha vida, o que a divide irremediavelmente em duas partes, antes/depois. Pois o meio da minha vida, qualquer que seja o acidente, nada mais é do que aquele momento em que se descobre a morte como real (volta a Dante: a *Divina Comédia* é exatamente o panorama dessa realidade)⁴⁰.

Há, portanto, três momentos que antecedem o processo de escrita. No terceiro, que se identifica com a elaboração de um luto, há de fato a passagem ao ato de escrever. Seria, então, o luto um processo inerente ao ato de escrita? Pressupondo-se que sim, seria a escrita eficaz para a elaboração de uma perda, para possibilitar a passagem do estado de impotência – de dor – a uma criação afirmativa⁴¹? Para Barthes, a escrita parece ser uma

que a obra, materializada em livro, possa se escrever. Há nesse processo a alegria da escrita. Afinal, que não haja chance de acabar bem, no sentido de se eliminar o que exige a escrita – a dor, se pensarmos a partir de Barthes –, não significa que um autor possa recuar ante sua única saída, ante seu desejo: escrever. A questão do escritor se coloca, com precisão, nas palavras de Blanchot: “Assim que ele começa a escrever, é alegremente interpelado: ‘Pois bem, agora você está perdido.’ – ‘Devo então parar?’ – ‘Não, se você parar estará perdido.’” (BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 43). Perder-se de si, portanto, é a paradoxal salvação do escritor, que se agarra ao que mais lhe exige: a obra por se escrever, sempre em seu horizonte, exigindo sempre uma palavra a mais, um livro a mais. A obra, inacabável, exigente, demanda ao escritor que viva para seguir escrevendo.

³⁸ BARTHES, 2005a, p. 5.

³⁹ BARTHES, 2005a, p. 6.

⁴⁰ BARTHES, 2005a, p. 7-8.

⁴¹ Deixaremos aqui indicado o processo de transposição, pensado pelo filósofo e psicanalista Alain Badiou como uma estética da cura analítica, a partir da obra do poeta francês Stéphane Mallarmé “Para Mallarmé, a transposição, que é uma lógica artificial, elimina qualquer subjetividade. [...] a operação poética é, afinal, uma operação anônima. Ele escreve: *l’oeuvre pure implique la disparition du poète* – ‘a obra pura implica o desaparecimento do poeta’. Mas sabemos também que há

elaboração similar ao luto (já que a dor é a da perda ou constatação de que a morte está no horizonte de tudo o que vive) e a busca de uma passagem ao estado da alegria, associada ao ato de escrita.

Entretanto, é importante dizer, o luto que se realiza na escrita parece-nos ser anterior a qualquer experiência de perda vivida (experiência que, por sua vez, remete sempre a uma perda primeira, inerente à linguagem). Quando se entra no reino da linguagem literária, há desvanecimento dos referentes. Fazer uso da linguagem é, portanto, colocar-se em estado de perda, tal como afirma Blanchot, em seu texto “A literatura e o direito à morte”:

Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte, é ‘a vida que carrega a morte e se mantém nela’. Admirável poder. Mas algo estava ali e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é antes, se todo o meu poder consiste em fazer o que é depois? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede⁴².

Se a busca da literatura é pelo momento que precede a palavra, não devemos encerrar a escrita apenas em um espaço de busca pelo que se perdeu. Afinal, no horizonte da escrita – o começo, que difere de qualquer ideal de origem –, está o que se faz depois, a obra por se fazer. É esta, então, a exigência da escrita: o porvir. Nesse aspecto, parece-nos, pode-se afirmar que escrever é uma busca de se fazer luto do que dá vida à palavra, para que se possa empregá-la como matéria de criação (palavra em que o referente não está em primeiro plano, visto que a comunicação, na palavra literária, é secundária). A palavra em sua materialidade, referente de si, apresentada por Blanchot:

Tudo o que é físico tem o primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro. Sim, felizmente, a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra. A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as *realmente* presentes fora delas mesmas. É um elemento, uma parte recém-destacada do

desaparecimento do sujeito na experiência do real. Ou, mais precisamente, há um desvanecimento de seu ser. Mallarmé tinha a mesma idéia. O que desaparece, no final do poema, é o sujeito da impotência, e o sujeito da impotência não é o sujeito do real. Em última análise, o que Mallarmé propõe é a seguinte idéia: o poema faz advir um sujeito que, naturalmente, não é o eu imaginário do poeta, não é o Sr. Mallarmé, não é o sujeito da impotência, mas é o que poderíamos chamar de ‘sujeito puro’ do poema, isto é, o sujeito tal como o poema o faz advir.” (BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. *Escola Letra Freudiana: A psicanálise & os discursos*, Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, (2004). Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro, p 240-241.) A operação de transposição será base para construirmos o conceito de “cura da escrita” nesta tese. Retomaremos tal operação no capítulo 3.

⁴² BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 314-315.

meio subterrâneo: não mais um nome, mas um momento de anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor do face-a-face no fundo da obscuridade⁴³.

O que pode oferecer a materialidade da linguagem, para além de toda comunicação? É preciso algo que suporte um corpo em alguma materialidade. Um corpo não é apenas a carne. Um corpo necessita fazer-se na relação com um suporte material, e a carne, os ossos, os órgãos, a pele não bastam. É preciso um objeto para apoiar um corpo. A escrita pode ser um suporte material para a existência, veremos.

Retomemos a seguinte declaração de Franz Kafka: “também sou escritor quando não escrevo; e um escritor que não escreve é de fato uma quimera que provoca a loucura.” Podemos agora afirmar: o escritor, quando vivencia experiências, organiza-as, em um ou outro nível, em matéria a se escrever. Sobrevindo algum acontecimento do “destino”, uma decisão fundada no desejo, por exemplo, um texto pode-se precipitar, escrito. Nesse sentido, o que vimos nomeando cura da escrita – redução, condensação do vivido em matéria, dosagem do que de pulsional e afetivo há nas experiências – dá-se muitas vezes não apenas no ato de escrever. Antes, vai-se curando a vida em escrita, só depois.

A respeito do escritor que escreve mesmo quando não está escrevendo, Barthes, em uma passagem de seu *A preparação do romance I*, traz um bom exemplo:

Quando foi tomada a decisão dessa mudança? – no dia 15 de abril de 1978. Casablanca. Tarde pesada. O céu um pouco encoberto, faz um pouco de frio. Estávamos indo em grupo, em dois carros, à Cascade (bonito vale na estrada de Rabat). Tristeza, um certo tédio, *o mesmo, ininterrupto* (desde um luto recente) e que se projeta sobre tudo o que eu faço ou penso (falta de investimento). Volta, apartamento vazio; aquele momento difícil: a tarde (voltarei a falar disso). Sozinho, triste → *Marinade*. Reflito com intensidade. Eclosão de uma idéia: algo como a conversão “literária” – são essas duas palavras tão velhas que me vêm ao espírito: entrar na literatura, na escritura: *escrever* como se nunca o tivesse feito: fazer apenas isso → De repente, brusca idéia de deixar o Collège, para unificar uma vida de escrita (pois o curso entra freqüentemente em conflito com a escrita). Depois, a idéia de investir o Curso e o Trabalho na mesma empresa (literária), fazer cessar a divisão do sujeito em prol de um único Projeto, o Grande Projeto: imagem de alegria, se eu me desse uma tarefa única, de tal maneira que não precisasse mais me esfaltar depois do trabalho a fazer (cursos, pedidos, encomendas, constrangimentos), mas que todo instante da vida fosse doravante trabalho integrado ao Grande Projeto → Aquele 15 de abril: em suma, uma espécie de *Satori*, deslumbramento análogo (pouco importa se a analogia é ingênua) à iluminação que o Narrador proustiano experimenta no fim do Tempo reencontrado (mas o livro dele *já estava escrito!*)⁴⁴.

⁴³ BLANCHOT, 1997, p. 315.

⁴⁴ BARTHES, 2005a, p.14-15.

Nesse fragmento, o desejo da escrita parece conduzir a vida, que marinha, decanta, resta escrita. Antes mesmo de se passar ao ato de escrever, outra voz que não a de um “eu” ou de uma pretensa identidade, neutra (a do desejo da escrita?), impõe-se ao autor. E assim como o é para o narrador proustiano de *Em busca do tempo perdido*, o livro, a obra, impõem-se, antes, com a força de um “está escrito”, manifesto tão logo se atente à materialidade da linguagem. Não nos parece sem motivo que, para os poetas, o poema muitas vezes se escreva a partir do som, da forma, do ritmo poético. O que já está escrito para um escritor é justamente o desejo da escrita, que pulsa na matéria significativa.

Sobre essa voz neutra que decanta e deseja escrever-se, Barthes a apresenta, em seu seminário *O neutro*, da seguinte forma:

1) A primeira questão, o primeiro Neutro, objeto declarado do curso, é a diferença que separa o querer-viver do querer-agarrar: o querer-viver é então reconhecido como a transcendência do querer agarrar, a deriva para longe da arrogância: abandono o querer-agarrar, acomodo o querer-viver.

2) A segunda questão, o segundo Neutro, objeto implícito do curso, é a diferença que separa esse querer-viver, já decantado, porém, da vitalidade. → Pasolini, num poema, diz que só lhe resta isto: “uma desesperada vitalidade” → a desesperada vitalidade é o ódio da morte. O que então separa o recuo diante das arrogâncias, da morte odiada? É essa distância difícil, incrivelmente forte e quase impensável, que chamo de Neutro, o segundo Neutro. Sua forma essencial é, definitivamente, um protesto; consiste em dizer: pouco me importa saber se Deus existe ou não; mas o que sei e o que saberei até o fim é que ele não deveria ter criado ao mesmo tempo o amor e a morte. O neutro é esse *Não* irreduzível: um *Não* como que suspenso diante do endurecimento da fé e da certeza e incorruptível por uma e por outra⁴⁵.

Nesse excerto, podemos detectar uma lógica que supomos ser a da depuração do desejo da escrita e o advento de uma voz curada, neutra. Primeiramente, quer-se agarrar algo: o escrito contido no vivido por um escritor, que escreve mesmo quando não está escrevendo, poderíamos dizer. Mas é preciso mais que isso. É preciso mesmo que um “eu”⁴⁶ desista de dizer-se, de ser-se, “des-ser-se”, para que algo se escreva. Veremos o porquê. É preciso que um ‘eu’ desista e abandone-se à voz da escrita. Querer-viver, diríamos. Viver a experiência de escrita. Algo então acontece. Uma segunda voz: “esse querer-viver, já decantado, porém, da vitalidade”, isto é, a experiência que se decanta antes e durante a escrita: “a desesperada vitalidade”, “o ódio da morte”. Um *Não* irreduzível, marca de uma ausência, de uma queda do

⁴⁵ BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003b, p. 32-33.

⁴⁶ No capítulo 2, investigaremos a noção de “eu”, de “Sujeito do inconsciente” e de “corpo” na psicanálise, a fim de investigarmos a noção de “neutro”, nas obras de Blanchot, Barthes e Llansol.

eu, uma deflação imaginária de que decorre a ascensão da voz em primeiro plano. O desejo da escrita, neutro, irreduzível, voz curada, de-cantada, que se afirma. Um sujeito silencioso, escrito:

Diz-se que o escritor renuncia a dizer “Eu”. Kafka observa, com surpresa, com um prazer encantado, que entrou na literatura no momento em que pôde substituir o “Eu” pelo “Ele”. É verdade, mas a transformação é muito mais profunda. O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que se afirma está inteiramente privado de si. Na medida em que, escritor, ele legitima o que se escreve, nunca mais pode exprimir-se e ainda menos falar para ti nem dar a palavra a outrem. Aí onde ele está só fala o ser – o que significa que a palavra já não fala mas é, mas consagra-se, à pura passividade do ser⁴⁷.

Para se chegar a esse ponto radical, em que já não se é um “eu” a comunicar com um “tu”, mas sim a pura passividade do ser – sujeito que se manifesta na matéria da linguagem –, é preciso, parece-nos, uma operação de curar-se do “eu”, tal como veremos no próximo capítulo, a partir do texto “Poética pulsional”, de Éric Laurent. Com Blanchot, poderíamos adiantar que, na escrita marcada pelo neutro, há um sujeito – o “Ele sem rosto”: “Longe de ser um tempo puramente negativo é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o “Eu” que somos se reconhece ao soçobrar na neutralidade de um “Ele” sem rosto”⁴⁸.

Essa operação parece-nos explícita no *Diário de luto*, de Roland Barthes, obra em que o autor realiza uma experiência de luto escrito: “Perturbação, deseramento, apatia: somente, por lufadas, a imagem da escrita como ‘coisa que apetece’, porto, ‘salvação’, projeto, em suma ‘amor’, alegria. Suponho que a devota sincera tem os mesmos impulsos para com seu ‘Deus’”⁴⁹. Parece-nos clara a aposta de Barthes em sua escritura como salvação, como desposseção da dor, ao literalizá-la:

Agora, por vezes sobe em mim, inopinadamente, como uma bolha que estoura: *ela já não existe, ela já não existe*, para sempre e totalmente. É fosco, sem adjetivo – vertiginoso porque insignificante (sem interpretação possível)

Nova dor⁵⁰.

⁴⁷ BLANCHOT, 1987, p. 17.

⁴⁸ BLANCHOT, 1987, p. 20.

⁴⁹ BARTHES, Roland. *Diário de luto*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 57.

⁵⁰ BARTHES, 2011, p. 75.

Nessa perspectiva, a escrita é, irredutivelmente, coisa, matéria de apoio decantada. E a dor escrita é uma nova dor, despossuída: dor da escrita. A dor, que não se ausenta nem se desfaz (dor de palavra alguma: de alguma palavra), é circunscrita neste escrito. Dor literal, insignificante, que tange um registro impossível – real – o qual esburaca, esgarça a linguagem literalmente. A dor, em seu estatuto real, tem significação vazia, ao ser circunscrita nas letras. Dor que se conta, dor apoiada em sete letras: “Nova dor”. Cura do significante até o litoral de sua literalidade: resíduo da palavra, que estanca – estaca – o que lhe transborda: a dor escrita.

No livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, de Maria Gabriela Llansol, parece ser algo similar a uma operação de luto com efeitos de cura, tal como até aqui a apresentamos, o que se dá. Na dissertação de mestrado intitulada *Curso de silêncio: Maria Gabriela Llansol e a escrita das imagens curativas*⁵¹, procuramos investigar o tratamento dado à escrita e ao gênero romanesco na obra de Maria Gabriela Llansol, articulando conceitos extraídos de textos da teoria da literatura, da filosofia e da psicanálise à obra da autora portuguesa, mais especificamente, ao livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Nesse trabalho, dedicamo-nos a explicar a existência de efeitos de tratamento, similares aos que visa a psicanálise contemporânea (os quais investigaremos mais aprofundadamente nesta tese), para o sujeito que escreveu a obra em questão, do qual decorre a mutação da prosa romanesca em uma escrita em que opera a lógica nomeada “condensação narrativa”: espécie de articulação lógica do poema presente na narrativa.

No excerto que se segue, esse efeito de cura da escrita explicita-se nas palavras da autora:

lâmpada

Com o som do tambor _____ a criança vai à frente _____
com a sua dança. Seja o que for, viver lhe trará dor, e contradança. Um
garajau que a vê solta um estridor _____ é de noite, a noite avança,
e eu mudo a posição saltando por cima dos diários e cursos para encontrar
o que não vejo ainda,
ao contrário do garajau que vê.

II

A dor doente.

⁵¹ COSTA, Erick Gontijo. *Curso de silêncio: Maria Gabriela Llansol e a escrita das imagens curativas*. 2009. 107f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

III

Simultaneamente chove e contrachove como se, do céu à terra, subisse um percurso quando, sem que se torne necessário, deveria descer. É manhã, melhor, é aurora de um dia crescente. Sobre a terra firme, eu deveria levantar-me, e meter-me ao trabalho de tentar curar os dias. Se for possível trago o impossível para a entrada da porta, quando a abro para ir comprar o jornal que lhe é necessário (ao doente) neste instante de manhã mas que, cada vez, orvalhado de notícias suas (do jornal), lhe apetece menos⁵².

Na tessitura das frases que tendem à atenção à palavra, a dor vai-se reduzindo até o ponto em que redução nenhuma seja mais possível. Diante desse ponto de dor irreduzível – “a dor doente” – apreendido na contradança das palavras, constata-se um limite de nomeação da dor, um ponto de impossibilidade, que, escrito, poderia sustentar o sujeito que escreve. Constatado o ponto de impossibilidade – o impossível trazido à entrada da porta da escrita –, passa-se ao trabalho com o que restou da dor em meio às palavras: curar não apenas a si, no processo de escrita, mas também aos dias, aos dias transpostos no livro. Curar, assim, a própria linguagem, o corpo da linguagem, pois é também de linguagem que se constitui e se trata um corpo. Trata-se de literalizar, de de-cantar o vivido na página branca. Um tratamento dado ao texto, que é revertido, certamente, para o sujeito que escreve. No texto da autora em questão, parece-nos, a todo tempo, operar o processo de cura da escrita. Entendemos ser esse um projeto da escrita presente nessa obra.

Ainda em Maria Gabriela Llansol, encontramos indicações da transposição da vida ao papel. Llansol afirma em seu diário *Uma data em cada mão: Livro de horas I*: “desejo planificar a História, os séculos, estendê-los no papel ou numa grande folha de cartolina branca, através de esquemas, traçados e sinais. Visioná-los”⁵³. A proposta de escrita da autora, ao sugerir a planificação da História, é a espacialização, a depuração da História em letras. Planificar os séculos no papel e visioná-los é curar a linguagem narrativa, ao propor sua condensação. Lembremos que a palavra “cura” pode remeter à secagem de certos alimentos – redução a sua mínima matéria. Se deslocarmos tal lógica para a linguagem, poderíamos pensar que se trata de reduzir a língua à sua mínima partícula: a linha, o traço, a letra, o grão da voz⁵⁴. Aqueles que se deixam atravessar pela psicanálise ou pela escrita bem sabem dos

⁵² LLANSOL, 2006, p. 32.

⁵³ LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma data em cada mão: Livro de horas I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009, p. 124.

⁵⁴ Referimo-nos ao conceito barthesiano de “grão da voz”, que aqui nos auxilia para pensar a língua reduzida ao seu potencial de toque musical: “espaço (gênero) muito preciso onde uma língua encontra

efeitos da redução da enxurrada das palavras promovida por essas práticas, que operam na literalidade da língua.

Para desenvolver o que nesta tese entenderemos como cura da escrita, gostaríamos de evocar as seguintes palavras de Lucia Castello Branco, em seu *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*, livro em que a autora indica-nos uma direção – a da lógica do poema – para pensar tal processo de literalização do vivido, a partir de sua precisa leitura dos poemas de Dickinson e de sua branca dor:

(...) se o traço de branco que há na dor faz da dor uma dor branca, o mesmo não pode ser dito de seu traço de vazio. Pois que a dor não é vazia. Melhor seria dizer, parafraseando Maria Gabriela Llansol, que a mulher vive em uma “dimensão sem nada”. E essa dimensão não se reduz ao puro vazio, pois trata-se do vazio da criação.

Tais imagens, aqui evocadas para trazer à cena a poesia de Emily Dickinson – poesia que não se separa da figura já um tanto ficcional daquela que as escreveu –, querem evocar também algumas imagens desenhadas por Lacan e Blanchot para se pensar a obra de arte ou, mais especificamente, a obra literária.

Uma delas trazida por Lacan para refletir sobre o processo de criação e sua relação com o vazio – a criação *ex-nihilo* –, é a imagem do vaso. Borda em torno do vazio, contorno de *Das ding*, o vaso se apresenta como a criação em seu estado bruto. Deslocado de seu valor de utensílio para o “desvalor” de objeto (ou de “inutensílio”, como diria o poeta Manoel de Barros), o vaso é, então, objeto de arte, ao apontar para o furo que o constitui como contorno de *Das ding*. Produto de processos sublimatórios, como todo objeto de arte, o vaso é menos “saída feliz” (tal como Freud definiria, em dado momento, a sublimação) que borda do vazio, anteparo frente o horror do Real. Nisso consiste, portanto, sua “saída feliz”: ao velar o real, o vaso revela. Ao revelá-lo, eleva-se: eleva-se, enquanto objeto, à dignidade da Coisa. Eis a sublime ação da arte: elevar o objeto à dignidade da Coisa.

Outra imagem, trazida por Blanchot também para se pensar a criação e sua relação com o vazio – a obra enquanto “exterior” – é o acontecimento do desastre. Pura exterioridade, o desastre é a dor, mas é a dor decantada, sem paixão e, pode-se dizer, sem a tragédia do sofrimento. Pós-morte, pós paixão, pós desejo, o desastre constitui-se, para Blanchot, na mais pura passividade. A obra é fruto do desastre, do *des-astre*, da queda do astro, da desposseção e do des-ser. Apenas aqueles que são tomados pela “exigência da obra” – e sua exigência extrema é o desastre, sabemos – estão, verdadeiramente, na criação⁵⁵.

uma voz. Darei imediatamente um nome a esse significante ao nível do qual, creio eu, a tentação do *ethos* pode desaparecer – e, conseqüentemente, o adjetivo pode ser dispensado: será o ‘grão’: o grão da voz, quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música.” (BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 238.)

⁵⁵ BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson* (Tradução dos poemas e cartas por Fernanda Mourão). Belo Horizonte: 7Letras, 2003, p. 15.

Nesse fragmento, explicitam-se os elementos envolvidos no processo de criação da obra de arte, especificamente da poesia. A autora parece detectar uma direção que faz da criação literária um processo de depuração do vivido pelas palavras, de localização de um ponto – a dor –, o qual, ao se escrever, circunscreveria um ponto vazio em meio à linguagem: a branca dor da escrita. Ponto vazio, em que emerge, pontualmente, como desaparecimento do “eu”, um novo sujeito (o do inconsciente, veremos nos capítulos 2 e 3), curado.

Primeiramente, constata-se que a dor não é vazia, pois se trata de uma dor real, uma perda vivida por um sujeito que deseja escrever, poderíamos afirmar com Roland Barthes. Perda que, lembremos, é ponto constitutivo de todo texto, ponto de falha, vazio, presente na linguagem. Trata-se do que Lacan, ao longo de seu ensino, nomeou “real”. Um ponto impossível de se representar na linguagem, mas que nela deixaria marcas, furos. Sobre os traços disso que esgarça a linguagem, constituir-se-iam os poemas de Dickinson.

O ponto central desta tese é a investigação do que faz a escrita em torno do vazio e quais os efeitos dessa prática da letra em torno do vazio da criação. A esse ponto, na psicanálise, nomeou-se, primeiramente em Freud, *Das Ding* (a coisa). Posteriormente, Lacan, ao longo de seus seminários, depura essa noção no conceito de o objeto pequeno *a*, borda literal em torno do real – dimensão parasitária da linguagem, no entanto irreduzível aos significados e resistente a qualquer representação que a busque apreender⁵⁶. Na relação com esse objeto, borda do que excede a linguagem, mas nela se manifesta, um sujeito afirmativo, curado de seu estatuto de indivíduo imaginário, estagnado às voltas com uma perda, pode advir, em forma escrita. É essa a aposta que fazemos nesta tese.

Por meio da operação apresentada na metáfora do vaso, contorno do vazio existente na linguagem, os escritores, cada um a seu estilo, poderiam encontrar uma “saída”, ao contornar o furo da linguagem, por meio da literalização da escrita? Parece-nos que sim. Investigaremos em que medida a criação, nessa perspectiva, seria simultaneamente um anteparo e um acesso ao horror do real, ao re-velá-lo.

Sobre o real lacaniano, pensado como uma categoria linguística, seria o que faz furo no corpo da linguagem, de onde decorreria a dor em tudo o que vive. Mas a dor, por

⁵⁶ Sobre as noções de “objeto *a*”, “letra” e “cura” na acepção de redução da linguagem ao seu osso, pode-se ler em Lacan: “É isso que caracteriza efetivamente a letra com que faço acompanhar esse *ossobjeto* (em francês, *osbjet*), a saber, a letra pequeno *a*. Se reduzo esse *ossobjeto* a esse pequeno *a*, é precisamente para marcar que a letra, nesse caso, apenas testemunha a intrusão de uma escrita como outro [*autre*] com um pequeno *a*. A escrita em questão vem de um lugar diferente daquele do significante.” (LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p. 141.)

meio do processo a que nomearemos “cura da escrita”, a partir da leitura da obra de Maria Gabriela Llansol e de outras experiências literárias, seria a “dor decantada, sem paixão, sem a tragédia do sofrimento”⁵⁷. O texto, objeto destacado da vida do escritor, permitiria a “desposseção”, a neutralidade da dor.

Caminharemos certamente em direção à linguagem do poema que, síntese, condensação, literalidade por excelência, resulta em “criação verdadeira”, afirmativa, afirmação da impossibilidade reduzida a um ponto, na escrita. A dor da escrita, a sua branca dor:

A Dor – tem um elemento em branco –
Já não pode se lembrar
Quando começou – ou se havia
Um tempo em que não havia –

Não tem Futuro – além de si mesma –
Seu infinito é maior
Que o Passado – instruído a perceber
Novos períodos – de Dor⁵⁸.

Para desenvolvermos o conceito central desta tese, a “cura da escrita”, investigaremos, agora, a relação entre luto e escrita, acompanhando o percurso da já mencionada obra *Diário de luto*, de Roland Barthes, para, então, indicarmos a operação linguística de cura onde ela mais parece explicitar-se: na linguagem do poema, empregada na obra de Maria Gabriela Llansol. Analisaremos, a seguir, as possibilidades de o trabalho de luto se fazer no ato de escrita. Possibilidades porque, por diversas vezes, o que se lê são textos que parecem estagnar-se na melancolia, isto é, não passam à outra lógica de escrita, que pensamos ser a da desposseção da dor, por meio da técnica de cura da escrita.

Faz-se necessário, neste ponto, uma investigação sobre os conceitos psicanalíticos de “luto” e de “melancolia”, precisando em que se aproximam e em que se distanciam. Talvez a escrita do luto e a da melancolia diferenciem-se, mas operem, em alguns casos, de modo similar: a afirmação de uma perda, visando à construção de um objeto estético. Entretanto, os percursos de construção de um texto melancólico e de um texto que realiza algo similar ao trabalho de luto parecem-nos ser distintos.

Vale ainda dizer que, ao detectar elementos típicos do processo de luto ou de melancolia em um texto, não pretendemos patologizar ou diagnosticar um autor. Afinal, neste

⁵⁷ BRANCO, 2003, p. 15.

⁵⁸ BRANCO, 2003, p. 102.

trabalho entendemos a escrita, literária ou não, como passagem de vida, um processo que, embora se enlace às estruturas psíquicas, vai além delas, ao refazê-las, num processo assim apresentado por Gilles Deleuze, em seu *A literatura e a vida*: “Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagem de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado”⁵⁹. Entenderemos, portanto, a escrita como um processo que permite a passagem de vida, passagem da vida à obra escrita, a qual permitiria, ao que vive, a vida escrita⁶⁰.

Onde reinam os vestígios de lembrança-de-coisas

Os conceitos de luto e de melancolia são desenvolvidos por Sigmund Freud ao longo de sua obra, mais especificamente no texto “Luto e Melancolia”, de 1917. Freud assim define o luto: “O luto é, em geral, a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como pátria, liberdade, um ideal, etc.”⁶¹

Sobre a melancolia, o psicanalista a apresenta como um luto patológico: “Entretanto, em algumas pessoas – que por isso suspeitamos portadoras de uma disposição patológica – sob as mesmas circunstâncias de perda, surge a melancolia, em vez do luto”⁶². A seguir, investigaremos esses dois estados, respeitando o movimento realizado por Freud em seu texto: o de pensar o luto e a melancolia como estados de ânimos similares, já que “a melancolia é, como o luto, uma reação a uma perda real do objeto amado”⁶³, sem perder de vista o fato de que tais processos operam em diferentes instâncias psíquicas e geram consequências bastante distintas na constituição de um sujeito.

Na origem do trabalho de luto, Freud situa, justamente, a “dor”: “Todos também concordamos de imediato com a denominação ‘doloroso’ – que contém uma referência à dor

⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 13.

⁶⁰ O significante “vida escrita”, que nos auxiliou nesse ponto a pensar a relação entre vida e obra, é referente ao livro *A vida escrita*, de Ruth Silviano Brandão. Assim a autora define o que seria uma “vida escrita”: “O que chamo de vida escrita é a unidade entre escrever e viver e vice-versa, pois a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real.” (BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 28.)

⁶¹ FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume 2*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 103.

⁶² FREUD, 2006, p. 103.

⁶³ FREUD, 2006, p. 109.

– e é utilizada para nomear o estado de ânimo do luto.”⁶⁴ Partindo da dor, decorrente da perda vivida, assim poderíamos sintetizar o trabalho de luto: um sujeito realiza, a seu modo, um lento e intenso deslocamento dos investimentos libidinais de um objeto (perdido) a outro objeto (que, embora afirmativo, lhe escapa à representação). Nossa hipótese inicial é a de que a escrita poderia constituir um novo objeto – um objeto estético, isto é, uma obra –, ao qual um escritor se enlaça. Silvina Rodrigues Lopes nomeia tal operação escritural, em *A inocência do devir*, nó corpo-linguagem:

Quando se fala de um **nó corpo-linguagem** fala-se sempre de uma ligação pela qual se entra em processo de metamorfose. Daí que um nó seja um ponto de voragem, um umbigo, o lugar onde se manifesta uma energia que não refigura, que estratifica sensações não integráveis no funcionamento orgânico⁶⁵.

O processo de constituição de um corpo textual será explicado no capítulo 2 desta tese. Deixamo-lo já indicado, pois pensamos que, em certa medida, a operação apresentada por Silvina parece se aproximar ao trabalho de luto freudiano, que consistiria no desenlçamento de um objeto perdido e da constituição de um novo objeto.

Pensemos, de modo mais detalhado, em que se constitui o trabalho de luto em Freud, para, então, investigarmos o processo de luto pela escrita e suas singularidades:

E no que consiste o trabalho realizado pelo luto? Acho que não parecerá forçado apresentá-lo da seguinte forma: o teste de realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, de modo que o respeito pela realidade passa a exigir a retirada de toda a libido das relações [verknüpfungen] anteriormente mantidas com esse objeto. Contra isso ergue-se então uma compreensível oposição. [...] porém, ao final, o normal é que o respeito pela realidade saia vitorioso. Entretanto, essas exigências da realidade não são atendidas de imediato. Ao contrário, isso só ocorre pouco a pouco e com grande dispêndio de tempo e energia, enquanto, em paralelo, a existência psíquica do objeto perdido continua a ser sustentada⁶⁶.

Diversas são as formas possíveis para que o trabalho de luto se realize. Interessanos, nesse momento, pensar o modo como isso se pode dar na escrita, que poderia operar como tratamento de uma perda. Seria a escrita capaz de desenlçar os investimentos

⁶⁴ FREUD, 2006, p. 104

⁶⁵ LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir – ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Portugal: Edições Vendaval, 2003, p. 35.

⁶⁶ FREUD, 2006, p. 104.

libidinais⁶⁷ direcionados a um objeto perdido? De que forma se constituiriam novos enlaçamentos no ato de escrita? Afirmar que a escrita desempenha um papel de teste de realidade parece-nos precipitado e simples, porque o que se constitui por escrito não é uma realidade, no sentido convencional. Eis então o impasse, apresentado nas palavras de Maria Gabriela Llansol:

Está em causa o que me move a escrever (o mundo) e o que me faz sentir (a literatura). São quase sinônimos. E são-no quase porque, entre a literatura e o mundo há ainda o ressalto de uma frase. Este *ainda* é precioso. [...] O ressalto da frase é, propriamente falando, vital. Sem ele, os nossos corpos não poderiam respirar. Teriam falta de desconhecido⁶⁸.

Pressupondo que um impasse deixa sempre pistas para sua solução, podemos pensar: se a questão se coloca no *ainda*, na frase que ressalta entre a escrita e o mundo (mundo que entendemos aqui como a realidade simbólica e imaginária culturalmente compartilhada), será justamente o *ainda*, isto é, o ressalto da frase, o que permitirá àquele que escreve destacar-se do objeto perdido, a fim de constituir um novo objeto: o texto. Afinal, a escrita, de uma ou outra maneira, modifica a realidade e o corpo de quem escreve, como veremos no capítulo 2.

Silvina Rodrigues Lopes apresenta o conceito de “nó corpo-linguagem” como uma ligação do escritor, por meio de sua obra, a uma realidade textual. Freud, por sua vez, trabalha o desligamento da realidade e seu reenlaçamento no luto como um processo que envolve nós que se amarram e desamarram.

Há uma nota explicativa dos tradutores, no texto “Luto e Melancolia”, da palavra alemã “Verknüpfungen”, a qual nos permite aproximar o trabalho do luto ao trabalho de escrita apresentado por Silvina como constituição de um “nó corpo-linguagem”:

Verknüpfungen, “relações”, Alt.: “conexões”, articulações”; Conot.: refere-se a interligações mediadas por nós (*Knoten*), isto é por “entrelaçamentos” que “articulam” as “relações”; Obs.: Este termo ressalta o modo freudiano de conceber a psique como rede entrelaçada de conexões que se entrecruzam e

⁶⁷ Freud, em seu texto “Psicologia das massas e análise do eu”, oferece uma breve definição do complexo conceito de “libido”, que neste momento pode auxiliar-nos: “Libido é uma expressão tirada da teoria da afetividade. Chamamos assim à energia, considerada como uma grandeza quantitativa – embora não seja efetivamente mensurável – das pulsões que se referem a tudo que podemos incluir sob o nome de amor.” (In: LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 266.)

⁶⁸ LLANSOL, Maria Gabriela. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D’Água, 2002, p. 201.

ao longo da qual transitam e se deslocam as energias, tanto do ponto de vista dinâmico, tópico, econômico, como funcional e material⁶⁹.

Relacionando-se o trabalho de luto como desligamento de um objeto perdido e ligação a um novo objeto com a noção de “nó corpo-linguagem”, poderíamos pensar que a escrita pode constituir, em certa medida, para alguns autores, um trabalho de luto, de desenlaçamento de um objeto perdido e enodamento a um novo objeto, constituído na escrita. Mas no luto escrito haveria elementos díspares em relação ao trabalho normal de luto, visto que a escrita, conforme veremos, provocaria, ao transpor experiências vividas para o papel, o que vimos até aqui nomeando cura da escrita. Identificaremos, ao longo desta tese, os efeitos da prática da letra orientada para a cura da escrita e avaliaremos seus desdobramentos estéticos, considerando, ainda, a clínica psicanalítica. Passaremos, a seguir, a alguns breves apontamentos sobre os conceitos de “luto” e “cura”, a partir de alguns textos de três autores: Maria Gabriela Llansol, Roland Barthes e Paul Celan.

Diários de luto

O livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, de Maria Gabriela Llansol, permite o pensamento do percurso de luto escrito a partir de uma perda vivida. O que mais nos parece importar nesse livro é o modo como o luto se singulariza e passa ao âmbito de obra escrita, que se aproxima, nesse aspecto, do livro *Diário de luto*, de Roland Barthes. Há, naquele livro, uma técnica de constituição de “nó corpo-linguagem”, produzindo o que a autora nomeia “corp’ a’ screver”.

Trata-se de um significante llansoliano presente em diversos momentos de sua obra. No prefácio de Augusto Joaquim ao *Livro das Comunidades*, de Llansol, afirma-se: “Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp’ a’ screver. Só os que passam por lá, sabem o que é isso. E que isso justamente a ninguém interessa. [...] O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo”⁷⁰. Tomaremos o significante corp’ a’ screver como referencial para pensarmos a “outra Forma de Corpo”, que se constitui na escrita, associando-o à noção de Restante Vida, ao longo desta tese.

A Restante Vida, por sua vez, é título de um livro de Maria Gabriela Llansol, de 1983, que compõe, ao lado de *O livro das comunidades* e *Na casa de julho e agosto*, de 1984,

⁶⁹ FREUD, 2006, p. 117 (nota 7 do tradutor).

⁷⁰ LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio D’Água, 1999, p. 9-10.

a trilogia intitulada "Geografia dos Rebeldes". Nesta tese, utilizaremos o significante llansoliano "Restante Vida", como uma nomeação da vida que se inscreve no texto, da vida que nele resta escrita, depurada pelo processo de cura da escrita: um novo sujeito que advém no texto.

Partindo da técnica llansoliana de constituição de um corpo textual e de enlaçamento, por meio de "nós corpo-linguagem", a objetos estéticos, prosseguiremos na investigação da obra *Diário de luto*, do autor francês Roland Barthes, escrita após a morte de sua mãe, para então retornarmos à escrita de Maria Gabriela Llansol. Parece-nos haver, no livro de Barthes, interessantes indicações da técnica da transposição da vida ao texto, que se vai depurando, *acurando-se*.

O livro compõe-se de cerca de 240 breves anotações sobre uma perda vivida e da depuração da vida que resta escrita. Em suas notas, o autor explicita uma direção: "Irritação. Não, o luto (a depressão) é bem diferente de uma doença. De que desejam curar-me? Para encontrar que estado de vida, que vida? Se há um trabalho, aquele que nascer dele não será um ser *comum*, mas um ser *moral*, um sujeito do *valor* – e não da integração."⁷¹

Inicialmente, deixaremos essas palavras ressoarem, para que sirvam, antes, de fio condutor de nossas reflexões. O próprio autor questiona-se sobre o estatuto da palavra curar, sobre qual seria o trabalho do luto e o que dele poderia resultar. Ressaltemos tão somente que, se há cura no processo de se registrarem notas em luto, não nos referimos à cura de uma doença, visto que não evocamos as noções de "perda" ou "dor" como patologias, e sim como condição humana. É importante ressaltar, ainda, que do processo de escrita nasceria, segundo Barthes, um sujeito, que apostamos ser justamente o que advém na cura da escrita.

A cura seria a localização precisa de um ponto, o ponto de perda, um ponto real na língua, o qual, por meio da matéria linguística, seria circunscrito, re-velado e elevado à leve condição de objeto estético. Nessa perspectiva, pensamos a noção de cura como tratamento dado ao real da perda vivida por meio da língua. O que certamente nos levará ao caminho da síntese e da redução literal do poema. Há um fragmento em *O começo de um livro é precioso*, de Maria Gabriela Llansol, que nos permite localizar, com a precisão do poema, um ponto de real na língua e o tratamento a ele conferido:

Torná-lo (cão) de guarda.
Não o deixar pronunciar
Uma única palavra sobre

⁷¹ BARTHES, 2011, p. 8.

A implosão do inseguro
Mesmo quando a confiança
Parece que te liberta. É falso.
Apenas difundiste um som. Este
Violou o secreto e abriu uma
Ferida insanável no rigor
Inviolável da palavra⁷².

Se a escrita pode violar uma ferida no insanável rigor inviolável da palavra, ela o faz contendo, na forma das letras, tal ferida, que se apresenta sobre a lei da contensão. As palavras seriam, na prática da escrita, “cães de guarda”, a segurança conferida pela letra frente à implosão do inseguro em meio à língua.

Retomemos as palavras de Lucia Castello Branco, sobre a salvaguarda da palavra em torno do ponto vazio, em que a dor mais se mostra, contida:

Outra imagem, trazida por Blanchot também para se pensar a criação e sua relação com o vazio – a obra enquanto “exterior” – é o acontecimento do desastre. Pura exterioridade, o desastre é a dor, mas é a dor decantada, sem paixão e, pode-se dizer, sem a tragédia do sofrimento. Pós-morte, pós paixão, pós desejo, o desastre constitui-se, para Blanchot, na mais pura passividade. A obra é fruto do desastre, do *des-astre*, da queda do astro, da desposseção e do des-ser. Apenas aqueles que são tomados pela “exigência da obra” – e sua exigência extrema é o desastre, sabemos – estão, verdadeiramente, na criação⁷³.

Roland Barthes parece testemunhar, em suas notas de luto, a depuração e a localização da dor como um ponto de branca dor em meio à escrita: “Por muitas vezes, muito breve, um momento branco – como que de insensibilidade – que não é um momento de esquecimento. Isso me assusta.”⁷⁴

Não seria esse “momento branco de insensibilidade” justamente o efeito do que Branco, a partir de Blanchot, apresenta como o “desastre” e a criação de um objeto estético, capazes de, ao constituir um ponto de dor branca na escrita, decantar a dor, despossuir uma paixão, ao circunscrevê-la na tessitura das letras? Cada nota de luto na obra de Barthes parece ser um momento branco de insensibilidade. Espécie de amortecimento da dor da perda, que se tece em um novo objeto – a escrita.

Poderíamos dizer que a dor, em sua intensidade circunscrita pelo poema, dorme nas palavras, tal como um dia escrevera outro poeta, Paul Celan:

⁷² LLANSOL, 2003b, p. 342.

⁷³ BRANCO, 2003, p. 15.

⁷⁴ BARTHES, 2011, p. 26.

A dor dorme com as palavras, dorme, dorme.
Dorme e vai buscar nomes, nomes.
Dorme e a dormir morre e renasce.

Uma semente germina, sabias?
Germina, germina
uma semente da noite, nas ondas, um povo
começa a crescer, uma estirpe
da-dor-e-do-nome -: firme
e como que desde sempre submersa
e fiel -: a não-
-existente,
a viva
e minha, a
tua⁷⁵.

No poema de Paul Celan, explicita-se parte do processo de cura da escrita que vimos trabalhando neste capítulo. A dor dorme nas palavras, nelas se circunscreve e resiste. Literalizada, faz-se semente de um nome próprio, de um novo sujeito: “estirpe da-dor-e-do-nome -: firme”. O poema, contendo o excesso das palavras, pois a dor nele se encerra, cura-se. A linguagem limita-se, na literalidade do nome próprio.

A respeito desse poema de Celan, Mariana Camilo de Oliveira, em sua dissertação de mestrado, apresenta uma interessante indicação de leitura para se pensar a dor advinda das palavras, mas por elas circunscrita:

A dor das e nas palavras (que são sem exterior): é somente nelas e através delas que se pode restaurar o que fora fraturado, mas elas não oferecem garantias àquele que realiza tal imersão. O uso das palavras é feito, na poesia, para se proteger daquilo que parece advir senão das mesmas. Ou precisamente aí, com Celan, percebemos que “a dor dorme com as palavras”⁷⁶.

A dor dorme nas palavras, que, talvez, não sejam sem exterior. Afinal, o que lhes excede, se parte das palavras, vai além, deixando marcas no corpo, rasuras literais da dor que, entretanto, nas palavras dorme. Da palavra, a dor emerge; no corpo da palavra, circunscreve-se, dorme.

⁷⁵ CELAN, Paul. *A morte é uma flor: poemas do espólio*. Lisboa: Cotovia, 1998, p. 45.

⁷⁶ OLIVEIRA, Mariana Camilo de. “A dor dorme com as palavras”: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. 2008. 207f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008, p. 186.

Mais adiante, no terceiro capítulo, demonstraremos o modo como na escrita que advém da dor se constitui, conforme afirmou Maria Gabriela Llansol, “um mundo por vir contido numa semente semântica”⁷⁷, o mundo textual de seus “Existentes não reais.”⁷⁸

Há, ainda na obra *Diário de luto*, de Roland Barthes, uma interessante indicação de que escrita e luto podem guardar um ponto ardente em comum: “Não quero falar disso por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será –, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades”⁷⁹. “Falar disso”, no contexto dessa obra, um conjunto de notas de Barthes, reunido como um diário de luto da mãe que falecera, é falar não apenas da mãe que partiu, mas apresentar um ponto vazio em meio à língua, o vazio de *Das ding*⁸⁰, em torno do qual a escrita se erige e um corpo textual se tece:

Volta, sempre imóvel, o ponto candente: as palavras que ela me disse no sopro da agonia, fulcro abstrato e infernal da dor que submerge (“Meu R, meu R” – “Estou aqui” “Você está mal assentado”)

– Luto puro, que nada deve à mudança de vida, à solidão etc. Zebrura, buraco vazio da relação de amor⁸¹.

Para quem escreve sob o signo da literatura ou registra notas que restam da vida e podem ser causa de mais escrita/vida, há a clareza de que, no início da escrita, há um buraco, vazio, um ponto de ausência de cor em meio a listras brancas (zebrura). Nesse buraco, por vezes, há a dor da perda, a se tratar por escrito, esteja ou não a ficção no horizonte de um escritor. No livro de Barthes, parece colocar-se a necessidade de não ficcionar, ao se produzir um trabalho de luto pela escrita. Há antes “O ponto mais ardente no mais abstrato dos

⁷⁷ LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000, p. 98.

⁷⁸ Sobre a noção de existentes não reais, pode-se afirmar que são existências textuais que visam a se diferenciar da categoria narrativa “personagem”. Maria Gabriela Llansol assim os define: “corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes não reais**” (LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1 – o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994a, p. 120.).

⁷⁹ BARTHES, 2011, p. 23

⁸⁰ Aproximamos o conceito de *Das ding* ao “ponto candente” delimitado por Barthes como as falas de sua mãe já próxima da morte. É interessante lembrar que o psicanalista Jacques Lacan, em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, afirma que justamente a mãe pode ocupar o lugar de *Das ding*. “Quero dizer que tudo o que se desenvolve no nível da interpsicologia criança-mãe e que expressamos mal nas categorias ditas frustração, da gratificação e da dependência não é senão um imenso desenvolvimento da coisa materna, da mãe na medida em que ela ocupa o lugar dessa coisa, de *Das ding*.” Quando a mãe desaparece, parece-nos curioso que Barthes localize em linguagem – as falas da mãe prestes a desaparecer – o furo presente na linguagem como “ponto candente” (LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 86.).

⁸¹ BARTHES, 2011, p. 39.

pontos”⁸². Buscaremos identificar, na obra de Maria Gabriela Llansol, o que se tece e como se tece um texto em torno do vazio que busca não ficcionalizar em torno da dor, em torno do vazio de *Das ding*.

Maria Gabriela Llansol, em *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, testemunhou a necessidade de se responder com o silêncio da língua ao silêncio que sobre ela pousa, quando há perda, quando há dor:

A colcha da cama é branca,
porque eu quero deitar sobre ela: – Sou pobre. – Ficar tão pobre de-
orienta-me, neste caudal de sentimentos de linguagem. É isso, a
língua sente a perda da língua companheira _____ é essa a desco-
berta do dia. Quem não sente esse contato direto _____ ficciona.
Ficcinar é repulsivo para o silêncio⁸³.

A língua, em torno do vazio, da dor, da perda – do real que irrompe em meio à rede significante –, é pobre. Pobre porque não há significação nem ficção que bastem para recobrir o que na língua se impõe como ausência. No contato direto entre os signos linguísticos e o real, a linguagem cristaliza-se, reduz-se a letras, é cicatriz.

Podemos, então, afirmar que o ato de escrita funda um objeto estético em torno do “ponto mais ardente no mais abstrato dos pontos”⁸⁴. Um ato que possibilita a constituição de uma vida. Escrever seria, nessa perspectiva, um modo de viver. Não uma ação exterior à vida. Duvidamos mesmo da possibilidade de se escrever à parte da vida. Um escritor, quando escreve, saiba ou não, tece uma vida, um corpo, mesmo que em nome da ficção. Se há silêncio, a vida e a morte pulsam, inscrevem-se.

Retornemos a Freud. Partindo da análise sobre os procedimentos do luto, o autor apresenta a melancolia como uma reação de um sujeito a uma perda, indicando, porém, nesse processo, características ausentes no luto:

Apliquemos agora ao quadro da melancolia aquilo que sabemos sobre o luto. Numa série de casos, é evidente que também a melancolia pode ser uma reação à perda de um objeto amado. Em outras ocasiões, constata-se que a perda pode ser de natureza mais ideal, o objeto não morreu realmente, mas perdeu-se como objeto de amor (por exemplo, no caso de uma noiva abandonada). Em outros casos, ainda, consideramos razoável supor que tal perda tenha de fato ocorrido, mas não conseguimos saber com clareza o que afinal foi perdido; portanto, temos motivos para achar que também o doente

⁸² BARTHES, 2011, p. 36.

⁸³ LLANSOL, 2006, p. 26.

⁸⁴ BARTHES, 2011, p. 36.

não consegue nem dizer, nem apreender conscientemente o que perdeu. Esse desconhecimento ocorre até mesmo quando a perda desencadeadora da melancolia é conhecida, pois, se o doente sabe *quem* ele perdeu, não sabe dizer *o que se* perdeu com o desaparecimento desse objeto amado. Isto, portanto, nos leva a relacionar a melancolia com uma perda de um objeto que escapa à consciência, diferentemente do processo de luto, no qual tal perda não é em nada inconsciente⁸⁵.

É curioso que Barthes apresente do seguinte modo o que retorna à escrita a todo tempo: “O ponto mais ardente no mais abstrato dos pontos”. Trata-se de frases concretas de sua mãe, que revelam uma presença (“Meu R, ‘estou aqui’ ‘Você está mal assentado’”) e são também pontos ardentes, que evocam o mais abstrato dos pontos. (O sujeito, marcado pela perda, que deseja recolocar-se na escrita?) Parece-nos ser sobre esse mais abstrato dos pontos que uma escrita do luto parece erigir-se. Mas Freud, conforme vimos, distingue o luto da melancolia, demonstrando o modo como no luto se sabe qual objeto se perde (e disso Barthes parece saber bem) e na melancolia a perda não tem acesso à consciência.

Dito isso, podemos apresentar uma primeira constatação: em ambos os casos – luto ou melancolia –, há a perda. Na escrita, seja a do luto ou da melancolia, o trabalho dar-se-ia sobre a perda. No começo da escrita, portanto, um ponto de perda que remete a um ponto anterior: o de uma ausência presente em tudo o que vive – um ponto candente, que se abre a outra face, o mais abstrato dos pontos: *Das ding*. Uma carência que se faz linguagem neutra, ao se inscrever no corpo textual.

No próximo capítulo, veremos justamente o que faz a escrita em torno do ponto que se instaura na língua como perda, dor, branca dor, vazio – um corp‘a’screver.

⁸⁵ FREUD, 2006, p. 105.

Capítulo 2 – Corp‘a’screver: nó corpo-linguagem

<<Um Diário destes não magoa>>, pensa a rapariga, folheando
O seu caderno <<Apaga os passos que dei até aqui>>.
E imagina que a espera um espaço imenso. Páginas adiante,
A letra torna-se irregular, a simetria esvai-se confusa.
Não foi, certamente, o espaço que dela se abeirou. Não.
Também não foi o amor, como se poderia pensar.
Foi o gênero. Pegou no Diário e fê-lo romance. É assim.
Só estranho o novo corpo que lhe foi dado⁸⁶.
(Maria Gabriela Llansol)

No capítulo 1, “Escrever, curar”, procuramos delinear as noções de escrita e de cura, que serão pensadas ora lado a lado, ora visando a se tornar um só significante – “cura da escrita”. Investigaremos, agora, outros conceitos, na busca de pensar a cura da escrita e a constituição de um corpo textual, a partir da obra de Maria Gabriela Llansol, da teoria lacaniana sobre o corpo e da teoria da literatura.

O corpo a que visamos é resultante da passagem do diário, das anotações dos dias, da vida – matéria figural – ao romance. Um corpo estranho que enoda a experiência vivida às letras: o corp‘a’screver llansoliano, resultante da operação de cura da escrita. Para isso, pesquisaremos algumas noções fundamentais à nossa investigação: “eu”, “sujeito do inconsciente”, “corpo”, “resto” e “objeto”, a partir da psicanálise; “neutro” ou “ele sem rosto” e “poema sem eu”, a partir da teoria da literatura e da obra de Llansol.

Começemos pelo que visamos encontrar mais ao fim – o corp‘a’screver –, apresentado por um dos leitores da obra llansoliana que assina o prefácio de *O livro das comunidades*: A. Borges.

há três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira.
A primeira chama-se vazio provocado, a segunda é dito o vazio continuado,
e a terceira é também chamada o vazio vislumbrado.
Ora, sabe-se que o Vazio não se apoia sobre Nada.
Há, assim três coisas que metem medo.
A primeira é a mutação. Ninguém sabe o que é um homem. Os limites da
espécie humana não são conseqüentemente conhecidos. Podem, no entanto,
ser sentidos. O mutante é fora-de-série, que traz a série consigo. [...]
Há, como disse, três coisas que metem medo.
A segunda é a Tradição, segundo o espírito que muda onde sopra.

⁸⁶ LLANSOL, 2003b, p. 14.

Todos cremos saber o que é o Tempo, mas suspeitamos, com razão, que só o Poder sabe o que é o Tempo: a tradição segundo a trama da existência.[...] Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp'a'screver. Só os que passam por lá sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.

O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem. Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda da memória. E sabe-se lá o que é um corpo Cem Memórias de Paisagem.

Quem há que suporte o Vazio?
Talvez Ninguém, nem livro⁸⁷.

Nesse prefácio, encontram-se diversas chaves de leitura e de pensamento da noção de corpo, não apenas como ele se constrói na obra de Llansol. Sem nos determos em todos os aspectos presentes no fragmento, recortaremos indicações para se pensar a noção de corpo neste capítulo.

Chama-nos a atenção, inicialmente, a referência ao vazio. Um corpo em relação com o vazio. Não é preciso mais que ter a experiência de um corpo para perceber a sua relação com o vazio. Afinal, o corpo é repleto de orifícios, de contornos, de bordas. E uma das definições de vazio, no Houaiss, é justamente “espaço não ocupado ou o mais esvaziado do que continha; vácuo, oco, vão”⁸⁸. O vazio é espaço, é forma. E espaço é justamente o que se contorna, podendo manter-se oco. O vazio é do campo da existência, que se abre a outro campo: o nada, mais afeito à inexistência. Se o significado de vazio e de nada não coincidem, tais categorias podem, entretanto, prestar-se a confusões.

Na tradição oriental, o vazio está em toda parte. O vazio como forma que contorna o nada ou o nada que se contorna pela forma, vazia. No campo da forma, não se pode dizer que haja simples inexistência, já que o nada, uma vez contornado, é vazio. Uma interessante indicação da relação do corpo com o vazio é encontrada em um livro chamado *Hagakure – o livro do samurai*, conjunto de anotações de um aprendiz, a partir das falas de seu mestre Yamamoto Tsunetomo: “Nossos corpos ganham vida a partir do nada. A existência no nada é o sentido da frase: ‘a forma é o vazio’. O fato de todas as coisas virem do nada é o sentido da frase: ‘o vazio é a forma’. A forma e o vazio deveriam ser vistos como uma coisa só.”⁸⁹

⁸⁷ Nota introdutória a *O livro das comunidades* (LLANSOL, 1999.), intitulada "Eu leio assim este livro", assinada por A. Borges, figura da obra de Maria Gabriela Llansol.

⁸⁸ VAZIO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

⁸⁹ TSUNETOMO, Yamamoto. *Hagakure – o livro do samurai*. São Paulo: Conrad Livros, 2004, p. 94.

Nessas palavras, vê-se como o nada e o vazio, apesar de terem relação íntima, são diferentes. Sugere-se que o vazio é forma e a forma é o vazio. Portanto, o vazio seria uma categoria positiva, existente. O corpo, forma por excelência, contorna pontos vazios. O corpo é vazio e forma, existência sobre o nada. Forma que contém em si orifícios vazios.

Retornemos às palavras de A. Borges. A primeira menção ao vazio é ao vazio provocado, que desemboca em uma mutação. Há referência, portanto, ao limite da espécie humana, desconhecido, mas sentido. E o que se sente é, entre outras coisas, a forma e seu vazio pressuposto. Fala-se, ainda, em mutação. Mas é ainda cedo para dizermos da mutação que se dá na obra de Llansol. A palavra corp‘a’screver é um indício. Mutação, primeiramente, da linguagem. Mas também do corpo em relação com a escrita e com uma pequena letra – a. Corpo, letra e escrita em uma só palavra, portanto. Por enquanto, deixaremos o lugar dessa fusão vazio.

O segundo vazio a que se faz referência é o continuado. Estamos no campo da Tradição. A tradição pensa tê-lo já assimilado. Pensa-se que isso está bem. Abrimos uma gaveta, lá está o vazio, pronto a suportar a circulação dos objetos que a cultura nos fornece. Mas o vazio não está definitivamente circunscrito pela tradição. O que aqui mete medo é que se pense haver apaziguamento na relação humana com o vazio. Em nome dessa cegueira, toda sorte de mal-estar errante circula na cultura.

O terceiro vazio é o que aqui mais nos interessa: o vazio vislumbrado ou corp‘a’screver. Que o corpo suporta o vazio, nem todos sabem, embora isso ocorra a todo tempo. Mas a experiência do vazio a que nos referimos – só os que passam por lá sabem – acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo.

Maria Gabriela Llansol tem como projeto em sua obra a experiência de escrever uma Outra Forma de Corpo, que não o corpo da Tradição. Isso é, em si, deparar-se com o vazio, na medida em que não há parâmetros preestabelecidos para se experimentar os limites do corpo e refazê-los. Trata-se de uma experiência com o vazio, à beira do impossível. E “Quem há que suporte o Vazio?” A escrita? Um livro? A escrita de livros. A princípio, é essa nossa aposta. A de que o ato de escrita pode suportar, se não um corpo, o seu vazio, anunciado justamente como a perda de certa memória, a da Tradição, que, apagada, se abre a outra memória: a da Paisagem, campo radicalmente estrangeiro ao corpo, que no entanto se lhe oferece como imagem. Menos que um eu: a memória de ninguém como suporte. Menos que livro, o ato de escrita, a barra da escrita como percurso, tal como apresenta Lucia Castello Branco:

A escrita, essa matéria de letras que se escrevem sobre a barra, que tem como suporte uma superfície barrada, a escrita ‘vem como o vento, nua, é de tinta’, e passa. Passa, mas, passando, barra. A escrita barra, porque, contendo, é capaz de barrar o desejo de tudo conter. Nesse sentido a escrita corta, e não são poucos os que, atravessados pela escrita, testemunham seus efeitos de corte. E aí, em seus efeitos de corte, ‘a escrita é barra’, como o atestam aqueles que experimentam o corp‘a’screver. E ‘só os que passam por lá sabem o que isso é’, adverte Llansol⁹⁰.

A escrita, em si uma barra, desliza sobre outra barra, a do suporte de papel. É aí que o vazio de um corp‘a’screver pode ganhar forma. O corpo escrito, concernindo o vazio, amplia-se letra a letra. E porque vazio e forma podem se pensar como uma só coisa, podemos dizer com Llansol: “o sem apoio apoia-se na falta de apoio”⁹¹.

Investigaremos, a seguir, a complexa noção de corpo, corpo normativo, que sofre a pressão de regras sociais e estruturais para se constituir. Para dar suporte ao pensamento de um corpo, recorreremos agora à teoria psicanalítica para, depois, demonstrar a proposta de Outra Forma de Corpo, em que se apoia Llansol.

Partamos do que se destitui na escrita, a instância do eu, que se associa diretamente ao corpo, para, então, investigarmos o que faz a escrita: a passagem do eu à voz da escrita, neutra. Em literatura, sabemos, a voz tende a se neutralizar, a se descentrar e se apresentar como um “ele sem rosto”. Um pouco além, corp‘a’screver, diria Llansol.

Vazio provocado: o eu e o corpo imaginário

<<Se eu fosse aquela em quem tu
Pensas, a quem tu tens amor>>, dizia
Insistente a canção, à luz daquele
Candeeiro da Belle Époque. Tinha
Oito anos e olhava para o garoto
Sobre o seu supedâneo. Estive para
Dizer <<Eu sou aquela em quem tu
Pensas>> e estive para não dizer. E se
Tivesse dito? Seria aquele semântico
Tu que sempre me diria. E se dito não
Tivesse? Meu Eu gramatical ficaria
Apenas meu, é certo... mas tão incerto⁹².

⁹⁰ BRANCO, 2011, p. 89.

⁹¹ LLANSOL, 2000, p. 168.

⁹² LLANSOL, 2003b, p. 210.

O conceito de eu é indispensável para se pensar a primeira noção de corpo, que extrairemos da obra do psicanalista Jacques Lacan: o corpo imaginário. Muito se escreveu sobre e em nome do eu. Procuraremos fazer um recorte teórico sobre essa instância psíquica a partir de duas linhas de pensamento: a da psicanálise freudiana e lacaniana, que busca explicar como um eu se constitui; a das teorias literárias blanchotiana e barthesiana, além da de Maria Gabriela Llansol, que demonstram como, na escrita, se há de fato escrita, o eu se destitui, ao emergir no texto a voz da própria escrita, do neutro. Ainda que a escrita reconstrua um eu – um eu de escrita –, a voz que nela fala é neutra, por não coincidir com a voz do indivíduo, que é apartado do ato de escrita.

O dicionário Houaiss assim tenta definir o “eu”: 1) pronome pessoal do caso reto: “palavra usada por aquele que fala ou escreve para se referir a si mesmo, quando gramaticalmente é o sujeito da oração”; 2) pode também ser substantivo: “a individualidade da pessoa humana, forma assumida por uma personalidade num momento dado, tendência de um indivíduo a não levar em consideração senão a si mesmo; egocentrismo; egoísmo, narcisismo, ego”⁹³. Tudo isso afirma o Dicionário Houaiss. Sobre o eu na condição de pronome, alguns linguistas o nomearão dêitico, “shifter”⁹⁴: no eu gramatical todos podem transitar, um a cada vez, isto é, aquele que assume a fala pode ocupar o lugar de eu, pronome intercambiável na comunicação. Eu, aqui, é um instrumento de quem se vale da língua para dizer. Mas quem dela se vale, ao dizer eu? E até que ponto aquele que fala controla o seu dizer?

Se nos contentássemos com o dicionário, “Meu Eu gramatical ficaria / Apenas meu, é certo... mas tão incerto”, afirmaria Llansol. Isso nos leva a pensar que alguns escritores tendem a saber que eu não é apenas pessoa gramatical, definível rapidamente. O eu, concisamente definido no dicionário, lhe escapa. É preciso vagar para dizer do eu, para, talvez, fisgá-lo em alguns traços: dizê-lo com precisão, sem completude, esvaziado de si, minimalista. Temos, novamente, a cura da escrita em cena. Mas de que modo nosso conceito se articularia às instâncias do eu e do corpo?

⁹³ EU. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

⁹⁴ “Na referência a um eu como emissor da mensagem em estilo direto, Eu que é um **shifter** – apenas índice da mensagem que articula sua auto-referência na frase – deixa suspenso a designação do **sujeito falante**. A boca pronuncia palavras, mas isso não faz do emissor um sujeito falante, embora fale”. (CHALHUB, Samira. O inconsciente é o discurso do Outro. In: CESAROTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 18.)

O psicanalista Éric Laurent, em seu texto “Poética Pulsional”, permite-nos uma primeira articulação: “Podemos nos curar do eu (moi)? Restam sempre traços, mas curamo-nos do eu tendo um corpo mais-além da imagem. O corpo erótico desafia o cânone estético”⁹⁵. É importante percebermos que, para a psicanálise, o eu é uma instância em tratamento, a qual se cura em processo de análise. E curar o eu é curar também o próprio corpo imaginário, levá-lo para além dos limites do cânone estético, isto é, constituir em análise um novo corpo erótico.

Em certa medida, a cura da escrita assemelha-se à cura na psicanálise, visto que o eu e o corpo se tratam na escrita. É o que veremos, principalmente, a partir da obra de Llansol. Por enquanto, deixamos indicado que a cura da escrita é um processo que incide sobre o eu e sobre o corpo. Avancemos nas investigações sobre as instâncias do eu e do corpo na psicanálise.

Jacques Lacan, em *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, inicia de modo oracular a sua explanação sobre o que é um eu: “Definir a natureza do eu leva *muito longe*. Pois bem, é deste muito longe que vamos partir para voltar ao centro – o que nos trará de volta ao *muito longe*.”⁹⁶ Um dito oracular demanda interpretação. Desse dizer enigmático de Lacan, podemos extrair três aspectos: o centro, o *muito longe*, o movimento de partir e voltar. Parece-nos que nesses três elementos estão indicados pontos estruturantes do eu.

Inicialmente, é importante precisar que o eu não é uma substância⁹⁷, isto é, é inconsistente. Inconsistente porque, em parte, tem sua constituição como fenômeno imaginário e, em parte, inconsciente – reside no império de rasuras e cifras. Além disso, o eu é a todo tempo habitado por um Outro⁹⁸, não reconhecido, embora pressentido em parte. Podemos dizer, com Lacan, que o eu, menos que substância, é uma espécie de resistência ao

⁹⁵ LAURENT, 2002, p. 70.

⁹⁶ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1985, p. 11.

⁹⁷ LACAN, 1985, p. 16.

⁹⁸ Referimo-nos aqui à noção de inconsciente, marcada na psicanálise como um A riscado por uma barra, em menção à palavra francesa *Autre*, isto é, Outro. O fato de que o Outro/inconsciente seja barrado remete, por exemplo, à noção psicanalítica de recalque, mecanismo do eu para se defender do que não reconhece como pertinente a si, que poderíamos traduzir metaforicamente pela expressão “Não quero saber disso, embora isso retorne a mim a todo o tempo”. A barra refere-se, também, à própria linguagem. Por ser barrado, o inconsciente não se manifesta integralmente no eu. Faz aparições em sonhos, em chistes, em lapsos de linguagem, em sintomas corporais, por exemplo. O inconsciente, ainda, vale-se da natureza metafórica e metonímica da linguagem e, por isso, demanda interpretação. Assim, ao se dizer metafórica e metonimicamente, o inconsciente é ambíguo: um desconhecido de si que se conhece, embora o eu não o compreenda.

que lhe excede, ao que lhe escapa, ao que não reconhece ou tenta desconhecer como parte de si:

As resistências têm sempre sua sede, nos ensina a análise, no eu. O que corresponde ao eu é o que por vezes chamo a soma dos preconceitos que comporta todo saber, e que cada um de nós carrega individualmente. Trata-se de algo que inclui o que sabemos ou cremos saber – pois saber é sempre, por algum lado, crer saber⁹⁹.

O eu, portanto, é uma suposição, a crença no que se é, correlata à resistência ao que se pensa não ser. Como em todo sistema de crenças, há vacilação no que se pensa ser eu. Essa vacilação se dá justamente no ponto em que Outro, descentrado do eu, emerge em seu seio.

Eis um novo elemento: há um ponto excêntrico ao eu, na constituição psíquica. Trata-se do sujeito que sabe, descentrado do eu, fora de seu foco. Eu, por sua vez, pretensamente centrado, que, resistente, procura não saber. Essas instâncias – o eu e o sujeito do inconsciente¹⁰⁰ – debatem-se, porque “entre o sujeito do inconsciente e a organização do eu não há apenas dissimetria absoluta, porém diferença radical”¹⁰¹. Sobre a relação entre a noção de eu, de inconsciente e de Sujeito do inconsciente, sendo este evocado por “Je”, em francês, e [eu], na tradução brasileira, Lacan afirma:

O inconsciente escapa totalmente a este círculo de certezas no qual o homem se reconhece como um eu. É fora deste campo que existe algo que tem todos os direitos de se expressar por [eu] e que demonstra este direito pelo fato de vir à luz expressando-se a título de [eu]. Justamente aquilo que é o mais não reconhecido no campo do eu que na análise se chega a formular como sendo [eu] propriamente dito¹⁰².

O sujeito da psicanálise é inconsciente. Retornemos aos três aspectos anteriormente mencionados: o centro, *o muito longe*, o movimento de partir e voltar. Ao que nos parece, os três elementos estão presentes no que diz respeito ao eu: “centro” – círculo de certezas imaginárias; “*muito longe*” – o que escapa ao eu; partir e voltar – partir do eu e, em análise, formulá-lo como isso: [eu] ou sujeito do inconsciente.

⁹⁹ LACAN, 1985, p. 61.

¹⁰⁰ Procuraremos explicar os conceitos psicanalíticos pouco a pouco, na medida em que, para esta tese, possam servir como suporte de um pensamento. Não visamos, portanto, a esgotá-los, o que nos pareceria mesmo uma tarefa ingênua e infinda, quando se diz de conceitos em psicanálise. Lembremos: a psicanálise constitui-se como um *work in progress*.

¹⁰¹ LACAN, 1985, p. 87.

¹⁰² LACAN, 1985, p. 17.

Três movimentos, portanto: passar pelo círculo de certezas imaginárias, tanger o *muito longe*, isso é, o que ao eu escapa (o inconsciente e também o real, já mencionado no capítulo 1 como algo de impossível nomeação ou apreensão na língua, poderíamos afirmar a partir de Lacan) e, tendo partido das certezas, retornar, reconfigurado em análise, como sujeito do inconsciente. Lembremos, ainda, que a partida e o retorno – desaparecimento e reaparecimento – são movimentos simbólicos¹⁰³ presentes na base da própria linguagem, já que palavras são sinais que se intercambiam, ao passo que os interlocutores, para se valerem da linguagem, precisam eles mesmos aprender a falar, a aparecer na trama de enunciação para, em seguida, ceder a voz ao outro, ou seja, desaparecer momentaneamente. Nessas três etapas, reside algo da noção de tratamento em psicanálise, isto é, de cura.

No ponto a que chegamos, podemos afirmar que o eu se marca por um elemento que lhe é exterior – um não saber atuante, um sujeito do inconsciente –, o qual se faz advir em uma análise. Nesse sentido, o [eu], sujeito do inconsciente, é um Outro que habita o humano, ser de linguagem. “Por enquanto vamos ater-nos a esta metáfora tópica – o sujeito está descentrado com relação ao indivíduo. É o que [Eu] *é um outro* quer dizer.”¹⁰⁴

Em análise, o eu é destituído de suas certezas, a partir da delimitação do que lhe escapa. Pouco a pouco, na escrita, veremos, o eu, destituído de si, neutraliza-se, cede a voz ao que nele faz marcas – um sujeito do inconsciente. Um sujeito neutro. Portanto, em análise e em certas práticas de escrita, cada uma a seu modo singular, haveria cura do eu, que se esgota, se reduz a uma mínima lista de si: silhueta, ele sem rosto.

Antes de desenvolvermos a noção de sujeito do inconsciente da psicanálise, esse sujeito descentrado da noção de eu, investigaremos brevemente a natureza da consciência e do eu como objeto pensado pela consciência.

¹⁰³ A respeito do movimento simbólico de ir e vir, gostaríamos de lembrar uma passagem do texto “Além do princípio de prazer”, de Sigmund Freud, em que o psicanalista reconhece na brincadeira de uma criança o gesto inicial e as condições básicas de entrada no reino dos símbolos, da linguagem: “A criança estava segurando um carretel de madeira enrolado com um cordão. Nunca lhe ocorria, por exemplo, que poderia arrastá-lo no chão atrás de si para brincar de carrinho com ele, mas, ao contrário, atirava o carretel amarrado no cordão com grande destreza para o alto, de modo que caísse por cima da beirada de seu berço cortinado, onde o objeto desaparecia de sua visão, ao mesmo tempo que pronunciava seu ‘o-o-o-o’ significativo (*‘fort’*, palavra alemã que se traduz por ‘foi-se’, ‘desapareceu’, ‘foi embora’); depois puxava o carretel pelo cordão de novo para fora da cama e saudava agora seu aparecimento com um alegre *‘da’* (Palavra alemã que se traduz por ‘aí’, ‘está presente’, ‘está aí’, ‘está aqui’). Esta era, então, a brincadeira completa: desaparecimento e retorno. Em geral, só se via o primeiro ato, que era incansavelmente repetido como uma brincadeira em si, embora o maior prazer estivesse sem dúvida vinculado ao segundo ato.” (FREUD, 2006, p. 141.)

¹⁰⁴ LACAN, 1985, p. 19.

Eu, consciência, objeto

Buscamos dizer algo a respeito do sujeito do inconsciente. Mas ele nos escapa. Deixemos que escape um pouco e, talvez, ele emerja onde é dado aparecer: em meio ao eu.

Na obra de Lacan, “o inconsciente é este sujeito desconhecido do eu, não reconhecido pelo eu”¹⁰⁵. A noção de inconsciente, de Freud a Lacan, é extremamente ampla, passa por variações, o que é próprio dos conceitos em psicanálise. No momento, apresentaremos o inconsciente como a rede simbólica em que reside um sujeito, isto é, “Explico-lhes que é na medida em que ele está enfiado num jogo de símbolos, num modo simbólico, que o homem é um sujeito descentrado”¹⁰⁶. Mas a que jogo de símbolos e a que mundo simbólico se refere Lacan? Trata-se da máquina da linguagem: “A máquina é a estrutura como desvinculada da atividade do sujeito. O mundo simbólico é o mundo da máquina”¹⁰⁷.

A fim de explicarmos a que se refere o psicanalista francês, entendemos ser necessário apresentar outras duas noções que participam da constituição da rede simbólica: o “corpo despedaçado” e o “estádio do espelho”, a serem detalhados mais adiante. Por ora, investigaremos a natureza do eu e da consciência como fenômeno de reflexão.

Lacan baseia-se na natureza da reflexão especular para construir sua teoria do eu como superfície (espécie de superfície especular recortada) e pensar o sujeito do inconsciente: “A imagem no espelho, o que é? Os raios que voltam para o espelho nos fazem situar num espaço imaginário o objeto que se acha além disso – em algum lugar na realidade. O objeto real não é o objeto que vocês veem no espelho.”¹⁰⁸ Essa afirmação, aparentemente banal, permite-nos lançar uma questão a se desenvolver: a de que há algo na realidade que não se encontra no espelho – justamente o objeto real. O que vemos no espelho é o reflexo, a imagem, marcada pela falta do objeto real. O objeto real, do ponto de vista da imagem, é opaco, inapreensível. E o que temos nos olhos são sempre as imagens, e não as coisas em si. O que nos leva a pensar que, no olhar, há um ponto em falta, um ponto opaco: o objeto ausente, do qual temos apenas o reflexo. Isso não é sem consequências na estruturação do eu, da realidade, de um corpo e da escrita, como veremos. Assim o é, porque a própria noção de eu é um objeto sobre o qual a consciência tenciona refletir, embora a ela o eu, objeto, escape, fatalmente, como tudo que se reflete:

¹⁰⁵ LACAN, 1985, p. 65.

¹⁰⁶ LACAN, 1985, p. 69.

¹⁰⁷ LACAN, 1985, p. 70.

¹⁰⁸ LACAN, 1985, p. 68.

O eu é deveras um objeto. O eu, que vocês percebem, segundo se pretende, dentro do campo da consciência clara como sendo a unidade deste, é justamente aquilo diante do qual o imediato da sensação é posto em tensão. Esta unidade não é nada homogênea ao que se passa na superfície deste campo, que é neutro¹⁰⁹.

A tensão presente na consciência, foco especular do pensamento, é entre o que se idealiza como eu – uma imagem una de si – e o que de fato seria o eu: um sistema heterogêneo, marcado pela opacidade do que se desconhece de si e pelas intromissões do sujeito do inconsciente. O eu, nessa perspectiva, é um objeto pensado – refletido – pelo campo neutro, liso, especular da consciência¹¹⁰, que apreende o eu como unidade homogênea.

Entretanto, Lacan afirma a respeito do eu que nada permite concluir que seja homogêneo. O eu, antes, constitui-se a partir de um corpo inicialmente percebido, no início da vida infantil, como fragmentado, despedaçado. Vejamos, a seguir, o que o psicanalista francês teoriza como “estádio do espelho” – um espaço de constituição do eu, do sujeito do inconsciente e do corpo imaginário:

Toda a dialética que lhes dei a título de exemplo como *estádio do espelho* está fundada sobre a relação entre, de um lado, um certo nível de tendências vivenciadas – digamos, por enquanto, num certo momento da vida – como que desconectadas, discordantes, despedaçadas – e sempre fica alguma coisa –, e por outro lado, uma unidade com a qual ele se confunde e se emparelha. Esta unidade é aquilo em que o sujeito se conhece pela primeira vez como unidade alienada, virtual¹¹¹.

A tensão presente na consciência é a de um eu/corpo outrora desconectado, discordante, despedaçado e uma ideia una de si, que ignora algo que resta fora de si, excluído pela própria constituição de uma unidade alienante do corpo como imagem. E isso se preserva como tensão porque “sempre fica alguma coisa”, inapreensível, percebida ambigualmente como objeto corporal exterior e íntimo, como veremos mais adiante na noção psicanalítica de “resto”.

¹⁰⁹ LACAN, 1985, p. 73.

¹¹⁰ Lacan, em dado momento, apresenta a consciência como um fenômeno material de reflexão especular: “considerem – durante um certo tempo, durante esta introdução – que a consciência, isso, se produz toda vez que é dada – e isto se produz nos lugares mais inesperados e distantes uns dos outros – uma superfície tal que possa produzir o que se denomina *uma imagem*. É uma definição materialista.” (LACAN, 1985, p. 72.)

¹¹¹ LACAN, 1985, p. 73.

Essa “alguma coisa” excluída é um dos pontos fundamentais desta tese, porque é com ela que a escrita pode fazer algo: do que resta na composição dos corpos, em seu inacabamento, pode-se produzir um objeto estético, tanto mais objeto quanto mais localizado, depurado. Objeto exato, resto sem resto, curado, porque um objeto é mais objeto quando se lhe subtrai o inessencial. Objeto que resta fora do corpo e, paradoxalmente, dele também participa. Como uma peça que se destaca do corpo para que ele se constitua em relação com o espaço.

Retornemos ao “estádio do espelho”, antes de prosseguirmos rumo à cura da escrita como depuração de objetos. De um modo quase metafórico, Lacan apresenta a constituição do corpo imaginário em “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”¹¹². Assim, para uma criança, antes de se perceber como um indivíduo dono de um corpo, haveria dispersividade corporal, não se teria a noção de separação entre o que faz parte de si e o que é parte do outro. Por meio da percepção de si no espelho e da nomeação exterior de um terceiro, isto é, da entrada da linguagem em cena, a criança, pouco a pouco, reuniria o reflexo de suas partes em um corpo. E as palavras, nessa perspectiva, são essenciais, porque elas desempenham o papel de recortar e suturar as imagens dispersas em um corpo. A nomeação permitiria a percepção da criança como unidade, como um eu e um corpo. Nesse processo, a fascinação do olhar seria determinante:

A fascinação é absolutamente essencial para o fenômeno de constituição do eu. É na qualidade de fascinada que a diversidade descoordenada, incoerente, da despedaçagem primitiva adquire sua unidade. A reflexão também é fascinação, bloqueio¹¹³.

Em algum momento, a criança se fascinaria com sua imagem, tomaria posse de si, de um corpo. Quase poderia dizer ter um corpo, se falasse. E se há posse de um corpo, há um eu a possuí-lo. A criança, nesse momento, se apossaria de seu corpo e, constituindo-se como um eu, entraria na relação com objetos. E se é na reflexão de si que se constituem um eu e um corpo, os objetos reais permanecem opacos, restaram fora, solapados pela imaginária unidade. Na imagem constituída no estádio do espelho, o sujeito do inconsciente se precipitaria: eis “A matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar

¹¹² LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 96-103.

¹¹³ LACAN, 1985, p. 74.

na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.”¹¹⁴ Podemos, agora, detalhar passo a passo a noção de estádio de espelho.

Vazio continuado: o corpo despedaçado e o estádio do espelho

O estádio do espelho lacaniano é uma elaboração simbólica sobre as etapas da constituição do eu e da ideia de corpo que se registram no eu como instância psíquica. Tal conceito serviu ao psicanalista francês para desenvolver, a partir do conceito freudiano de eu, a maneira como o corpo, em parte, associa-se àquela instância. Todavia, o corpo do estádio do espelho é apenas uma das faces do corpo pensado por Lacan – o corpo imaginário, recortado por palavras (pelo registro simbólico), ao qual escapa algo do registro somático. Parte disso que escapa, ao se enlaçar aos significantes, constituirá as pulsões de vida e de morte – condensadas na obra de Lacan no conceito de gozo –, a ser tratado posteriormente como uma espécie de objeto.

Também no estádio do espelho, encontramos elaborações acerca das relações do eu e de *seu* corpo com seus objetos – partes que se destacam, que sobram na composição imaginária corporal, como peça soltas, simultaneamente pertencente a si e ao que de si é exterior.

A expressão estádio do espelho, em si, chama-nos a atenção para um detalhe: a palavra “estádio”. No Dicionário Houaiss, “estádio” pode significar “campo para jogos e provas esportivas, circundado por arquibancadas ou outras instalações destinadas ao público”. E ainda: “estádio ('momento ou período específico', 'fase no desenvolvimento)’”¹¹⁵. Na segunda acepção, pode-se entender que o estádio do espelho é uma etapa no desenvolvimento do ser humano. Entretanto, interessa-nos mais a primeira: um campo para jogos, circundado, delimitado. O jogo que se realiza no estádio do espelho é principalmente o de ver e ser visto. Joga-se com a imagem própria, que, em si, é já percebida como um outro, e com a imagem de outra pessoa (os pais, por exemplo), que vê a criança que se constitui. Um eu, seu corpo e o outro a quem se identifica, portanto. Trata-se do jogo do olhar, pode-se pensar, já que os olhos são os órgãos fundamentais nesse jogo: “A estruturação imaginária do eu se efetua em torno

¹¹⁴ LACAN, 1998, p. 97.

¹¹⁵ ESTÁDIO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

da imagem especular do próprio corpo, da imagem do outro. Ora, a relação do olhar e do ser olhado envolve, justamente, um órgão, o olho, para chamá-lo pelo seu nome.”¹¹⁶

Nesse jogo, como em todos os outros, há regras. A primeira é que a criança precisa perder para ganhar. Assim o é porque, para que um eu se constitua, é preciso abrir mão de um estado em que supostamente não haveria distinção entre dentro e fora. Perdida essa espécie de experiência de dispersividade corporal, pode-se ganhar um corpo, limiar entre interior e exterior.

Assim, um eu, uma vez constituído, perde-se da suposta plenitude, ao fundar um suposto dentro – o eu – e um fora – o mundo. Eis então o que quer dizer a palavra estádio, tal como a entendemos: um espaço delimitado, em que dentro e fora se separam pelas arquibancadas: o lugar de onde o outro participa do jogo do olhar. Nos muros do estádio – do eu e de seu corpo que se constituem –, em seu limiar, delimitado, há, então, o olhar do outro. Esse olhar sustentará a forma da cena e do corpo, assegurando ali um lugar vazio. Afinal, há, em todo estádio, lugares vazios, portas de entrada e saída. É por onde objetos e pessoas poderão transitar segundo as regras do espaço. Vejamos, agora, conceitualmente, o modo como Lacan apresenta o estádio do espelho:

Basta compreender o estádio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*¹¹⁷.

O corpo, cuja experiência inicial é de despedaçamento e dispersividade, transforma-se, ao delimitar o que se é e o que não se é, mediado pela identificação ao outro que vê e nomeia. Sobre a identificação, Freud afirma: “a identificação não é simples imitação, mas apropriação baseada na pretensão a uma etiologia comum; ela exprime um ‘tudo como se’ e relaciona-se com um elemento comum que permanece no inconsciente”¹¹⁸. Para Freud, a identificação seria, em um primeiro plano, a apreensão de um elemento da imagem do outro como modo de se constituir como imagem e visar a seus objetos.

¹¹⁶ LACAN, 1985, p. 133.

¹¹⁷ LACAN, 1998, p. 97.

¹¹⁸ LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p. 228.

Mais além¹¹⁹, a identificação seria a apreensão de algum traço no outro, alguma marca que seja causa do modo de se constituir como eu em relação com um corpo que deseja objetos. Tal seria um traço de constituição do outro e de suas escolhas de objetos: marca única extraída do semelhante e tomada como causa própria de constituição. Entra-se no campo em que um corpo, onde residirá um sujeito para além do eu, deseja, a partir do reconhecimento de um traço único que seja causa de desejo no outro. Daí em diante, pode haver um corpo que experimenta alguma unidade. Pode, mais além ou aquém do eu e de seu corpo imaginário, haver um sujeito que escreve.

Lacan refere-se, ainda, ao conceito de imago, ao falar de estádio do espelho como uma identificação. Por Imago, pode-se entender não apenas imagens apreendidas e cristalizadas pelo sujeito como matriz da relação com o outro, mas também esquemas imaginários matriciais, apreendidos nas relações parentais, que determinarão o modo como um eu e seu corpo visam ao outro.

Até aqui, o aspecto imaginário, constituído a partir do olhar, da presença de um outro e da delimitação de si e do que de si se exclui, a partir do recorte significativo da imagem, da ordenação simbólica do corpo, parece-nos clara. Mas há outros aspectos. Lacan afirma em seu texto sobre o estádio do espelho que, na passagem do estado inicial – o corpo despedaçado – ao estado final – a criação de uma relação entre um organismo e sua realidade –, há um momento de fascínio, de assunção jubilatória da criança. Vejamos o que afirma o psicanalista: “A fascinação é absolutamente essencial para o fenômeno de constituição do eu. É na qualidade de fascinada que a diversidade descoordenada, incoerente, da despedaçagem primitiva adquire sua unidade.”¹²⁰

Fascinar é dominar com o olhar, atrair, encantar, causar deslumbramento. O olhar, central na teoria do estádio do espelho, seja o olhar do outro que vê ou o da diversidade descoordenada que em dado momento se fascina pelo olhar do outro, atrai, encanta e pode reunir as partes dispersas de um corpo em um eu, em uma unidade corporal imaginária.

Para que ocorra o fascínio, é preciso que, antes, haja a assunção jubilatória do bebê, frente ao reflexo próprio e a asserção do outro que lhe olha:

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é

¹¹⁹ Lembremos as palavras de Lacan anteriormente citadas: “Definir a natureza do eu leva *muito longe*. Pois bem, é deste muito longe que vamos partir para voltar ao centro – o que nos trará de volta ao *muito longe*.” (LACAN, 1985, p. 11)

¹²⁰ LACAN, 1985, p. 74.

o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito¹²¹.

O *infans* (a criança que ainda não entrou no reino da linguagem), fascinado pelo olhar do outro, seria marcado, no instante de assunção jubilatória, por uma matriz simbólica, uma rasura do significante em que a linguagem poderá inscrever-se. Nessa matriz ou rasura, um sujeito virá, posteriormente, a se precipitar, se separar, se suspender, para que, posteriormente, haja a inscrição de mais traços apreendidos do outro (sejam eles reais ou fantasiosos, tratam-se de imagos, base para a identificação). Se há uma matriz simbólica, pode-se afirmar que é um recorte do significante na superfície imaginária do eu e de seu corpo. Corte do significante no corpo, pronto a acolher a linguagem, na qual se inscreverá o sujeito. Aproximamo-nos aqui do conceito lacaniano de traço unário.

Traço unário

Lacan, em *O seminário, livro 10: a angústia*, apresenta o conceito de traço unário¹²² como inscrição primeira de um significante qualquer na superfície do corpo, que instaurará a possibilidade de existir um sujeito e um dito: “só há aparecimento concebível de um sujeito como tal a partir da introdução primária de um significante, e do significante mais simples, aquele que é chamado de traço unário. O traço unário é anterior ao sujeito.”¹²³

Nesse instante de inscrição, um significante qualquer recorta a superfície especular em um corpo imaginário. Na marca corporal do primeiro traço simbólico, o sujeito se precipita e, inscrito no campo excêntrico ao eu – o campo do inconsciente –, pode-se fazer representar no corte entre um e outro significante, de maneira fugidia:

Encontra-se, primeiro, no fundamento do traço unário, a marca invisível, marca do corte da linguagem que dá lugar à emergência do sujeito. Esse corte que produz uma superfície se materializa no traço unário que visa a preencher, revestir, recobrir a marca invisível, porém efetiva. O traço unário

¹²¹ LACAN, 1998, p. 97.

¹²² O conceito de traço unário é primeiramente desenvolvido por Lacan em seu nono seminário, ainda inédito até a presente data.

¹²³ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 31.

confere consistência à marca simbólica operando a referência do sujeito no campo da linguagem¹²⁴.

No espaço da imagem, uma rasura de traço nenhum que lhe seja anterior (a letra, veremos mais adiante) recorta a superfície especular, começa a conformar um corpo, abrindo espaço para a inscrição de uma palavra qualquer, que evocará todas as outras, contadas uma a uma. Instaura-se, nesse momento, um suporte, um litoral entre o corpo e a linguagem – a letra – que possibilita e ancora a proliferação da linguagem no corpo. Uma vez inscrita sob a égide da letra, a linguagem poderá ser, em certa medida, controlada pelo ser falante.

Marcado o corpo pela linha invisível da rasura significativa, um traço mínimo e indivisível servirá de matriz para que um sujeito possa se identificar com outros e constituir-se como um corpo em relação com objetos, regido pelas leis simbólicas do significante, da cultura, isto é, do grande Outro. A identificação com o outro, semelhante imaginário, dar-se-á como acontecimento do qual poderá resultar um eu e um corpo unos, enodados pela partícula mínima da linguagem (a letra). Haverá agora a constituição de um sujeito do inconsciente, marcado no lugar do Outro, do sistema simbólico da linguagem, excêntrico à coesão mais ou menos estável do eu e de *seu* corpo imaginário.

O espaço corporal é agora topológico, é superfície que se dobra: dentro e fora do corpo, a linguagem transita. Nesse tempo, podemos já falar de um sujeito do inconsciente, do que resta na composição de um corpo e o que se faz com isso, quando se escreve.

Vazio vislumbrado: aberturas

Até aqui, buscamos explicitar a composição do eu, do corpo imaginário e da linguagem que o recorta, a partir da obra de Lacan. Entretanto, um corpo nunca é simples. Acompanhando um pouco mais o pensamento de Lacan, explicitaremos aspectos problemáticos na estrutura do eu e do corpo imaginário, a fim de avançar em nossas reflexões rumo à cura da escrita.

Ora, a função do eu apresenta no homem características distintas. É isso a grande descoberta da análise – no nível da relação genérica, ligada à vida da

¹²⁴ VIDAL, Eduardo. Há um. In: CESAROTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 44.

espécie, o homem já funciona de modo diferente. Nele já há uma fissura, uma perturbação profunda da relação vital¹²⁵.

Que haja fissuras no eu e no corpo, podemos pensar ou que ela se abra ao sujeito, que está para além do eu, ou aos objetos corporais que restam na constituição do corpo, inicialmente percebido como despedaçado.

A respeito do sujeito, explicitamos o fato de ser inconsciente, na medida em que é um elo do homem ao sistema simbólico da linguagem. Assim, o eu é habitado por um Outro, do qual pouco ou nada sabe. Localizamos aí a introdução do inconsciente no lugar em que a fissura no eu e no corpo se apresenta:

Reencontramos aqui o que já lhes indiquei, isto é, que o inconsciente é o discurso do outro. O discurso do outro não é o discurso do outro abstrato, do outro da díade, do meu correspondente, nem mera e simplesmente o do meu escravo, é o discurso do circuito no qual estou integrado. Sou um de seus elos. [...] A vida só está presa ao simbólico de maneira despedaçada, decomposta. O próprio ser humano se acha, em parte, fora da vida. Ele participa do instinto de morte. E só daí que ele pode abordar o registro da vida¹²⁶.

Uma vez no registro da linguagem, o eu e seu corpo imaginário, delimitado pelo significante, são enlaçados pelo discurso em que se integram. Aí se localiza a entrada no reino da linguagem. O sujeito, excêntrico ao eu, engata-se, faz-se elo com o sistema simbólico e suas regras linguísticas, sociais e culturais. Entretanto, parte do que excede a sistematização linguística do corpo resta fora do registro da vida. Do modo como o sujeito se posiciona em relação a isso, o eu pouco sabe. Sua consistência imaginária se abala pelo discurso do outro – sujeito excêntrico ao círculo do eu – que lhe habita. Esse não saber, presente a todo instante que se fala, que se escreve ou se lê, é o que podemos nomear, com Lacan, a face simbólica do inconsciente. Em *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*, Lacan precisa um pouco mais o modo como se pode apreender marcas do sujeito, presentes na falha da própria linguagem, algo como outra voz que entrecorta a fala, nas inoperâncias linguísticas. Certa indecidibilidade a respeito de quem fala em um texto:

Essas escalas, não de incertezas, mas de falhas na textura lógica, podem permitir-nos apreender o estatuto do sujeito como tal, encontrar um apoio

¹²⁵ LACAN, 1985, p. 56.

¹²⁶ LACAN, 1985, p. 127.

para ele e, numa palavra, conceber que ele possa se satisfazer com sua adesão à própria falha situada no nível da enunciação¹²⁷.

A partir da rachadura, da falta presente no corpo imaginário, Lacan demonstra, em *O seminário, livro 10: a angústia*, o modo como o sujeito, até aqui pensado mais como o que se exclui da superfície especular do eu e de seu corpo, se enlaça ao sistema significante – a linguagem –, no qual o sujeito poderá inscrever-se no campo do Outro, isto é, do inconsciente: marca singular de uma primeira identificação, inscrita no sistema simbólico. Lembremos que Lacan percebe a estrutura do inconsciente como a de uma linguagem que vem organizar o mundo das imagens, a noção de corpo, de mundo e de objeto, já que as regras do sistema inconsciente são as do significante:

A rachadura que resulta disso na imagem especular vem a ser, propriamente, o que dá respaldo e material à articulação significante que, no outro plano, o simbólico, chamamos de castração. O impedimento ocorrido está ligado a este círculo, que faz com que, no mesmo movimento com que o sujeito avança para o gozo, isto é, para o que lhe está mais distante, ele depare com essa fratura íntima, muito próxima, por ter-se deixado apanhar, no caminho, em sua própria imagem, a imagem especular¹²⁸.

A noção de castração, nessa perspectiva, é a de que algo do sistema simbólico não se apresentará na imagem especular. A saber, tratam-se dos restos corporais, resultantes da composição psíquica do corpo, mas também das primeiras rasuras do significante no espaço corporal, além do traço unário – um significante qualquer que se marca no corpo. O sujeito, ainda que avance em direção a isso que lhe parece estrangeiro, distante de si, depara-se com a falha mais íntima: a do que resta não simbolizado em seu corpo.

Desse resto, que se exclui da cena para que ela se constitua, faz-se escrita, por exemplo. Porque a escrita seria, em Llansol, justamente a técnica de abrir caminho em meio ao real, expandindo pouco a pouco os limites da linguagem. Do que resta para além da língua, fazem-se livros – a restante vida. É o que veremos a seguir, a partir de Blanchot: o resto impersonificado, neutro.

¹²⁷ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 82-83.

¹²⁸ LACAN, 2005, p. 19.

Cura do eu: o neutro

A questão central da escrita, quando se fala em experiência de cura da escrita, é o que se escreve: a obra como resto na composição dos corpos. Parece-nos que, às voltas com o que resta, o escritor dá tratamento estético ao excedente vivo de seu corpo. E, segundo Roland Barthes, em seu *A preparação do romance vol. 2*, dessa operação, nasce um sujeito da escrita “não pelo sujeito escrevendo como caráter subjetivo, mas na medida em que escrever o afeta: nasce, assim, uma ‘subjetividade’ escrevente, não de caráter.”¹²⁹ Essa subjetividade, sujeito da escrita, é o que se transpõe em texto, quando há cura da escrita. Ao dar forma ao resto, um sujeito se inscreve nessa operação:

Na medida em que a visão, a isca, o *apetite* de uma Forma é o que põe em movimento a fabricação da obra – a forma é, aqui, muito próxima da *Fórmula*: fórmula de um medicamento, de uma construção, de uma operação mágica; o que oferece uma saída, o que desata, desamarra aquele que quer escrever¹³⁰.

Medicamento, construção, saída, o que desata, desamarra, a escrita se coloca para alguns como tratamento, ao dar forma, ao estabelecer uma fórmula para o resto – excedente do corpo, da imagem, da linguagem. Não raro, escritores dão testemunho da função da experiência de escrita, em seus escritos. Sabemos, a função da obra para um autor não confere necessariamente ao texto um estatuto de objeto estético, mas, se a forma está no horizonte daquele que escreve, a experiência de escrita pode ter efeitos. Um poema intitulado “Melancolia de Jasão Cleandro, poeta em Comagene, 595 d.C.”, do poeta grego Konstantinos Kaváfis, é quase um emblema da função da escrita para alguns escritores:

Melancolia de Jasão Cleandro, poeta em Comagene, 595 d.C.

Meu corpo, minhas feições envelhecem:
ferida de pavoroso punhal.
Suportá-la? Não sei como! Não tenho forças para suportá-la.
A ti recorro, Arte da Poesia,
para ti me volto,
que tens noções de fármacos e analgésicos,
tentando narcotizar essa dor
em fantasia e palavra.

Ferida de pavoroso punhal.
Favorece-me com teus fármacos, Arte

¹²⁹ BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. 2*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 44.

¹³⁰ BARTHES, 2005b, p.108.

da Poesia, que fazem – por um
átimo – insensível a ferida¹³¹.

É do corpo envelhecido, percebido como ferida de pavoroso punhal, que se trata no poema. A escrita é invocada como fármaco, como analgésico, como o que trata a ferida – o corpo decaído –, fazendo-a insensível por um átimo. Pensamos, nesta tese, que um sujeito, ao revestir algo do corpo – o que no corpo irrompe como estranho –, trata-lhe com palavras. O poema é, em si, corpo de palavras que se transporta, em forma, à outra margem – a da linguagem, a da obra – e, por um átimo, coloca-se como saída. Assim, no poema, a ferida neutraliza-se, ao se fazer obra: “De momento, recolhemos tão só o brilho, a decisão fulgurante, essa presença, esse ‘momento de raio’ [...]” que “[...] designa uma região onde a impossibilidade já não é privação, mas afirmação”¹³².

No poema, operação em que “Todas as coisas conduz o raio”¹³³, a impossibilidade afirma-se por um átimo e afirmá-la é uma constatação de um limite, de uma forma, de uma fórmula do impossível. O poema é a autenticação do resto concernido por um átimo nas malhas da letra. Acompanhemos o pensamento de Blanchot sobre a neutralização da voz no poema, a que buscamos explicar como autenticação do resto:

Dessa característica da obra foi Mallarmé quem teve a mais firme consciência. ‘Impersonificado, o volume, na medida em que se separa como autor, não reclama abordagem do leitor. Assim, ele ocupa um lugar único entre os acessórios humanos: feito, sendo’. E o seu desafio ao acaso é uma transposição desse ‘ocupa um lugar’, uma busca simbólica para tornar manifesto o ‘desaparecimento elocutório do poeta’, uma experiência, enfim, para captar como em sua fonte, não o que torna a obra real mas o que é nela realidade ‘impersonificada’, o que a faz estar além ou aquém de toda a realidade¹³⁴.

Podemos extrair desse fragmento a técnica do que buscamos explicar: a cura da escrita. Algo do corpo, um objeto estranho, impersonificado, separa-se, destaca-se e constitui-se como lugar vazio: o livro por se fazer. A escrita coloca-se como o lugar ocupado por um sujeito transposto em texto, no ato de apreender no livro o que resta na composição dos corpos. Neutro, o escrito constitui um sujeito da escrita. Se não podemos dizer ainda o que é o objeto em si, podemos indicar para que serve ao escritor:

¹³¹ KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas de Konstantinos Kaváfis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 39.

¹³² BLANCHOT, 1987, p. 223.

¹³³ SCHÜLER, Donald. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007, p. 65.

¹³⁴ BLANCHOT, 1987, p. 222.

O objeto nunca anuncia o que é mas para que serve. Não aparece. Para que apareça, e isso tem sido dito com menor frequência, é necessário que uma ruptura no circuito do uso, uma brecha, uma anomalia, o faça sair do mundo, saltar de seus gonços, e parece então que, não sendo mais, torna-se sua aparência, sua imagem, o que era antes de ser coisa útil ou valor significativo. Daí converter-se também, para Jean-Paul Richter e para André Breton, numa verdadeira obra de arte¹³⁵.

O objeto escrito, ao romper o circuito de seu uso para o escritor, torna-se aparência, imagem da experiência de escrita, converte-se em obra de arte, reconhecida no campo da linguagem. O resto se formula, ganha medida. Lembremos: nomear o resto não é necessariamente conferir-lhe sentido, já que o nome pode ser significante vazio, lugar do corpo na linguagem. Não exatamente uma nomeação em que uma palavra represente um objeto, conferindo-lhe significados, o que se faz com o resto, com o que é novo e escapa à possibilidade de nomeação da língua, é uma nominação. No Houaiss, nominação é uma “figura de retórica que consiste em dar uma denominação a algo que não tenha nome”¹³⁶. Nessa perspectiva, o escrito é a medida do desmedido humano. O resto corporal transpõe-se, portanto, em texto no campo do Outro, dos símbolos, da linguagem, mas como o que lhe faz furo, por ser nominação, significante novo fora do campo da significação, inaugurando outra lógica estética: “A Estética, que não deve ser abandonada, pois é uma força irredutível, inconfundível, como o diz Mallarmé e como afirma Nietzsche, fazendo em sua tipologia [...], do *Artista*, um tipo absoluto que não se pode reduzir.”¹³⁷

O livro, objeto estético, irredutível, passa a dar vida a um novo sujeito: o Artista. A função do objeto livro para quem escreve já não nos parece estar aquém do estatuto de arte reconhecida pela cultura. O objeto se destaca e passa à cultura, ao espaço do Outro, como imagem do que foi a experiência de escrita, torna-se peça de arte.

Daí a dependência do artista em relação à obra. A estranheza da inspiração está ligada a essa anterioridade essencial do poema em relação ao poeta, o fato de que este se sente, em sua vida e em seu trabalho, ainda por vir, ainda ausente em face da obra, ela mesma toda futuro, presença e festa do futuro. Essa dependência é essencial. O poeta só existe poeticamente, como a possibilidade do poema e, nesse sentido, depois dele, embora unicamente em face dele. A inspiração não é a dádiva do poema a alguém já existente, ela é a dádiva da existência a alguém que ainda não existe, e essa existência

¹³⁵ BLANCHOT, 1987, p. 222.

¹³⁶ NOMINAÇÃO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

¹³⁷ BARTHES, 2005b, p. 359.

cumpre-se como o que mantém firme e totalmente de fora [...], na licença concedida a si mesmo, a toda a certeza subjetiva e à verdade do mundo¹³⁸.

O poeta, nunca anterior ao poema, sente-se na ausência da obra, no desvio da leitura do que de si se escreveu. No poema, virá a se transpor, para nascer no escrito e existir em face do livro. Nesse sentido, a inspiração, menos do que o ditado do texto, é sopro de vida, dádiva de existência ao sujeito da escrita, certeza de se inscrever por meio das letras. O poeta, em sua existência poética: alguém do eu, corpo escrito, objeto estético, acontecimento.

Evocamos a ideia de acontecimento porque a escrita é um evento simbólico em que um sujeito, da constituição do objeto estético, passa à existência escrita, tornando-se “realidade ‘impersonificada’”, advinda do “desaparecimento elocutório do poeta”, do indivíduo que escreve.

Essa presença de ser é um evento. Esse evento não acontece fora do tempo, caso contrário a obra seria somente espiritual, mas, por ela, acontece no tempo um outro tempo, e no mundo dos seres que existem e das coisas que subsistem acontece, como presença, não um outro mundo, mas o outro de todo o mundo, o que é sempre distinto do mundo¹³⁹.

Eis então que, no evento de escrita de uma obra, um sujeito nasce do escrito como outro de todo mundo. No primeiro momento, portanto, temos a ausência sentida pelo poeta, correlata do que resta na composição de seu corpo. No segundo momento, há a obra como o que surge nessa ausência, nesse lugar vazio que se transpõe na escrita. No terceiro momento, quando o texto surge como diferença radical para aquele que escreve, pois o evento de escrita “é o outro de todo mundo”, há um sujeito que toma lugar nessa ausência inscrita como obra, como afirmação da impossibilidade, como um “não, irredutível”¹⁴⁰: o corp‘a’screver, diríamos com Llansol. Essa operação é justamente a de cura da escrita.

Neste ponto, podemos indicar o que, na literatura, segundo Blanchot, se apresenta como Neutro, a voz estrangeira e irreconhecível da escrita, correlata, em certa medida, à voz do sujeito do inconsciente:

Logo se vê que a obra de arte não é absolutamente dominada pela mestria, que ela está tão relacionada com o fracasso quanto com o êxito, que não é uma coisa que se possa fazer trabalhando, que o trabalho nela não é

¹³⁸ BLANCHOT, 1987, p. 227.

¹³⁹ BLANCHOT, 1987, p. 228.

¹⁴⁰ A respeito do “Não, irredutível” que marca o início de uma obra, segundo Roland Barthes, ver capítulo 1.

dignificado, mesmo quando o exige, mas profundamente desnaturado. Na obra o homem fala, mas a obra dá voz, no homem, ao que não fala, ao inominável, ao inumano, ao que é sem verdade, sem justiça, sem direito, onde o homem não se reconhece, não se sente justificado, onde não está mais presente, onde não é homem para ele, nem homem perante Deus, nem Deus diante de si mesmo¹⁴¹.

Na obra, fala o inumano, o inominável. O resto, o corpo que a toda linguagem escapa. Na obra, um sujeito constitui-se pelo escrito e em face dele. Nesse sentido, o eu, centrado, fracassa, para que o sujeito, hesitante, tenha êxito. Não há fracasso nem êxito absoluto: há a dignidade do objeto, resto autêntico, voz da escrita. Assim, no espaço da escrita, “cada coisa retira-se em sua imagem e o ‘Eu’ que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um ele sem rosto.”¹⁴² Eis que a obra, nessa operação de cura de escrita, permite uma cura do eu, que emerge, agora, no lugar do inumano, do desconhecido de si, do Ele sem rosto. Não mais um eu centrado, cego ao que lhe escapa – o sujeito da escrita:

O Ele que toma o lugar do ‘Eu’, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. ‘Ele’ não designa o desinteresse objetivo, o desprendimento criador. ‘Ele não glorifica a consciência em outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer ‘Eu’. ‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga ‘Eu’, não seja ele mesmo¹⁴³.

Aquém do eu, a voz indeterminada do texto retorna como renomeação, reconhecimento do desconhecido que em si habita. O eu que se converte em ninguém, ao se indeterminar, ao se traspasar para o texto. Nesse sentido, o que se é vem da nomeação do próprio escrito. Assim, o poema, antes de ser criatura, é o que cria um novo ser de linguagem:

O poeta nasce pelo poema que ele cria; ele é o segundo, em vista do que faz; é posterior ao mundo que criou e em vista do qual suas relações de dependência reproduzem todas as contradições expressas nesse paradoxo. O poema é sua obra, o movimento mais verdadeiro de sua existência, mas o poema é o que o faz ser, o que deve existir sem ele e antes dele, numa consciência superior onde se unem o escuro do fundo da terra e a claridade de um universal poder de fundar e justificar¹⁴⁴.

¹⁴¹ BLANCHOT, 1987, p. 232.

¹⁴² BLANCHOT, 1987, p. 20.

¹⁴³ BLANCHOT, 1987, p. 18-19.

¹⁴⁴ BLANCHOT, 1997, p. 101.

O poema: criação do poeta. O poeta que se cria do texto, o texto que se cria pelas mãos do poeta. Hesitação anterior ao poeta e, paradoxalmente, objeto por ele criado. Nesse impasse em que o tempo já não é linear, tratam-se os restos. O resto que só se autentica, que só adquire consistência, que só existe a partir da escrita e em face da escrita. O poema: resto acurado, causa de desejo.

Corp‘a’screver: resto acurado, causa de desejo

O corpo que se faz obra o faz a partir do que de vivo resta à margem da língua e além do corpo imaginário. Por corpo, agora, entendemos o que dele resta na operação de entrada na linguagem, a diferença irreduzível do corpo, que se escreve. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, encontramos vestígios desse corpo:

O corpo é uma diferença irreduzível, e é, ao mesmo tempo, o princípio de qualquer estruturação (já que a estruturação é o único da estrutura). Se eu chegasse a falar de política *com meu próprio corpo*, eu faria, da mais chata das estruturas (discursivas) uma estruturação; com a repetição, eu produziria um Texto. O problema é saber se o aparelho político reconheceria por muito tempo esse modo de escapar à banalidade militante, nela enfiado, vivo, pulsional, frutivo, meu próprio corpo único¹⁴⁵.

Para além da estrutura discursiva, o corpo a que Barthes se refere é o corpo das pulsões, do que vive e morre à margem da língua e não cessa de não se apreender na estrutura, mas se escreve como impossibilidade: simultaneamente o corpo que sustenta um discurso e abala seus alicerces. É disso que se trata no poema. O poema como corpo irreduzível.

É nesse ponto também que a noção de resto, na obra de Lacan, é uma das vias de abordagens, em seu ensino, a um registro para além dos sistemas imaginário e simbólico: o real, que aparecerá no registro imaginário como estranheza, opacidade, perda de contorno, falta de delimitação de um ponto faltante na imagem, ou, no registro simbólico, esgarçamento do sentido, falta de significado, falha lógica na ordem significante.

O resto é pensado, em *O seminário, livro 10: a angústia*, a partir da operação de divisão decorrente da incidência de um significante, o traço unário, que se marca no corpo. Uma vez marcado pela linguagem, o sujeito divide-se. Para o eu, o sujeito aparecerá no campo do Outro – no muro da linguagem – de modo barrado, inacessível, isto é, inconsciente.

¹⁴⁵ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003c, p. 193.

Sujeito barrado justamente pela linguagem, que funda, portanto, a experiência de um sujeito exterior ao eu, no campo simbólico do Outro. Nessa divisão, o resultado não é exato, pois a nomeação do corpo, como vimos, deixa sempre restos.

O resto, por sua vez, na obra de Lacan, será pouco a pouco depurado no conceito de objeto *a*, resíduo exterior à nomeação do corpo, resultante da divisão do sujeito pela incidência da linguagem no corpo. Tal operação de divisão é assim apresentada pelo psicanalista:

No começo vocês encontram A, o Outro originário como lugar do significante, e S, o sujeito ainda inexistente, que tem que se situar como determinado pelo significante.

Em relação ao Outro, o sujeito depende desse Outro inscrever-se como cociente. É marcado pelo traço unário do significante no campo do Outro. [...] Há, no sentido da divisão, um resto, um resíduo. Esse resto, esse Outro derradeiro, esse irracional, essa prova e garantia única, afinal, da alteridade derradeira do Outro, é o *a*¹⁴⁶.

Dessa passagem, pode-se inferir que o sujeito se demarca no campo da linguagem. O sujeito está no exterior, na intimidade da língua. Do campo do Outro, tem-se apenas uma pequena garantia: um objeto íntimo que, inominado, projeta-se no campo do Outro. Por exemplo, no campo da imagem, há o olhar *e*, no campo simbólico, a voz.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, quando escreve, um sujeito inscreve-se na voz do próprio texto. Ele transpõe-se entre os significantes, nunca se dizendo por completo. Além disso, porque o próprio campo do Outro é barrado pelo muro da linguagem, para o sujeito que se escreve há apenas um resíduo que o orienta: o objeto *a*, espécie de artefato linguístico captador, condensador do que no corpo vive e escapa à possibilidade de nomeação:

[...] o *a* vem assumir a função de metáfora do sujeito do gozo. Isso só seria correto se o *a* fosse assimilável a um significante. Ora, ele é justamente o que resiste a qualquer assimilação à função do significante, e é por isso mesmo que simboliza o que, na esfera do significante, sempre se apresenta como perdido, como o que se perde para a “significantização”, que vem a se mostrar constitutivo do fundamento como tal do sujeito desejante – não mais o sujeito do gozo, porém o sujeito como aquele que está no caminho de sua busca, a qual não é a busca de seu gozo. Mas é ao querer fazer esse gozo entrar no lugar do Outro, como lugar do significante, que o sujeito se precipita, antecipa-se como desejante¹⁴⁷.

¹⁴⁶ LACAN, 2005, p. 36.

¹⁴⁷ LACAN, 2005, p. 193.

Escrever seria, nessa acepção, delimitar em um texto a relação entre o sujeito e seu corpo, entre um sujeito e seus vazios, agora objetos causa de desejo. Em *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, Ram Mandil demonstra a percepção de Lacan sobre a prática da escrita como constituição de um objeto linguístico capaz de responder ao que no corpo é vazio:

Impregnado pela leitura de Joyce, Lacan chega a dar uma definição do que entende por artesão, ou seja, ‘aquele que, pela conjugação de dois significantes, é capaz de produzir o objeto *a*’ (Lacan 1957-6: 10). Esse objeto *a*, como vimos, é um elemento precioso da elaboração lacaniana. No que nos interessa, o objeto *a* pode ser tomado como o que responde ao vazio, ao furo com o qual aquele que fala inevitavelmente se depara em sua relação com a língua¹⁴⁸.

A cura da escrita parece seguir essa direção: o artesão de palavras transpõe o sujeito ao texto, para que ele não apenas emergja na linguagem, mas também esteja em relação com o resto – esse corpo inominável –, agora conformado em um objeto, o objeto *a*. Pode a escrita realizar tal operação? Que escrita seria capaz disso? Parece-nos haver uma técnica, a que ora nomeamos cura da escrita. Porque a escrita, ao *acurar-se*, tem efeitos para quem escreve.

O resto, a cena

A noção de resto é também pensada por Lacan a partir das noções de mundo, cena e história, que se articulam. O mundo é entendido como uma montagem de escrita, é uma cena que recorta e estrutura a *physis*, um suposto mundo natural. O mundo é, principalmente o que nele lemos, uma paisagem que se desdobra por escrito: a história. Assim Lacan, em *O seminário, livro 10: a angústia*, apresenta a montagem do que entendemos como mundo:

A dimensão da cena, em sua separação do local – mundano ou não, cósmico ou não – em que está o espectador, está aí para ilustrar a nossos olhos a distinção radical entre o mundo e esse lugar onde as coisas, mesmo que sejam as coisas do mundo, vêm a se dizer. Todas as coisas do mundo vêm colocar-se em cena segundo as leis do significante, leis que de modo algum podemos tomar de imediato como homogêneas às do mundo. [...] O palco em que fazemos a montagem desse mundo [...] é a dimensão da história¹⁴⁹.

¹⁴⁸ MANDIL, 2003, p. 256.

¹⁴⁹ LACAN, 2005, p. 42-43.

Para Lacan, há as coisas do mundo e o mundo em que essas coisas se ordenam, segundo as leis do significante, em uma cena, em um enquadramento. Acompanhemos um pouco mais o pensamento lacaniano, para então avançarmos: “Portanto, primeiro tempo, o mundo. Segundo tempo, o palco em que fazemos a montagem desse mundo. O palco é a dimensão da história.”¹⁵⁰

O mundo, segundo a concepção lacaniana, é um palco estruturado conforme as leis da linguagem. Mas, sabemos, o mundo não coincide com um mundo. Há, no mundo, mundos residuais, ruínas, restos do que não chegou a existir como realidade, porque “A história tem sempre um caráter de encenação”¹⁵¹, isto é, é uma montagem de linguagem, a qual necessariamente deixa restos. É assim que o psicanalista verá o mundo em sua construção discursiva, em que vozes silenciam vozes:

Tudo o que temos chamado de mundo ao longo da história deixa resíduos superpostos, que se acumulam sem se preocupar minimamente com as contradições. O que a cultura nos veicula como sendo o mundo é um empilhamento, um depósito de destroços de mundos que se sucederam e que, apesar de serem incompatíveis, não deixam de se entender muito bem no interior de todos nós¹⁵².

Resíduos de escritas dissonantes compõem a história do que chamamos mundo. E a escrita, sabemos, pode dispor-se de diversas formas, pelas quais se pode ou não se responsabilizar. Para aqueles que se preocupam com aquilo a que Roland Barthes nomeou certa vez a “responsabilidade da forma”¹⁵³, o mundo é uma tarefa. Lacan questiona o acabamento dado à cena histórica e parece deixar aberta a possibilidade de se repensar a constituição da cena não a partir do que está escrito, mas a partir dos restos silenciados ao longo dos tempos: “Isso com que acreditamos lidar como mundo, será que não são simplesmente os restos acumulados do que provinha do palco, quando ele estava, se assim posso me expressar, em turnê?”¹⁵⁴.

¹⁵⁰ LACAN, 2005 p. 42-43.

¹⁵¹ LACAN, 2005, p. 43.

¹⁵² LACAN, 2005, p. 42-43.

¹⁵³ “O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma: mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre ela. Dessas forças da literatura, quero indicar três, que colocarei sob três conceitos gregos: *Mathesis*, *mimesis*, *semiosis*.” (BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 17-18.)

¹⁵⁴ LACAN, 2005, p. 44.

Para Llansol, em *O senhor de Herbais*, livro em que a autora se propõe discutir a reprodução estética literária e suas tentações, o poder da estética é justamente o de criar mundos em meio a um mundo que, em sua origem, é, hipoteticamente, apenas físico:

Se é verdade que o mundo é feito de mundos estéticos -- e esse é o cerne deste livro --, que destino dar à frase de Walter Benjamin (citada por Manuel Gusmão): 'O mundo é a nossa tarefa'? [...] Pelo meu lado, desejaria pôr a claro uma mínima parte da infinidade dos mundos -- uma só física hipotética desdobrando-se em várias possíveis estéticas. Nesse sentido, aceito que haja um ponto de equivalência entre estética e ética¹⁵⁵.

A postura llansoliana diante da escrita é de uma decisão ética e estética, que assim poderíamos apresentar: se o mundo é composto por diferentes estéticas, diferentes construções diante de um hipotético mundo físico¹⁵⁶, Llansol se propõe explicitar, ao longo de sua obra, através de sua “palavra começante”¹⁵⁷, a existência de infinitas possibilidades criadoras em meio ao mundo, a partir dos restos excluídos da cena histórica.

Escrever, sob essa responsabilidade de dar forma ao informe, de circunscrever o infinito, parece-nos ser mesmo o projeto llansoliano. Escrever o resto, decantado, a partir da técnica de condensação da palavra poética. A escrita como mônada, como condensador do vivo, tal como a apresenta Walter Benjamin, em *A origem do drama barroco alemão*:

Assim o mundo real poderia constituir uma tarefa no sentido de que ele nos impõe a exigência de mergulhar tão fundo em todo o real, que ele possa revelar-nos uma interpretação objetiva do mundo. Na perspectiva dessa tarefa, não surpreende que o autor da *Monadologia* tenha sido também o criador do cálculo infinitesimal. A ideia é mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo¹⁵⁸.

O conceito de mônada, tal como apresentado por Benjamin nesse fragmento – cada ideia contém a imagem do mundo –, permite situar a operação llansoliana de escrita como cura textual, como circunscrição do infinito em espaço finito. O texto llansoliano, veremos, opera como mônada, ao localizar na língua o que a excede, ao condensar em uma cena fulgor a intensidade para além da cena. Regressa-se à infinitude do mundo, ao seu amontoado de resíduos de escrita que se sobrepõem, para que corpos e mundos minimamente ordenados se

¹⁵⁵ LLANSOL, 2002, p. 46.

¹⁵⁶ Em geral, estéticas realistas, ou seja, as que têm a realidade compartilhada como sua referência de verossimilhança.

¹⁵⁷ BLANCHOT, 1982, p. 18.

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67-68.

componham. Corpos que, podemos pensar a partir da obra de Lacan, são composições de nós, já que um corpo está em relação com o mundo e com outra cena que resta excluída – os restos deixados fora pelo discurso da história ou os restos não nomeados do próprio corpo.

A noção do que resta fora da cena, fora da linguagem, abre-nos agora à categoria do real na obra de Lacan. Esses três registros – o real, o simbólico e o imaginário – são contínuos, embora radicalmente diferentes. São uma só linha, que se enlaça em um nó. Não há privilégio de uma sobre outra. Um corpo, seus objetos, o mundo e a linguagem só se podem pensar se os três registros se enlaçam. Escrever pode ser uma forma de assegurar que esses registros se enlacem, ainda que entre eles haja atrito e ponto de falhas. Afinal, o real nunca se apreende por completo, o simbólico jamais se diz por inteiro, pois é, em si, estrutura inconsciente, e o imaginário, embora dê consistência à existência dos outros dois registros, é marcado por opacidades, por ponto cegos, justamente onde o simbólico se enlaça a ele ou onde o real nele emerge. São registros interdependentes, enodados. Um nó de escrita.

Corp‘a’screver: nó corpo-linguagem

Até aqui, delineamos uma silhueta do que pode ser um eu, um sujeito e um corpo em sua relação com o mundo e com seus objetos que causam desejo. Certamente, faltam alguns aspectos, pois um esboço do corpo a partir da literatura e da psicanálise é inevitavelmente lacunar. O corpo se abre e, por isso, privilegiamos alguns traços que nos parecem fundamentais. Falar do corpo em psicanálise corta o dizer, que não pode mais que ser minimalista. Que seja então o esboço desse corpo uma mínima lista de seus traços constitutivos. Se estamos no campo das listas, estamos no campo do desejo. Porque um sujeito, quando por vezes escreve listas, delimita, aponta objetos de desejo.

Apresentamos anteriormente a noção de resto, em sua aproximação com a categoria do real, o que se subtrai da cena do mundo e nele aparece como falta, a se constituir causa de desejo. Causa mesmo de escrita, poder-se-ia pensar. Escreve-se porque os restos precisam ser tratados, contornados no campo do visível e do audível como matéria que resta da operação de nomeação.

Vimos até aqui que, em um primeiro momento, há para o humano a experiência de um corpo despedaçado. Em um segundo momento, na relação com o outro, com a imagem de si e com o modo como o outro visa aos objetos, um eu se estrutura e toma posse de um corpo. Entretanto, há restos nessa experiência de unificação, há vacilação da unidade, devido

à presença da própria linguagem. O muro da linguagem, a ordenar as imagens, a suturá-las, a dar contorno entre dentro e fora:

É a partir da ordem definida pelo muro da linguagem que o imaginário toma sua falsa realidade, que é, contudo, uma realidade verificada. O eu, tal como o entendemos, o outro, o semelhante, estes imaginários todos, são objetos.[...] são, efetivamente, objetos por serem assim denominados num sistema organizado que é o do muro da linguagem¹⁵⁹.

O eu, fortificado pelas regras da linguagem, é núcleo de resistência e ordenação, em que se busca consistência a uma ideia de si e de seu corpo, tentando resistir ao que de si parece excesso, sobra. Lugar em que se pode constituir o objeto de desejo, no campo da linguagem, no campo do Outro. Um objeto ambíguo para o eu, já que, se em parte resiste a ele, dele não se pode libertar. Contrariamente, o eu deverá haver-se com esse objeto, dar-lhe tratamento, pois é nesse resto, para além do furo na imagem, que pode residir a matriz da causa de seu desejo.

Delimitado pelos muros da língua, tratado pelo significante, esvaziado o eu, um objeto opaco poderá materializar-se, por exemplo, como voz, como olhar. Não à toa. A voz e o olhar, nas bordas de fissuras corporais, são justamente elementos que circulam do eu ao outro, permitindo tomar o outro como objeto causa de desejo. A voz, o olhar, onde estão? Difícil situá-los com exatidão. A voz e o olhar escapam. Por escaparem, podem fomentar o desejo e permitir certa estabilidade ao eu, ao corpo e a seus objetos de desejo.

Para encontrar estabilidade, apoio em sua existência, um corpo necessita que algo falte também em sua relação com a linguagem. É preciso haver lacuna, lugar vazio delimitado, enquadrado. Se a falta se perde, se o objeto se esvai, toda a organização do corpo, do eu e do mundo se desestabiliza no fenômeno da angústia, afinal, “a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta.”¹⁶⁰

Vê-se a importância da falta, da lacuna, da rachadura, da mancha, do lugar vazio no campo do Outro. Essa falta, delimitada, forma vazia, permite que um sujeito oriente-se frente ao Outro, frente ao seu corpo e ao mundo. A falta – objeto que o desejo permite – é a única garantia de o sujeito existir no mundo, enquadrado em uma cena: “o que é convocado aí não pode aparecer. Ela [a falta] orienta e polariza o desejo, tem para ele uma função de

¹⁵⁹ LACAN, 1985, p. 330-331.

¹⁶⁰ LACAN, 2005, p. 64.

captação. Nela, o desejo está não apenas velado, mas essencialmente relacionado com uma ausência”¹⁶¹.

No vazio marcado em meio à estrutura do mundo e do corpo, vazio que é continuidade entre o suposto dentro (corpo, eu, campo da linguagem) e o suposto fora (mundo, sujeito, campo da linguagem), isso é, lugar de passagem de desejo, é preciso que nada apareça. Se algo ali se coloca, a falta desfaz-se e o sujeito perde seu apoio, desvanece-se; se o nada ali surge, contornado em uma forma vazia, esse objeto é capaz de polarizar o desejo, captá-lo. Há desejo em circulação, há objeto *a* – o resto em tratamento – como causa de desejo. Nesse sentido, o objeto, furo suportado por letras, é capaz de localizar um ponto real em um semblante, em um véu. É nesse sentido que o objeto é capaz de localizar o gozo e gerar orientação para um sujeito.

A escrita, técnica de criar corpos e abrir “vacúolos de solidão”¹⁶² onde possa circular o desejo, é essa a nossa aposta, pode dar forma à “Outra forma de corpo”, pode gerar o que Llansol nomeou “ponto-voraz”, um ponto necessário de sustentação à cena – a “cena fulgor” de seu texto.

À questão: “o que há que suporte o vazio, talvez nada nem livro”, Llansol responde: “o sem-apoio apoia-se na falta de apoio”¹⁶³. Há uma aposta, de nossa parte, de que a escrita pode gerar distâncias, constituir o vazio nas amarras da letra. Que possa haver, por escrito, “a possibilidade da ausência, eis a segurança da presença”¹⁶⁴. A escrita como suporte da presença de uma ausência: é o que entendemos por cura da escrita. A escrita, mínima, fundada no desejo. Objetos escritos. Matéria de presença e ausência.

A matéria, nesse sentido, podemos pensar a partir de Giorgio Agamben, é a substância lenhosa da língua, onde palavras e papel se fundem como o que suporta um corpo já livre da representação da morte. O corpo como matéria de início para a escrita:

Ideia da matéria

A experiência decisiva que, para quem a tenha feito, se diz ser tão difícil de contar, nem chega a ser uma experiência. Não é mais que o ponto no qual tocamos os limites da linguagem. Mas aquilo que então tocamos não é, obviamente, uma coisa, de tal modo nova e portentosa que, para descrevê-la, nos faltam as palavras: é antes matéria, no sentido em que falamos de

¹⁶¹ LACAN, 2005, p. 55.

¹⁶² PAL-PELBART, Peter. Como viver só. *Catálogo da 27ª Bienal de São Paulo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 267-276.

¹⁶³ LLANSOL, 2000, p. 168.

¹⁶⁴ LACAN, 2005, p. 64.

‘matéria da Bretanha’ ou ‘entrar na matéria, ou ainda índice das matérias’. Onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, esta substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam *silva* (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações.

É como o caso daqueles que regressaram à vida depois de uma morte aparente: na verdade, de modo nenhum morreram (senão não teriam regressado), nem se libertaram da necessidade de ter de morrer um dia; libertaram-se, isso sim, da representação da morte. Por isso, interrogados sobre aquilo que lhes aconteceu, não têm nada a dizer sobre a morte, mas encontram matéria para muitas histórias e para muitas belas fábulas sobre a sua vida¹⁶⁵.

Estamos no ponto em que escrever vislumbra o irredutível do corpo, matéria de escrita, livre da representação da morte. Único ponto que de fato vale a pena escrever, para aquele a quem a escrita é salvação. No limite da linguagem, entrar na matéria, fazer dela um índice, compô-la, em poucas palavras, como o que permite o sujeito relampejar em texto. “Porque escrever, como vimos, é também o que salva. E salva, entre outras coisas, porque faz laço, ou melhor, faz nó, borromeamente, nesses momento que seria de afânise do sujeito”¹⁶⁶. No nó da escrita, em sua letra, o sujeito pode emergir, pode passar a existir, como que de uma operação de vitória sobre a morte sentida na linguagem.

Se, conforme vimos em Roland Barthes, a morte marca um meio da vida, um ponto de início da escrita, é porque a morte é justamente o ponto em que o símbolo, a linguagem metafórica, esgarça-se e o sujeito tende a se apagar. Mas a matéria, não mais as coisas a que as palavras se referiam, é agora a coisa da palavra¹⁶⁷. A substância lenhosa da língua. A essa escrita, mais afeita às letras que ao encadeamento de sentidos, Roland Barthes nomeia justamente o irredutível literário:

Afirmar o Irredutível da literatura: o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias; agir como se ela fosse incomparável e imortal [...] ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, [...] manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera¹⁶⁸.

¹⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p. 29.

¹⁶⁶ RIBEIRO, Analucia Teixeira. O escrever e o ler: prática da letra e desejo em prática. In: REGO, Cláudia de Moraes (Org.). *A prática da letra*. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, Ano XIX, nº 26, 2000, p. 76.

¹⁶⁷ A partir de Blanchot, podemos pensar as palavras não como o que se refere às coisas, mas apostar na sua matéria, “Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas, uma natureza, o que me é dado e me dá mais do que compreendo. [...] Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance” (BLANCHOT, 1997, p. 315.).

¹⁶⁸ BARTHES, 2002, p. 26-27.

Entendemos que franquear esse limite na matéria escrita pode sustentar um sujeito, pode enodar sua relação com objetos, com o corpo e com o mundo. Deparamo-nos com um ponto limite em que psicanálise e escrita encontram-se, embora cada qual com suas diferentes técnicas e objetivos. Afinal, é o próprio Lacan quem explicita, em sua obra, que a prática da letra, a prática do real em jogo onde há linguagem, não é tarefa apenas da psicanálise:

No recurso que preservamos do sujeito ao sujeito, a psicanálise pode acompanhar o paciente até o limite extático do “Tu és isto” em que se revela, para ele, a cifra de seu destino mortal, mas não está só em nosso poder de praticantes levá-lo a esse momento em que começa a verdadeira viagem¹⁶⁹.

“Tu és isto”. Não é o que diz a prática da letra, quando, pelo artefato advindo da restante vida – o poema –, o poeta ganha existência em face do escrito? Estamos diante de um ponto em que a experiência de escrita, menos saber constituído do que ato, pode fazer avançar o pensamento psicanalítico e a teoria literária sobre o corpo e a função da escrita para um corpo.

Apresentaremos, a seguir, a prática da letra llansoliana, a partir de seu *Onde vais, Drama-Poesia*. Por prática da letra, podemos entender, com Lacan, “Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente”¹⁷⁰. Como vimos, o inconsciente tem parte no simbólico, isto é, na linguagem. Mas, limite da linguagem, o inconsciente é também escrito no real, é o real literalizado. Escrever, tal como até aqui apresentamos essa prática, é operar no corpo da linguagem, na matéria inconsciente, por meio da prática da letra.

Letra, por sua vez, é a mínima unidade da escrita, traço de enodamento entre simbólico, real e imaginário. A letra é o nó que ata o eu, o corpo, o objeto e a realidade: nó corpo-linguagem. A psicanalista Analucia Teixeira, em seu texto “O escrever e o ler: prática da letra e desejo em prática”, assim apresenta uma síntese do conceito de letra na obra de Lacan e seus desdobramentos no discurso da psicanálise:

Nos desenvolvimentos de Lacan, o conceito de letra cumpre etapas. No início, a letra é marcada como sendo de uma natureza distinta do significante – estando este já desvinculado do significado, na subversão imposta do algoritmo Saussuriano – e do qual ela seria o suporte material. Nas formulações posteriores, Lacan reafirma a temporalidade segunda da letra. Já implícita em Freud: ‘é da *parole* que se abre via para o escrito’ e a situa, em relação aos três registros, como litoral, separando territórios distintos, como aquilo que do simbólico constitui a borda que avança sobre o real, abismo do

¹⁶⁹ LACAN, 1998, p. 103.

¹⁷⁰ LACAN, Jacques. *Homage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol V. Stein*. In: *Cahiers Renaud-Barrault*. Paris: Gallimard, 1965, 52, p. 715.

impossível saber. Nessa mesma aula, a formulação de Lacan se radicaliza: ‘a escritura, a letra está no real e o significante no simbólico’. Mas, segundo a teorização didática de Milner, enquanto o significante fica confinado no simbólico, a letra vincula real, simbólico e imaginário, que são mutuamente heterogêneos, participando, de certa forma, dos três registros. Essa fórmula convém talvez melhor a uma compreensão, não só do que Lacan chamou de ‘instância da letra no inconsciente’, mas da escritura enquanto produção de determinados textos, em particular os de uma certa literatura, como veremos mais adiante. Além disso, podendo ser manipulada ou suprimida – o que não ocorre com o significante – a letra é transmissível, e transmite justamente aquilo de que é o suporte, num discurso¹⁷¹.

Em um primeiro tempo, a letra é suporte material do significante vazio de significado. Ao longo das elaborações posteriores, a letra vai, pouco a pouco, se depurando como limiar entre o imaginário, o simbólico e o real, compondo um nó escritural capaz de dar suporte ao corpo, ao discurso e à realidade, isto é, conferir sustentação ao objeto vazio que sustenta o mundo de um sujeito – o objeto *a*. A letra, nessa acepção, aproxima-se à ideia da matéria de Agamben, substância lenhosa da língua. A letra é suporte simbólico e substância orgânica de um corpo.

As noções de real e enodamento permitido pela escrita são também evocadas no texto llansoliano, que explicita sua prática da letra. Sobre tais conceitos, a autora afirma: “Aprendi que o real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma **cena fulgor** se enrola, e se levanta”¹⁷². Há, portanto, nós que se desfazem e se refazem no texto llansoliano. Fazem-se na constituição de um corpo, desfazem-se nas cenas fulgor. O texto não é fixo, portanto. Está em permanente mutação, vivo, constituindo ritmos sonoros e visuais em que pulsam afetos:

Afirmar, distinguir, elevar
Quebrar os nós
Desatar o afecto preso
Romper o medo
Inquirir
Cuidar do humano
Nada propor
Que não tenha sido antes um risco assumido e vivido pelo próprio rosto no texto. Criar lugares vibrantes a que se possa ascender pelo ritmo, criar na linguagem comum lugares de abrigo, refúgios de uma inexpugnável beleza,
Reconhecer-se nobre na partilha da palavra pública,
Do dom de troca com o vivo da *espécie terrestre*¹⁷³.

¹⁷¹ RIBEIRO, 2000, p. 72.

¹⁷² LLANSOL, 1994a, p. 128.

¹⁷³ LLANSOL, 2000, p. 25.

O conceito de real na obra de Llansol constitui-se a partir do que emerge em cenas textuais escritas, a cena fulgor, as quais geram esgarçamento de significado e exploram os afetos despertados pela potência literal da linguagem. Definiremos o conceito de cena fulgor, a seguir, a fim de detalharmos a prática de escrita llansoliana às voltas com o real. A partir dos restos que se constituem, textualmente, como Outra forma de corpo, isso é, como Restante vida, a escrita da autora constrói o que vimos nomeando “nó corpo-linguagem”. Se se formula o resto em texto, em Restante vida, enodam-se corpo e linguagem em um nó textual, em um “nó corpo-linguagem”, tal como o apresenta Silvina Rodrigues Lopes:

Quando se fala de um **nó corpo-linguagem** fala-se sempre de uma ligação pela qual se entra em processo de metamorfose. Daí que um nó seja um ponto de voragem, um umbigo, o lugar onde se manifesta uma energia que não refigura, que estratifica sensações não integráveis no funcionamento orgânico¹⁷⁴.

O nó textual-corporal llansoliano seria, nessa perspectiva, um ponto de condensação de sensações que excedem o corpo orgânico e materializam-se em texto. Nó de escrita entre corpo e linguagem, que contém o vazio no ressalto de uma frase:

Está em causa o que me move a escrever (o mundo) e o que me faz sentir (a literatura). São quase sinônimos. E são-no quase porque, entre a literatura e o mundo há ainda o ressalto de uma frase. Este *ainda* é precioso. [...] O ressalto da frase é, propriamente falando, vital. Sem ele, os nossos corpos não poderiam respirar. Teriam falta de desconhecido¹⁷⁵.

Há, para Llansol, o ressalto de uma frase entre mundo e literatura, a fundar mundos possíveis em meio ao mundo já concebido. Sua escrita é o ressalto de uma frase, um ressalto precioso, pois permite que a escrita e a realidade não se confundam. A escrita confere corporeidade aos seres e a um mundo residual em meio ao mundo. Compõe-se um corp‘a’screver de figuras, de seres textuais em mutação diante do vazio deflagrado pela escrita, em seu ato de deslocar-se do modo tradicional de se conceber um texto e os seres nele presentes.

As figuras, membros do corpo textual, são também cenas fulgor¹⁷⁶. Podemos, então, pensar que um corp‘a’screver compõe-se de imagens, de cenas textuais encadeadas,

¹⁷⁴ LOPES, 2003, p. 35.

¹⁷⁵ LLANSOL, 2002, p. 201.

¹⁷⁶ “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

que nos parecem ter relação com o nó corpo-linguagem de Silvina Rodrigues Lopes. Cenas fulgor, nas palavras de Llansol:

Os meus textos, como, por vezes, referi, são tecnicamente construídos sobre o que chamei *cenas fulgor* porque o que me aparece como real é feito de *cenas*, e porque surgem com um carácter irrecusável de evidência. O que tenho referido raramente é que essas *cenas fulgor* se verificam sempre na proximidade do que chamo **ponto-voraz**, e que é simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula. Se, por inépcia, a cena é levada demasiado próximo desse ponto, com a intenção de a tornar mais brilhante e viva _____ a cena desaparece, e o olhar cega¹⁷⁷.

Uma cena fulgor é uma construção imagética que se avizinha de um ponto-voraz – um ponto de luminosidade intensa, que permite, à distância, a existência de uma cena textual. Cena que se constitui em torno de um ponto de evidência. É fundamental demarcarmos a necessidade da distância em relação ao ponto-voraz, necessária à constituição da cena fulgor. É possível aproximarmos esse ponto cego e luminoso da imagem ao vazio do corpo com que se depara a figura em sua constituição e em sua mutação no porvir textual. Diante do ponto-voraz, um ponto sem virtualização, exterior à cena fulgor, mas condição de sua existência, tecem-se as imagens que compõem o corpo textual llansoliano.

É curioso o fato de que um ponto-voraz seja também uma construção textual – um ponto simultaneamente externo e interno ao texto –, já que por ele a cena é iluminada, mas com ele não se confunde. Esse ponto faz-se presente na escrita, velado por uma cena.

Jacques Lacan, em *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*, elabora o conceito de “extimidade”, utilizado para explicar a relação de um sujeito com a cena do mundo, o qual nos pode permitir localizar a relação entre a vida de quem escreve e a obra que se concebe: “essa distribuição, seu limite íntimo, é isso que condiciona o que, em síntese [...] constitui o que nos é mais próximo, embora nos seja externo. Seria preciso criar a palavra êtimo para designar aquilo de que se trata”¹⁷⁸.

O ponto-voraz é um ponto êtimo a uma cena fulgor, podemos pensar. Ele possibilita a sua existência, a sua iluminação, o que o faz um ponto íntimo à cena; entretanto, é, simultaneamente, distante, exterior à cena, para que ela se faça visível. Um ponto textual

chamei cena fulgor.” (LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998, p. 130.)

¹⁷⁷ LLANSOL, 1994a, p. 140.

¹⁷⁸ LACAN, 2008, p. 218-219.

“distante como a palma da mão”¹⁷⁹, diria Llansol, em seu *Hölder, de Hölderlin*. Assim, podemos afirmar que as noções llansolianas de ponto-voraz e de cena fulgor guardam alguma proximidade com o conceito lacaniano de objeto *a*. Embora, no projeto textual llansoliano, o objetivo seja o ponto estético, irredutível da escrita, tal ponto não é sem relação com o corpo, com o corp‘a’screver: corpo de escrita, corpo orgânico.

O processo de construção de um corpo textual – o corp‘a’screver –, singular em sua existência, permitiu a Maria Gabriela Llansol, ao fim da experiência de escrita de *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, levantar a seguinte hipótese sobre sua prática da letra: “Examinei com ele, depois, até ser dia claro sobre a mesa, a hipótese de descobrirmos uma atividade fisiológica textual. Tratamento do texto para que exista matéria, ou tecido, onde o inexprimível deixou falhas.”¹⁸⁰ A seguir, investigaremos, em seu *Onde vais, Drama-Poesia?*, a que se refere tal atividade fisiológica textual.

Atividade fisiológica textual

A palavra fisiologia tem como etimologia, do latim, *physiologia,ae*, e designa as ciências naturais e a investigação sobre as coisas da natureza. Segundo o Dicionário Houaiss, fisiologia é o “estudo das funções e do funcionamento normal dos seres vivos e dos processos físico-químicos que ocorrem nas células, tecidos, órgãos e sistemas dos seres vivos sadios”¹⁸¹.

Atividade fisiológica textual, no contexto da obra llansoliana, é a constatação de que, do tratamento do texto, resulta a existência de matéria, ou tecido, em que o inexprimível deixou falhas. Essa frase faz ressoar grande parte do que até aqui dissemos. O inexprimível que deixa falhas remete ao que em um corpo carece de tratamento, seus restos a se constituírem como objeto. O texto seria matéria, tecido a recobrir o ponto em que há falha. O texto, com sua “substância lenhosa da língua”, tal como nomeia Agamben, faz-se atividade orgânica. É assim que, na obra de Llansol, corpo e escrita se enodam no corp‘a’screver. Nessa operação, o corpo e o poema são mutuamente dependentes. Acompanhemos, passo a passo, o que escreve a autora.

A voz do texto, inicialmente, assim se apresenta em *Onde vais, Drama-Poesia?*: “Eu nasci na sequência de um ritmo. Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um

¹⁷⁹ LLANSOL, 1993, p. 28.

¹⁸⁰ LLANSOL, 2006, p. 239.

¹⁸¹ FISILOGIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

caminho. De um lado a outro do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha”¹⁸². A voz, como já mencionamos, é já em si um tratamento ao que do corpo resta fora. A voz é objeto em trânsito do corpo ao sujeito, do corpo à língua. O texto de Llansol tem, portanto, a voz como caminho, um caminho que caminha, na medida de um pé: “Concentro-me apenas na leveza e na firmeza do pé que sintetiza o caminho”¹⁸³.

Um pé é uma unidade de medida. Em poesia, por exemplo, o pé é, segundo o Houaiss, a “unidade rítmica e melódica do verso, constituída de duas ou mais sílabas, sendo uma forte e outra(s), fraca(s), característica da versificação em línguas onde há acento de intensidade, como o português”¹⁸⁴. Assim, para aquele que nasce na sequência de um ritmo, o pé, unidade rítmica, é sustentação que concentra, que condensa o corpo e seu percurso na leveza e na firmeza da voz, que narra sua restante vida: “Não se contará, mas também não contará o destino do universo. A medida de ambos, em cada instante, será a de um pé, a de um passo firme que sintetiza o caminho traçado.” Contando a vida na medida do passo que sintetiza o caminho traçado, a escrita é a cura da experiência vivida, que se transmite na voz escrita, em seu grão da voz¹⁸⁵:

na realidade, é grande o mistério da sensualidade do
poema.
Como apelativo é o grão da voz;
Como soberano é o corpo nas suas transparência e no seu porte¹⁸⁶.

Dizer da voz no poema, em Llansol, remete à Outra forma de corpo, que tem íntima relação com a substância lenhosa da língua. É assim que a autora afirma ser a clorofila a “primeira matéria do poema”¹⁸⁷. A língua, em seu estatuto material, é a base da constituição do poema em relação com um corpo que o sustenta, porque “Para o poema é inconcebível não haver um corpo humano que o não suporte”¹⁸⁸. Se a voz é o que se escreve no poema, estamos para além do eu. O poema, matéria vegetal e sonora, em Llansol, é um poema sem-eu, porque se há cura da escrita, como vimos, o eu tende ao desaparecimento, do qual resulta outra voz, descentrada:

¹⁸² LLANSOL, 2000, p. 11.

¹⁸³ LLANSOL, 2000, p. 15.

¹⁸⁴ PÉ. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

¹⁸⁵ Lembremos: o grão da voz é um conceito de Roland Barthes que aqui nos auxilia para pensar a língua reduzida ao seu aspecto sonoro, a voz.

¹⁸⁶ LLANSOL, 2000, p. 26.

¹⁸⁷ LLANSOL, 2000, p. 12.

¹⁸⁸ LLANSOL, 2000, p. 17.

Se vim para acompanhar a voz,
irei procurá-la em qualquer lugar que fale,
montanha,
campo raso,
praça da cidade,
prega do céu _____ *conhecer o Drama-Poesia desta arte*. Sentir como bate,
num latido, na minha mão fechada. Como ao entardecer, solta, tantas vezes,
um grito súbito: – Poema [...] me deixe absorver, me deixe evoluir para
pobre e me torne, a seu lado, uma espécie de poema sem-eu.

Em silêncio e cega,
deixo que me dispa da claridade penetrante,
da claridade nova,
da claridade sem falha,
da claridade densa,
da claridade pensada,
me torne um fragmento completo e sem resto
para que passem a clorofila e a sombra da árvore. Assim, rea-
lizando eu própria um texto¹⁸⁹

O poema já não é a voz do eu. Há antes um ele sem rosto. Fragmento completo e sem resto. O poema, ele mesmo resto, em sua exatidão: voz *acurada*, voz que encontra um corpo que o suporte. “Um poema que procura um corpo sem-eu e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. Pelo menos. Esse o ente criado em torno do qual gira toda a criação.”¹⁹⁰ Um corpo sem-eu e um eu que se quer reconhecido como o que escreve. Há de fato um corpo que desafia o cânone estético. Um corpo sem-eu pronto a receber o poema. E depois, como efeito da experiência de escrita, um eu que seja capaz de se reconhecer como o que escreve. Um eu curado de si, podemos pensar. O eu que evolui para pobre.

Retomemos, para concluir este capítulo, o que afirma o psicanalista Éric Laurent, em seu texto “Poética Pulsional”: “Podemos nos curar do eu (moi)? Restam sempre traços, mas curamo-nos do eu tendo um corpo mais-além da imagem. O corpo erótico desafia o cânone estético”¹⁹¹. Parece-nos que o corp‘a’screver de Llansol, resultante de sua prática da letra, é justamente uma saída singular diante dos impasses resultantes da constituição do eu, do corpo e da entrada na linguagem. Um corpo suporte do poema, um corpo em que o vazio se circunscreve e se suporta por letras. Cura-se, a cada escrito, seu corp‘a’screver, o acontecimento do poema.

¹⁸⁹ LLANSOL, 2000, p. 13.

¹⁹⁰ LLANSOL, 2000, p. 18.

¹⁹¹ LAURENT, 2002, p. 70.

Capítulo 3 – *acurar-se da escrita*

Mal bate a manhã, o nevoeiro desponta ___ o dia seguinte
Dispersa-o ___ uma manhã virá em que o dia seguinte te
Há-de dispersar ___ e assim será sucessivamente ___ nenhum
Desassossego diminui ___ Apenas o inquieto se dilui ___ nosso
Universo está em expansão¹⁹².
(Maria Gabriela Llansol)

O poema vivo

Nos capítulos 1 e 2, procuramos demonstrar o modo como a experiência de escrita pode ter em seu começo uma experiência análoga à do luto, embora reste algo singular: um objeto estético, irredutível à experiência de luto. A seguir, demonstramos o modo como um sujeito, às voltas com o vazio, cede a voz à criação do texto em face do qual assume existência, ao *acurar-se da escrita*. Buscando fundar o conceito de cura da escrita a partir das experiências de escrita com as quais estamos às voltas, chegamos à ideia de que o escrito se produz da redução do que na linguagem é simbólico e do esvaziamento de seu imaginário, até o franqueamento de um espaço em que as palavras tendem à literalidade e as imagens depuram-se, destacam-se do sistema da significação. Experiência de escrita que assim se dá no poema:

O samurai

O samurai:
Este alicerce que fosse
o tijolo e a estirpe
do muro intransponível.

O samurai não ataca,
antes revida o golpe:
Orgulho pontiagudo
em sua tenda de morte.

O samurai:
Este grito calculado¹⁹³.

¹⁹² LLANSOL, 2003, p. 361.

¹⁹³ BRITO, Antônio Carlos de. *A palavra cerzida*. Rio de Janeiro: José Alvaro, Editor, 1967, p. 29.

Ancoradas no alicerce da letra, as palavras, a partir de seu corte preciso, conformam um corpo resistente, um poema-samurai no limiar entre a vida e a morte. A palavra é, ela mesma, em seu corte preciso, um golpe que revida a morte. É visível e audível no poema o seu grito calculado, sua depuração do símbolo ao gesto mínimo das palavras: a voz.

É importante lembrarmos: da redução simbólica até o cerne das palavras, em que o real acede à materialidade da língua, não decorre a eliminação do que na linguagem é corpo e afeto. O *pathos* (as paixões) permanece, porém sob medida. Ainda que a medida seja a do desmedido, a do fulgor, a da luminosidade intensa:

O amor tem dosagem.
Principia por ser um líquido escuro numa farmacopeia
Abandonada. Espesso, espera ser dividido em porções
Mais líquidas, que o transformem numa poção de cura
Homeopática. Um prazer curado que regressa
À fulgurância. Não desejo raptos
Mas santidade¹⁹⁴.

Há excesso contido nas amarras da letra, há depuração do *pathos* no corpo do poema. Se dizer de uma cura da escrita pode, equivocadamente, levar ao pensamento de que um texto, uma vez acabado, leva a uma cura permanente do sujeito em texto, buscamos desfazer esse equívoco com a expressão “*acurar-se da escrita*”, a qual entendemos como depuração e desdobramento do conceito de cura da escrita.

Reduzida a linguagem ao seu osso, à sua letra, à matéria bruta em que o real se torna literal, a escrita torna-se composição contínua de um novo corpo, sempre por vir, sempre a se constituir. A cura, nesse sentido, está no horizonte de certas experiências de escrita, coloca-se como permanente devir, e não como acabamento. Afinal, os escritores de que falamos não são aqueles que escrevem até o fim, até o limite da linguagem e da vida?

Assim, no processo de *acurar-se da escrita*, temos simultânea e continuamente: 1) uma operação de redução simbólica e esvaziamento do imaginário, até o ponto em que se vislumbra o vazio por meio da literalização do real na língua e 2) a escrita como o que atravessa o furo na rede simbólica, para testemunhar que ali está o vazio e, mais além, o real na língua, em seu fulgor. O atravessamento da letra no real é sustentação do corpo, um apoio sem apoio. Se há atravessamento do escrito no real, podemos agora acrescentar que a escrita não é apenas redução simbólica. Chegamos, com Agamben e Lacan, à constatação de que

¹⁹⁴ LLANSOL, 2003, p. 175.

“onde acaba a linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra (...) esta substância lenhosa da língua”¹⁹⁵, limite que, a partir de Lacan, podemos entender como o real literalizado. Acurar-se da escrita é, em um só gesto, ter como devir a depuração do símbolo, algum esvaziamento do imaginário e a ascensão do real na substância da língua. Em última instância, a língua, em sua matéria, é o que se acura.

Há, na expressão *acurar-se*, uma sugestão de movimento, de operação móvel, infinitiva. Acurar, no Houaiss, é “cuidar ou tratar de (alguém ou algo) com dedicação, atenção, interesse”. É também “tornar(-se) apurado, primoroso, aperfeiçoar(-se) esmerar(-se)”¹⁹⁶. A experiência de cura contínua da escrita, que tem no horizonte a estética, não se perde, nesse caso, de um horizonte ético: tratar do texto com dedicação, apurá-lo, para que da operação de escrita orientada pela técnica de cura resulte um novo sujeito, escrevendo-se, sempre por vir. Sempre por vir porque, quando falamos em cura da escrita, falamos antes em *acurar-se da escrita*, isto é, em transposição contínua do corpo para o texto pulsional, a escrita e o corpo em expansão, para que desse processo resulte, pontualmente, um autor, uma sustentação sempre por se fazer: texto, o corpo certo.

Texto: o corpo certo

Em seu livro *O prazer do texto*, Roland Barthes, às voltas com os muitos corpos em questão no ato de escrita, apresenta uma importante indicação do corpo a que ora visamos, o corpo pulsional, composto de matéria linguística, sonora. O corpo certo:

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: *o corpo certo*. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem. Esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes (...). O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica¹⁹⁷.

¹⁹⁵ AGAMBEN, 1999, p. 29.

¹⁹⁶ ACURAR. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

¹⁹⁷ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 25.

Para além do corpo biológico, do corpo dos gramáticos, do corpo estruturado em linguagem, há um corpo de fruição, irredutível aos aspectos somáticos: o corpo certo, lista dos fogos abertos da linguagem, figura anagramática do corpo erótico. Não estamos longe das noções llansolianas de “corp‘a’screver”, “figura”, “fulgor” ou da noção lacaniana de *lalangue*.

O corpo a que se refere Barthes parece se demonstrar na obra de Llansol. Porque a escrita, se entendida tal como a propõe Maria Gabriela Llansol, é o que se compõe de restos, de escombros, de letras decaídas de uma vida. Caídas com leveza, depuradas, tratadas. Letras que restam do corpo que se escreve, quando atravessados pela lâmina da palavra: a Restante Vida. Dessa operação, resulta a criação de figuras do corpo irredutível. O que do corpo comporta uma vida autônoma, mínima, singular, sem nome que a possa evocar.

O texto de Maria Gabriela Llansol que agora nos dará suporte ao pensamento da figura que se acura da escrita será o livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Nesse texto, aquela que escreve abre-se a uma experiência de escrita como quem se lança ao acaso, sabendo não haver garantias. O livro em questão é uma narrativa às voltas com a perda, com o luto. Mas não se restringe a isso. Aquele que morre, transposto ao texto, ganha novo corpo, um corpo figural. A que escreve, por sua vez, *acura-se* do texto como nova existência.

A aposta é tão somente no vital e mortífero potencial poético das palavras, sua vertente *faca só lâmina*¹⁹⁸, como diria João Cabral de Melo Neto, aquela capaz de, no mesmo golpe, delimitar, precisar com seu corte, mas também ferir aquele que dela se vale. Espécie de apoio sem apoio. Nas palavras de Llansol:

porque demasiado implacáveis se podem mostrar as sombras
da vida

peço apoio aos que não têm onde se apoiar,
àqueles que conhecem com mais qualidade a força da sombra
e da exclusão

e o recado que recebo é sempre idêntico (até que o meu *sou*
veja que assim é)

o sem apoio apóia-se na falta de apoio
que leio (ou a ler)

o poema é sem apoio¹⁹⁹.

¹⁹⁸ NETO, João Cabral de Melo. “Uma faca só lâmina”. In: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 181-195.

¹⁹⁹ LLANSOL, 2000, p. 167-168.

Diante das implacáveis sombras da vida, Llansol aposta na escrita e no seu poder poético como suporte de uma vida. A narrativa concentrada no seu poder de composição corporal, uma condensação narrativa de uma vida, tecida pelo que a autora nomeia dom poético. Sobre essa condensação narrativa, a escritora afirma:

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 seqüência dos números dos episódios se quebrará²⁰⁰

Aposta-se na concentração das imagens – traço da operação nomeada fulgor²⁰¹ –, no tratamento do texto pelo fulgor, pela condensação narrativa que se vale da técnica do poema, de seu caráter rítmico e concentrado. Operação realizada com o rigor numérico de quem conta a vida de modo calculado, com a presença de excessos contidos:

no fim, há uma esfera de belo de um lado, e uma esfera de
pensamento no outro;
no mesmo lugar as figuras percorrem um caminho que as de-
sorrienta como um pêndulo;
o estrondo da deflagração sobe _____
sou eu tentando segurar no meu peito a minha unidade _____

o leme que veio dar ao poema²⁰²

Portanto, uma narrativa que visa ao estético, já que o seu leme, sua orientação, é o poema ou aquilo a que a autora nomeia dom poético: “O dom poético é, para mim, a

²⁰⁰ LLANSOL, 2000, p. 164.

²⁰¹ Assim a autora define a noção de “cena fulgor”, que pode nos ajudar a explicar o que vem a ser o “fulgor”, em seu livro *Um falcão no punho*, no fragmento “Gênese e significado das figuras”: “À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida a 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 antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo.” (LLANSOL, 1998, p. 130-131.)

²⁰² LLANSOL, 2000, p. 165.

imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os existentes-não-reais”²⁰³.

O corpo de afetos, corpo certo que se cifra nas letras como listas abertas dos fogos da linguagem, compõe a noção de existente não real na obra llansoliana. Vejamos como se constitui a figura ou existente não real *estere*, na obra *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, de Maria Gabriela Llansol. “Estes fragmentos, curso de silêncio de 2004, estão desprovidos de um elo lógico. Eles contêm a maior experiência de dor de uma mulher resistente. Serviram de matéria de ensino oral sobre a ferida da morte na escola do vale – e o aberto silêncio envolvente”²⁰⁴.

Uma mulher registra uma experiência e a transmite à maneira de um curso. Atentemos à indeterminação provocada pelos artigos indefinidos e à palavra curso. Não a identidade da que escreve; tão somente “uma mulher”. A escrita corre em um curso, em uma direção, que serve de curso no sentido de “ensino”, ou melhor dizendo, “transmissão”, já que aparentemente não há uma didática lógica, mas apenas um poder de toque das palavras.

Há uma passagem. Uma vida que se conta e passa. A esse respeito, há uma formulação de Deleuze, em “A literatura e a vida”: “A literatura é passagem de vida”²⁰⁵. A escrita de Llansol, não exatamente literária, é passagem de vida, no sentido deleuziano. E, se o que se conta não é “a minha vida”, a “vida dela”, mas *uma vida*²⁰⁶, sem possessivos, singular, neutra, talvez já não nos seja preciso pensar a escrita como narração de fantasias ou de delírios. Afinal, segundo Deleuze, “Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagem de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado”²⁰⁷.

Há, portanto, uma passagem. A maior experiência de dor de uma mulher resistente será matéria figural para a constituição, no nó da madeira textual, isso é, sua

²⁰³ LLANSOL, 1994a, p. 120.

²⁰⁴ LLANSOL, 2006, p. 35.

²⁰⁵ DELEUZE, 1997, p. 11.

²⁰⁶ Em seu texto “L’imanence: une vie...”, Deleuze assim apresenta a ideia de *uma vida*, a que fazemos referência: “Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais do que este de *uma vida* jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, entretanto singular, que resgata um puro acontecimento livre dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade do que acontece. *Homo tantum* do qual todo mundo se compadece e que alcança alguma beatitude. É uma hecceidade, que não é mais de individuação, mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, além do bem e do mal, já que só o sujeito que a encarna em meio às coisas a torna boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em proveito da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida...” (DELEUZE, Gilles. *L’imanence: une vie... Philosophie*, Paris, n. 47, p. 3-7, set. 1995. Tradução de Erick Gontijo Costa e João Rocha. Inédito.)

²⁰⁷ DELEUZE, 1997, p. 13.

substância lenhosa de língua, de uma figura: *estere*. O texto, que é passagem de vida, recorre a alguma matéria figural, a algum elemento corporal que se substancie na língua, que se transponha em texto. Porque o texto llansoliano “[...] precisa / é de matéria figural / para transformar”²⁰⁸. Lembremos: *estere* é a “medida de volume para lenha”²⁰⁹. Pouco a pouco, entenderemos: “a alegria não é o que cremos dela, nem supomos. É o primeiro passo para a contemplação da nervura da folha”. Afinal, na folha, no livro, um novo corpo pode-se fazer²¹⁰.

No texto llansoliano, inscreve-se, no espaço da unidade mínima da rede simbólica, a letra, algo de vivo. Vivo e silencioso. Ponto em que se dá, simultaneamente, a junção e a disjunção entre o que é vivo e o que é palavra. A letra, matéria sobre o papel, suporta o corpo da língua. Assim Llansol apresenta tal operação, em seu texto:

**que nos separa
ou o silêncio ao ouvido**

_____ deslocando-se no seu metro cúbico de lenha, salva o
dia de *estere* a sua concentração num ponto. Não precisa de nome pró-
prio com maiúscula _____ o fogo que há-de acender sua madeira
_____ arde.

[...]

Será isso um breve recito erótico?

Não. É uma linha graduada na escala dos valores libidinais²¹¹.

Estere, palavra que tomamos como traço mínimo, litoral que contém em si, simultaneamente, o que é traço de vida e de escrita, tem valor libidinal e simbólico. Mas, o que nela se apresenta como símbolo opera não como metáfora de uma vida, e sim como matéria fulgorizada, fogo de linguagem. É o que podemos ler, no fragmento acima, como a concentração de “um metro cúbico de lenha” em uma palavra: *estere*. A madeira, matéria-prima do papel, suporte da escrita, apresenta-se em sua unidade mínima, concentrada em um ponto, em uma palavra, em uma letra que arde. É essa uma das faces da operação a que Llansol nomeia fulgor. Processo que confere corpo às palavras, um corpo físico, vegetal, de papel. Corpo textual estruturado em escalas de valores libidinais, portanto.

Parece ser esse caráter físico, que faz furo na rede significativa da linguagem, o que a autora aponta, também, no fragmento a seguir, em que os ornamentos da língua e o seu

²⁰⁸ LLANSOL, 2006, p. 49.

²⁰⁹ ESTERE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

²¹⁰ LLANSOL, 2006, p. 77.

²¹¹ LLANSOL, 2006, p. 154.

caráter metafórico vão-se diluindo até que reste apenas um contato físico com a palavra, com sua mínima partícula fulgorizada:

no transparente

_____ <<liquidei-me e liquefiz-me sem concluir.>>

_____ levou a mão com esta imagem sujalinpa aos olhos.

<<eu, nome,

sou o equivalente de um metro cúbico de fogo.>>

Em simultâneo, começaram a cair os sinais da cultura metafórica herdada – seus actos e efeitos, em armas brancas e nos ornamentos da língua que diluía numa mínima partícula da noite obscura²¹².

Um nome equivale a um metro cúbico de fogo. Toca-se a imagem com a mão e leva-se o fulgor aos olhos. A imagem arde, fulgorizada. Há um fascínio ardente da imagem, um toque físico do texto, veiculado pelo que, na palavra, é vivo. Há, felizmente, a letra litoral como âncora nessa experiência de leitura. Se há a voracidade da potência viva das imagens, há também palavras que permitem uma mínima separação, uma contensão, um enquadramento da voracidade das imagens. Há a respiração, a pausa entre uma e outra palavra. A vida e a morte correm em um curso silencioso, dosado pelas palavras e pelas imagens na centelha do olhar.

Centelha do olhar

Há, nos textos de Llansol, um “olhar em toda parte”. Há um olhar circunscrito nas cenas fulgor, que dragam os olhos do legente²¹³. Nesse encontro, circulam afetos na sucessão de imagens que se libertam dos referentes. Vejamos a seguinte cena fulgor:

Alcançamos, seguindo uma via de silêncio mútuo, o cimo de uma ladeira onde, além de podermos ver, debruçados numa ponte, as linhas férreas por onde seguiam andorinhas, vislumbrávamos as linhas curvas da paisagem que ensinam os olhos e libertam, sem palavras, os soluços da garganta.

Não medíamos os intervalos de tempo, nem havia quaisquer lados,

²¹² LLANSOL, 2006, p. 131.

²¹³ Legente é uma nomeação específica contida no texto de Llansol que se refere ao leitor que entra nos jogos da obra, capaz dar suporte, com seu corpo, à experiência do texto.

em nós próprios, para reconciliar. O modo de pensar, ou de falar, não tinha vulgaridade. Do cavalo, eu apenas prendia a sua liberdade, ou seja, nada. Aquilo que é conhecido pela maioria deixara de existir, de seduzir por meio da tentação. Ficamos a ver o rio, vindo à memória de ambos as correntes do vento²¹⁴.

Os olhos aprendem com a paisagem (que é também texto, em seu rumor ainda sem palavras) uma libertação, uma abertura ao desconhecido. Aprendem a se libertar e deixar fluir um afeto sem palavras, na imagem e no som da língua: a visão do rio, um soluço, o grão da voz²¹⁵, a corrente de vento. Parte-se da *visão silenciosa* da paisagem, passa-se por um *soluço* e retorna-se à paisagem, ao *vento*. Nesse espaço textual, circulam impulsos, nas bordas do olhar e da voz. Constitui-se, por escrito, um limiar de circulação de impulsos e de afetos entre o corpo, a paisagem e o pensamento, que se transpõem na escrita. É importante percebermos o apelo físico, corporal dessas palavras: trata-se das dimensões do olhar e da voz, que estão em trânsito entre o corpo e a paisagem. Quanto ao “vento”, ao ar, não seria ele também um elemento físico que se pode receber no corpo e ser evocado na memória, com a densidade da voz, a voz da paisagem, sem qualquer tentativa de personificar esse espaço ou atribuir a esse elemento físico um significado, mas apenas um poder de toque a ser sentido? A respeito dessa circulação do texto nas bordas do corpo da paisagem, Llansol acrescenta: “a melodia é para a árvore e folhas; a leitura, a escrita, para o rosto entre ambas; o texto, ao entrar na árvore, sai paisagem”²¹⁶. Experiência aparentemente improvável, mas

O meu primeiro sentimento certo não se desvia,
Afinal, dessa luz, apesar de me causar espanto tanta
Trepidação. Imagino a matéria negra percorrida.
Penso numa intensidade mais leve como a dos sonhos
Que alarmam. A escrita, por exemplo, com a sua cura
D’iris, pode ser a física desse sonho²¹⁷.

É importante assinalarmos, nesse fragmento, a expressão “cura D’iris”. Se nos abrimos a essa experiência, um de seus efeitos, por exemplo, pode ser a retificação dos modos de leitura e de escrita, que passam a figurar como a concretização de um modo particular de

²¹⁴ LLANSOL, 2006, p. 79-80.

²¹⁵ Referimo-nos ao conceito barthesiano de “grão da voz”, que aqui nos auxilia para pensar a língua reduzida ao seu potencial de toque musical: “espaço (gênero) muito preciso onde uma língua encontra uma voz. Darei imediatamente um nome a esse significante ao nível do qual, creio eu, a tentação do *ethos* pode desaparecer – e, conseqüentemente, o adjetivo pode ser dispensado: será o “grão”: o grão da voz, quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música.” (BARTHES, 1990, p. 238.)

²¹⁶ LLANSOL, 2006, p. 86.

²¹⁷ LLANSOL, 2003b, p. 169.

escrever e de ler, a partir de uma operação de redução dos elementos narrativos ao ponto do olhar em toda parte, a que a autora se refere, e ao ponto de voz. Redução simbólica e esvaziamento do imaginário da linguagem aos elementos visuais e vocálicos, com os quais se faz um corpo textual, a partir dos mínimos traços corporais da língua.

Podemos associar esses elementos narrativos reduzidos, curados, como afirma Llansol, ao que Roland Barthes postula como o grão da voz: a unidade mínima da fala e da escrita, algo em trânsito entre a língua e a música, na escrita. Referimo-nos ao ponto em que a linguagem tem também valor físico, poder de toque. Presentifica-se, na língua, um ponto não metafórico: o seu grão. Poderíamos também supor, a partir da operação de cura D'iris proposta por Llansol, que, no texto curado, reduzido ao ponto de voz e de olhar, há não apenas um grão da voz em circulação no texto, mas também um outro grão. Melhor dizendo, uma centelha: a centelha do olhar. O corpo contraído na pupila. Nessa perspectiva de ler, as imagens reduzem-se a contornos, delineamentos sem significação, dotados de poder de afetar os corpos que leem e escrevem, via fulgor. Colocam-se em jogo, na escrita e na leitura, o corpo concentrado no grão da voz e na centelha do olhar. Na paisagem do livro, os afetos circulam.

Se Lacan postula que a letra se reduz a um ponto mínimo, litorâneo entre os registros dos símbolos e o da vida carregada pelas palavras, mas que a seu poder de simbolização escapa, poderíamos supor que a leitura da obra llansoliana permite ampliar esse conceito, concebendo-lhe também um caráter imagético, ao postular uma imagem sem significação enlaçada às palavras, aos afetos, ao corpo. A esse objeto textual recortado pela letra do texto, nomearemos a centelha do olhar. Referimo-nos a um caráter imageticamente físico do texto, que condensa os afetos do corpo: palavras e imagens sem significação enlaçadas ao corpo físico, por meio da escrita. É nesse espaço que se *acura* que as figuras podem nos tocar, sem que nesse dizer haja apelo a um efeito metafórico da língua. Há um corpo figural a se constituir em texto.

Corpo figural

Após o percurso até aqui realizado, podemos explicitar melhor que, quando nos referimos à “restante vida”, nos referimos às figuras da obra de Llansol, que passaram por um processo de transformação, por meio de uma técnica de escrita: de matérias figurais a figuras, por meio do fulgor (a própria autora é uma figura de sua obra, em sua escrita todos os seres

são figuras). Essa operação permite o deslocamento de um estado de impotência diante da perda vivida, por meio da inscrição dessa perda no texto, na língua. Tal operação se dá no limite em que a linguagem já não busca representar o que existira no mundo, como se tentasse dele recuperar algo, mas trabalha a partir dos traços mínimos deixados por uma vida, em forma de linguagem, que se vão apagando e, continuamente, assumindo sua condição de devir em formas de figuras, em constante mutação no texto, constantemente *acurando-se* da escrita.

Assim a autora apresenta, no fragmento intitulado “melhor que lágrimas”, parte do método e os primeiros resultados dessa operação de apagamento dos traços deixados pela morte, na escrita:

Assisti à doçura de sua morte. O que me rompe o coração de estrelas. Traçando os pés, a síntese do seu rosto estava completa. Sempre tive uma tendência para estudar, por escrito, o nascimento. Agora, experimentalmente, estudo a morte que se apaga em escrita. Escrita nossa.

Pego naquelas mãos para ver, à transparência, o que contêm. Assento-as sobre a Vila, e elas vêm o que eu estou a sentir. A Vila é Sintra, a rua, as escadas, um número de porta _____ e a casa. Tento saber o que não soube. As perdas que houve – e que nos estão a ouvir.

Simultaneamente, a ausência de dor cresce, mas é como um enleamento de alegria num lugar sombrio e húmido. O meu próprio corpo que, na impotência, se desvanece²¹⁸.

Realiza-se, no livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, portanto, um estudo da morte, da perda. Esse estudo não é o relato biográfico de um evento vivido, como se pode ver no fragmento em questão, que serve bem como exemplo da operação que ora apontamos na obra: parte-se dos vestígios de uma experiência da morte, identificados na escrita, e esses sinais vão-se apagando ao longo do texto. Alguém morto deixa rastros na linguagem, biografemas, diríamos a partir de Roland Barthes²¹⁹, matérias figurais para a construção de uma figura do texto. Resulta o desaparecimento gradual da dor. O corpo, marcado inicialmente pela impotência de dizer, desvanece, e o sujeito, marcado pela perda, pouco a pouco se apaga.

A partir do trabalho com o material físico das palavras – seu som, as imagens que evocam e sua imagem literal –, as figuras sofrem metamorfoses. No *Curso de silêncio*, essa mutação e suas consequências são perceptíveis:

²¹⁸ LLANSOL, 2006, p. 36.

²¹⁹ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, p. 14.

Incide nela um raio:

E se em vez de ser sempre designada por a *mulher* – a mulher decepada, a mulher da noite obscura, a mulher cortada cerce e até com menor efeito de leitura, por a mulher cortada, lhe fosse oferecido o nome de *estere* – medida de volume para madeira ou lenha – dado, o seu incontornável bom senso celeste?

Crê que a geometria inteira das figuras se eleve, e inclina-se na rua onde fica o cruzamento em que habita. Cobre-a uma veste amplíssima, fica, de facto, no interior em que vive, e sente a inquietante misericórdia pela madeira cortada cerce. Baixa-se no limiar da porta, e apanha um botão de rosas trazido por um *afectuante* a outro *afectuante* (amante foi mal clivado, é preciso cuidar os afectos e a sua linguagem). Faz desse botão o mensageiro que leva ao bando intuitivo das andorinhas pontuais do mês de Abril, o aviso de que todo o telhado da casa dos afectuantes vai ser deitado por terra e reconstruído e que durante o ano do duro metamorfismo, lhes será interdita, para a sua protecção e de seus filhos, a nidificação nos seus beirais²²⁰.

Inicialmente, um raio incide sobre a que escreve: o raio do fulgor. Anuncia-se que a mulher que escreve se tornará passagem de texto, passagem de uma vida. Mas raio é também a distância dos pontos de uma circunferência, ou de uma superfície esférica, ao seu centro. O raio é uma medida, sabemos. Por meio do fulgor, delinea-se a geometria textual de uma figura, a medida textual que circunscribe “uma vida”²²¹, tal como a apresenta Deleuze.

Vemos, nesse fragmento, um processo de passagem em que uma vida humana (a de uma mulher que escreve, em seu *Curso de silêncio*, sobre a perda amorosa) vai-se depurando em uma figura e tornando-se escrita, por meio de sucessivas mutações de seu nome, até se reduzir a uma unidade mínima de medida: a do volume da madeira, matéria-prima para o papel, suporte da escrita²²². Por meio da metamorfose das figuras, através de sua

²²⁰ LLANSOL, 2006, p. 128.

²²¹ Ver nota 16, capítulo 3.

²²² Esse movimento de depuração da **textualidade**, seu direcionamento à redução textual, à partícula mínima da escrita – a letra, poderíamos pensar –, é frequente em outros livros que compõem a obra llansoliana. É notório que a “partícula” se apresenta em outras obras da autora, como em seu *Hölder, de Hölderlin*. Nesse livro, a voz que narra é a de uma casa, que se confunde com o próprio texto. Casa e texto vão, pouco a pouco, à medida que encenam o enlouquecimento do poeta Hölderlin, fragmentando-se em partículas: “_____ o jardim triangular passou, no fim deste ano, da minha posse à posse de outra casa; perdi, pois, uma das minhas vias de expansão no Pinhal, daquele lado, o céu partiu, o prado partiu, já não há território por onde avançar, e é do lado oposto que se desenham as linhas de comunicação com os que moram longe; de facto, a presença de Hölderlin levou-me a um abismo muito alto que tem no cume a companhia e, no fundo, só ermo. Desse ponto no cume, só ele vê pequenas moradas isoladas onde, em cada, há um habitante com sua aureola de fulgor. Na luz, há zonas húmidas, a pequeníssima partícula vegetal, a pequeníssima partícula animal, a insignificante partícula humana a quem foi entregue o governo de todo o reino” (LLANSOL, 1993, p. 18). Em *Os cantores de leitura* (LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.), há também a presença das “partículas”, porém na própria estruturação do livro. Trata-se de

renomeação, ocorre a cura de seus nomes: redução da vida da que escreve a uma mínima vida de partículas na substância lenhosa da língua: uma vida restante, unidade singular, escrita sob a medida de uma figura: estere²²³.

Se ocorre a mutação do nome de uma figura, sua imagem textual, evocada pelo nome, também se modifica. A imagem constituinte da figura de uma “mulher cortada cerce” certamente não coincide com a de uma mínima partícula de madeira – estere. Mas, para que haja tal passagem, o corte desempenhado pela palavra talha o corpo, modifica-o, para que as figuras, em sua matéria vegetal, lenhosa, desabrochem. A partir da operação de corte, de entalhe da linguagem, pensada por Jacques Derrida em seu *Enlouquecer o subjétil*, podemos pensar que dela resulta um novo corpo, de texto:

Talhar: 1. ‘Eu podia... talhar’ as figuras ferindo-as, eu era bem capaz de entalhá-las, cortá-las, trinchá-las, parti-las, recortá-las, pô-las em pedaços. Com auxílio do escalpelo, de tesouras, de dissecadores, facas, pontas e penas: talhe, entalhe, diminuição, castração. Mas talhar, 2. é também regenerar, fortalecer desbastando o que prejudica o crescimento, despojar, decotar, desbastar, rejuvenescer, devolver o vigor a uma árvore ou a um membro, salvar em suma, física e simbolicamente, sair em socorro de um sujeito ou de um objeto. Fazer com que ele possa, como a *physis*, medrar e desabrochar em sua verdade, mostrar-se em seu crescimento²²⁴.

Do corte textual em que o corpo se depura em figura, desabrocha um novo corpo, um novo objeto – o poema – do qual acura-se um novo sujeito. Se as figuras que se vão constituindo encadeiam-se e formam um corpo textual, poderíamos pensar, então, que o tratamento a elas conferido repercute na composição de todo o corpo textual.

Os nomes, que no texto llansoliano estão em constante mutação, evocam imagens que vão pouco a pouco se reduzindo à mínima partícula imagética da escrita: da frase à palavra, da palavra à letra. Do imaginário à imagem depurada, da imagem ao objeto, ao olhar do texto. Se, no fragmento em questão, a figura que se reduz a estere fora antes uma “mulher decepada”, uma amante que sofre pela perda amorosa, após o tratamento de redução dado à linguagem, aos nomes e aos afetos que veiculam, a amante deixará de sê-lo para advir no

uma obra cujas três primeiras partes se dividem em 102 “partículas” (que, no livro anterior, *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, intitularam-se “fragmentos”). É interessante ressaltar que, de um livro ao outro, há continuidade no processo de redução: dos fragmentos textuais às partículas de escrita.

²²³ Sobre o processo de cura como redução na obra de Llansol, da qual decorreria uma suplência, no sentido lacaniano, ver também MAIA, Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol: letra e discurso*. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

²²⁴ DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 117-118.

texto como “afectuante”. Diferentemente da imagem de um amante – ser dependente, incompleto, que sofre pela perda amorosa –, o afectuante, por ser uma figura, é um ser completo, no sentido em que é completamente textual. O amante carece do par; o afectuante – figura que contém em seu cerne um afeto – é ímpar, não depende de um par em sua existência²²⁵. Na escrita, portanto, dá-se tratamento às palavras, aos nomes e, conseqüentemente, às figuras que contém em si uma vida a se sustentar no corpo fazendo-se escrita.

Sustentação por se fazer: *lalangue*

No capítulo anterior, trabalhamos com os conceitos lacanianos de inconsciente estruturado como uma linguagem e sujeito do inconsciente. Sem abrir mão dessas categorias psíquicas, visaremos agora a um passo além no que se refere à estrutura inconsciente da linguagem na obra de Lacan, a fim de investigarmos em que medida os conceitos seguintes podem ser operacionais para se pensar a prática de *acurar-se* da escrita.

Em *O seminário, livro 20: mais, ainda*, a elaboração lacaniana sobre o sujeito avança em relação ao que até então apresentamos do inconsciente estruturado como uma linguagem. Parece-nos que, no seminário em questão, Lacan está às voltas não apenas com o que de estrutura há no inconsciente, mas com o que nela se ultrapassa a si, visto que sua estrutura não se identifica por completo a um conjunto linguístico sistemático. Acompanhemos o avanço na elaboração lacaniana a respeito da noção de sujeito na psicanálise.

Segundo o psicanalista, “O sujeito não é jamais senão pontual e evanescente, pois ele só é sujeito por um significante, e para um outro significante”²²⁶. O caráter evanescente e pontual do sujeito, que emerge entre um e outro significante para então desaparecer, dá-se também no ato de escrita do poema, como vimos. Não há sujeito perene, completamente constituído. O sujeito, podemos dizer agora, faz-se a cada ato de fala ou de escrita, existe a cada escrito, como seu efeito pontual. O sujeito *acura-se* do texto e coloca-se como devir no corpo textual.

²²⁵ A noção llansoliana de “ambo” – composição de figuras em convívio estético – permite compreender melhor a independência de uma “figura” em relação a outros seres reais, já que, existentes em texto, as figuras seguem as leis da escrita.

²²⁶ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 195.

Se, no campo da escrita poética, a matéria sonora e plástica da linguagem tem primeiro plano e, nem sempre, a linguagem comunicativa, estruturada, é o que importa, de que modo a experiência de escrita poética pode ser pensada ao lado da psicanálise? Talvez aqui encontremos um ponto de avanço na escrita poética e também na psicanálise. O conceito lacaniano de *lalangue*²²⁷ pode aqui nos orientar.

Lalangue é, segundo Lacan, som aquém da linguagem estruturada, é rasura da matéria física dos primeiros sons captados pelo corpo. Podemos pensar que o inconsciente, no que de real ele comporta, é ressonância de sons primitivos, pedaços de palavras, palavras aglutinadas, ritmos inscritos no corpo. Podemos mesmo supor o corpo como caixa de ressonâncias, de superfícies imprecisas, rotas. O corpo-caixa-de-ressonância da grafia sinuosa da voz materna, mais no que de afeto ela comporta do que de sentido. São sons afetivos, que por vezes rumorejam na linguagem, em seus lapsos, em suas ressonâncias aquém da sintaxe, aquém da morfologia.

Lalangue é matéria sobre a qual se pode erigir uma linguagem razoavelmente sistematizada. *Lalangue* é corpo sonoro, talvez poético, corpo por se fazer, irreduzível a qualquer medida linguística. E os poetas, parece-nos, estão a todo tempo às voltas com os sons arcaicos do corpo que ressoam na língua, com os sons que se abrem à significância, tal como apresentada por Barthes: “O que é a significância? É o sentido na medida em que é produzido sensualmente”²²⁸. Aquém do sistema de significação, aquém da sistematização linguística, a matéria poética se abre aos sentidos do corpo. Lacan chega mesmo a reconhecer um ser da significância, o ser falante, no gozo do corpo, no gozo da linguagem, no que nela há de pulsional, de vivo. Assim, podemos pensar que o poema, matéria de nascimento corporal e linguístico, ruma ao aberto dos corpos por se fazer, rastreando sons anteriores aos sistemas das línguas. Cada poema, um a cada vez, ruma a esse aberto da língua, em que o corpo sonoro ressoa. É o que formula Paul Celan, em seu “Meridiano”:

²²⁷ O neologismo lacaniano, *lalangue*, remete a uma língua anterior à linguagem pensada como estrutura gramatical. Trata-se do rumor que precede a língua, dos sons da voz e sua lalia no que de afeto e estranheza portam. Assim, em língua portuguesa, poder-se-ia optar pela tradução “lalíngua”, conforme propõe Haroldo de Campos (CESAROTTO, Oscar. O afreudisíaco Lacan na Galáxia de Lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 187-188.) ou “alíngua”, como se propõe na tradução brasileira do Seminário 20. Optaremos, nesta tese, por preservar a estranheiridade do termo, já que *lalangue* é língua estrangeira a qualquer linguagem estruturalmente estabelecida. O termo, parece-nos, não demanda tradução para operar como conceito, devido a sua estranheza original e irreduzível de ruído aquém da comunicação à qual o neologismo lacaniano visa na língua francesa.

²²⁸ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 79.

Quando assim falamos com as coisas, confrontamo-nos sempre com a questão de saber de onde vêm e para onde vão elas: uma questão “em aberto”, “que não leva a conclusão nenhuma”, que aponta para um espaço aberto e vazio e livre – estamos muito longe, “lá fora”. O poema, creio, procura também este lugar.

O poema?

O poema com as suas imagens e os seu tropos?

Minhas senhoras e meus senhores, de que falo eu realmente quando, a partir *desta* direção, *nesta* direção, com *estas* palavras, falo do poema? Do poema? Não, *daquele* poema. Mas eu falo afinal do poema que não existe!

O poema absoluto – não, é mais que certo que não existe, tal coisa!

Mas existe, isso sim, com cada verdadeiro poema, com o mais modesto dos poemas, aquela irrefutável pergunta, aquela inaudita exigência²²⁹.

A substância sonora, ainda fora da linguagem, inaudita exigência grafada no corpo-caixa-de-ressonância, fiska-se no poema real, ruma ao aberto, sem se deixar encerrar em um corpo-poema-acabado. Nessa direção, o próprio corpo *acura-se* da escrita incessantemente, e a matéria textual tem poder de toque. Porque corpo, nessa perspectiva, tal como o pensa Llansol em *O jogo da liberdade da alma*, é matéria de frases, e texto, por sua vez, é a substância corporal se narrando:

_____aprendi com a linguagem de Hallâj que, onde
não há nada, há muito para dizer
que, onde há muito para dizer, há nada
que o texto corre um risco mortal se ligar as duas frases por
vice-versa
que elas são dois lados do corpo, o sensual e o volitivo
que o corpo é materialmente frases
que material e literal não tem diferentes
que nesse indiferente é essencial não ligar o intelectivo a qual-
quer lógica
que, por mais que ande, a alma está sempre a tempo de pôr
ordem (o referido vice-versa) no seu caminho _____ por or-
dem sem trazer retorno

que o invisível, quando se sensualiza, abre à linguagem cami-
nhos que o narrativo obliterou com a tampa do piano, os mu-
ros baixos do real, as ténues paredes da vida

que, chegado a esse ponto, o por escrever tem uma visibilida-
de sem fim que, por isso, a nova linguagem é fácil, e se re-
produz por si mesma, contendo em si própria princípio de
existir
que é querer continuar a viver sem que o grau de vida dege-
nere, antes aumente constantemente a vontade de dizer, explí-
cita, a impossibilidade de dizer, ou de *indizível*
que este caminho dá vontade de chorar ou de rir,

²²⁹ CELAN, Paul. *Arte poética - O Meridiano e outros textos*. Lisboa: Cotovia, 1996, p. 58.

sendo clara a alternativa de sair desse mal
que o caderno não é o escrevente do texto
mas o lugar onde o texto aprende a materialidade do lugar por
onde corre.

No entanto, o texto é livre, e anterior a si mesmo, e poste-
rior a si mesmo _____
a substância narrando-se,
diria Spinoza²³⁰.

Nesse fragmento, Llansol elabora um pensamento sobre corpo e linguagem que podemos aproximar à noção lacaniana de *lalangue* tal como aqui a apresentamos. O corpo é materialmente frases, é construção de linguagem que suporta o ser falante. Mas a linguagem, aqui, é a materialidade da letra. Lugar em que o texto, não exatamente narrativo, é vontade de dizer, é afirmação da impossibilidade de dizer na substância da língua. A letra, em si, anterior ao sujeito, é substância que se afirma. Nessa acepção, aquém da língua e seus sistemas, há uma linguagem de substância, a matéria de letras que se narra, que fala incessantemente diante do que não se significa, mas se escreve, se literaliza.

A linguagem, n' *O seminário, livro 20: mais, ainda*, é pensada por Lacan como uma elaboração de formas sobre *lalangue*. O inconsciente, nessa perspectiva, é um saber-fazer com *lalangue*. Saber fazer algo com a substância da língua, isto é, com o corpo da língua:

A linguagem, sem dúvida, é feita de alíngua. É uma elocubração de saber sobre alíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber fazer com alíngua. E o que se sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o que podemos dar conta a título de linguagem²³¹.

Lacan, nesse momento, depara-se com um limiar, o litoral da letra entre corpo e linguagem, entre o que no inconsciente é simbólico e o que é real. Com *lalangue*, constitui-se um saber específico, o saber fazer algo com as letras.

Esse saber, na medida em que é no antro da língua que ele repousa, quer dizer o inconsciente [...]

Minha hipótese é a de que o indivíduo que é afetado pelo inconsciente é o mesmo que constitui o que chamo de sujeito de um significante. O que enuncio nesta fórmula mínima de que um significante representa um sujeito para outro significante. O significante, em si mesmo, não é nada de definível senão como uma diferença para com um outro significante. É a introdução

²³⁰ LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003, p. 11-12.

²³¹ LACAN, 1985, p. 190.

da diferença enquanto tal, no campo, que permite extrair da alíngua o que é do significante²³².

No antro da língua, em seu cerne irreduzível, há um não saber que fala, há a borda inconsistente do inconsciente, há ressonâncias sonoras do corpo, que produzem matéria: a substância literal da linguagem, da qual se podem decalcar significantes, em cujos intervalos pode emergir um sujeito afetado por *lalangue*. *Lalangue* é, nesse sentido, anterior ao sujeito, o qual se poderá produzir no sistema significante, no arranjo simbólico, no tratamento textual de *lalangue*, ou no corte literal da escrita, conforme propomos nesta tese. O poema é corte, é recorte na substância falante do corpo da linguagem. Acurada em letras, a substância do corpo, limiar da língua, pode suportar significantes e, nos intervalos significantes, sujeitos pontuais.

Nessa perspectiva, o sujeito é efeito da linguagem. Mas, anterior à linguagem, haveria *lalangue* como base concreta de criação, o ser falante, a língua que não cessa de dizer. Voz, matéria de poema.

Matéria de poema

Para escritores como Paul Éluard, não à toa traduzido por Maria Gabriela Llansol, a composição de textos e de livros é composição de um corpo, a salvaguarda das letras que asseguram existência no vazio. Menos ainda, sobre o vácuo, escreve-se:

Um livro de carne

Eu sou um homem no vácuo
Um surdo um cego um mudo
Sobre um imenso pedestal de silêncio negro

Nada mais do que este olvido sem limites
Este absoluto de um zero repetido
A solidão íntegra e sem falhas

Não há nódoa que caia sobre o dia é pura a noite

Por vezes pego nas tuas sandálias
E vou ter contigo

²³² LACAN, 1985, p. 194.

Por vezes visto o teu vestido e os teus seios
Sou eu que os trago como o teu ventre no meu

Vejo-me então sob o poder da tua máscara
E reconheço-me enfim²³³.

Surdo, cego, mudo, um corpo se sustenta sobre um pedestal de silêncio: a letra. Espaço de esquecimento, palavra começante, um zero sempre repetido, som áfono, *acurado*. Espaço de escrita em que o eu se apaga e a matéria da palavra permite o nascimento da escrita. No livro de carne, o que do corpo resta – a restante vida – *acura-se* na matéria da palavra. Assim, o poema, diante do “olvido sem limites”, é, nas palavras de Jean-Luc Nancy, resistência ao infinito, “exatidão sem resto”, “solidão íntegra e sem falhas”:

Aquilo a que chamei aqui <<resistência>> da poesia seria, em suma, a resistência da linguagem à sua própria infinitude (ou indefinitude, segundo o valor exacto que será dado ao <<infinito>>.) A resistência à desmedida que a linguagem é por si mesma – e, por conseguinte, uma resistência inscrita na linguagem, mas no seu reverso, ou como o seu reverso. Poderíamos também dizê-lo assim: a indefinível expansão da linguagem, a sua tagarelice constitutiva [...] pertence à ordem da aproximação sem fim; o seu reverso é a exactidão sem resto. Esse reverso encontra-se inscrito diretamente sobre a linguagem, é-lhe também ele constitutivo, e é também a razão pela qual a resistência poética pode tanto decair no silêncio (que não é <<exacto>> senão à revelia) quanto entregar-se ela mesma à tagarelice e à desmedida²³⁴.

A linguagem resiste à sua infinitude no poema. O poema é resistência à desmedida, por se fazer, no reverso da linguagem, (des)medida: exatidão sem resto. Poderíamos arriscar uma associação entre o reverso da linguagem pensado por Nancy e *lalangue* formalizada por Lacan. Se *lalangue* é matéria sonora inscrita no corpo a se fazer língua, podemos pensar que o poema, que se faz dessa mesma materialidade, é ele mesmo o reverso da língua, infinitude que tem em seu devir a medida como ponto de resistência ao ilimitado. No poema vivo, há o corpo a *acurar-se* da escrita. Há o devir *acurado* do poema.

Em sua tradução a *Derniers Poèmes d'amour*, de Paul Éluard, Llansol escreve um prefácio intitulado “O curso natural”, em que se vislumbra a técnica de tradução do poema como um corpo-linguagem a se transpor entre as línguas. Se outro poeta, Paul Celan, em uma carta datada de 1960, afirma que “As línguas, por mais que pareçam corresponder entre si, são diferentes – cindidas por abismos” e “O poema, o poema traduzido, se quiser estar outra vez

²³³ ÉLUARD, 2002, p. 129.

²³⁴ NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Portugal: Edições Vendaval, 2005, p. 42-43.

presente na segunda língua, deve ter em mente esta diferença, esta cisão”²³⁵, Llansol, por sua vez, procura na palavra o que é cisão, mas não se detém aí: visando ao que se oculta na realidade das palavras, procura traduzir como quem olha sem cindir o corpo do poema, na transposição de uma a outra língua:

_____ digo, às vezes, a mim mesma que os poetas não podem ser traduzidos, mas procuro que não seja verdade; procuro é a palavra. O que está escrito – a forma, o ritmo, a textura – não é a poesia; o que se oculta na sua realidade é a sua realidade – só essa; sem dúvida, o acesso a esse material oculto não é evidente, mas não faz desesperar; faz apenas esperar; admito muito mais facilmente voltar a traduzir os poetas que já traduzi, do que reescrever qualquer dos meus textos; voltar a traduzir o traduzido é saber que só nesse sentido da forma aberta se pode atingir e dar estatura definitiva a qualquer poema *em si*; se ele se mantiver unido, através de tentativas de tradução diversas, estou em face de poesia sem impostura; se se esvai, se se torna impreciso, é porque não havia sentido a conviver com as palavras, e a poesia, inexistente ou incompleta, na sua aparência, finalmente fugiu. O poema não soube, então, responder à única procura da poesia: será possível olhar sem cindir²³⁶?

O que Llansol busca traduzir não se restringe à forma, ao ritmo e à textura do poema. Busca traduzir o corpo do poeta, uma vez que o que se escreve é o corpo restante de uma experiência de escrita, desdobrando-o na passagem de uma a outra língua. A realidade do poema, que, como vimos no capítulo 2, é também corpo, se oculta em sua própria realidade de palavras. O corpo é material oculto, é ele mesmo substância lenhosa da língua, um som arcaico que habita o poema, aquém de sua língua. Na forma aberta do poema, que se abre na tradução, haveria algo desse som que rumoreja nos interstícios da língua. É assim que, se no poema “Um livro de carne”, Éluard escreve “Le jour est sans tache et la nuit est pure”²³⁷, cuja tradução literal poderia ser “O dia é sem mancha e a noite é pura”, Llansol propõe o verso “Não há nódoa que caia sobre o dia é pura a noite”. Os significantes, libertos da rigidez da sintaxe, permitem que neles circule algo solapado pela norma do significante: a abertura do ritmo. A língua, quase assintática, desestabiliza-se na redução, no apagamento do sentido. Podemos atestar que faz ressoar algo em direção a *lalangue*. Direção que Llansol parece, pouco a pouco, ir apurando ao longo das traduções dos poemas de Éluard.

Jacques Lacan, em *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, desenvolve alguns conceitos que ora podem nos servir de suporte ao pensamento da tradução

²³⁵ CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 13.

²³⁶ ÉLUARD, 2002, p. 13.

²³⁷ ÉLUARD, 2002, p. 218.

llansoliana: o “pouco-sentido” e o “passo/não de sentido” (pas-de-sens²³⁸). Segundo o psicanalista, o movimento metonímico da linguagem (que parece operar nas disseminações do corpo textual da tradução llansoliana, em que pequenos elementos da vida do poeta interferem na tradução de seus poemas) leva a certo apagamento do sentido e abre a linguagem a outro horizonte, ao pouco de sentido. Acompanhemos o que afirma Lacan:

Do ponto de vista do sentido, isso pode ser chamado, por uma espécie de neologismo que aliás apresenta uma ambiguidade, o *des-senso* [dé-sens]. Hoje vamos chamá-lo simplesmente de o *pouco-sentido* [peu-de-sens]. Uma vez que vocês disponham dessa chave, a significação da cadeia metonímica não deixará de se lhes evidenciar²³⁹.

A chave aqui proposta por Lacan, a dos desdobramentos metonímicos da linguagem que levam ao esgarçamento do sentido, ao pouco-sentido, parece-nos correlata ao que anteriormente procuramos apresentar como decorrência da redução simbólica e do esvaziamento do imaginário da língua, na operação do poema. Nas traduções de Llansol, a técnica metonímica de transposição do corpo escrito, corpo que é resto da operação de escrita do poema, parece marcar-se por pouco-sentido, visando mesmo à pervivência²⁴⁰ do corpo do poeta na obra que se traduz, e não tanto dos significados decorrentes do poema em sua língua de início.

²³⁸ “Pas”, em língua francesa, pode significar passo ou ser uma partícula de negação.

²³⁹ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 101.

²⁴⁰ Sobre a pervivência das obras, Benjamin apresenta uma importante elaboração: “A idéia da vida e da continuação da vida das obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. O fato de que não seja possível atribuir vida unicamente à corporeidade orgânica foi intuído mesmo por épocas em que o pensamento sofria as piores limitações. Mas nem por isso trata-se de estender o império da vida sob o débil cetro da alma, da forma tentada por Fechner; menos ainda, trata-se de poder definir a vida a partir de aspectos da animalidade, ainda menos propícios a servirem de medida, como o sentimento, que apenas ocasionalmente é capaz de caracterizá-la. É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto o sentimento ou a alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda a vida natural a partir dessa vida mais vasta que é a história. E não será ao menos a continuação da vida das obras incomparavelmente mais fácil de reconhecer do que a das criaturas? A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração, na época do artista, e o período da continuação de sua vida, fundamentalmente eterna, nas gerações posteriores.” (BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 193.)

Tal operação, que reduz a língua ao pouco sentido no poema, beira o *nonsense*, mas com ele não se confunde. É também a partir de Lacan que podemos identificar um passo além dado por Llansol em suas traduções:

Caberá dizer que ele autentica o que nisso há de nonsense? Mais uma vez, insisto: não creio que se se deva manter o termo nonsense, que só tem sentido na perspectiva da razão, da crítica, isto é, precisamente do que é evitado nesse circuito. Proponho-lhes a forma do passo-de-sentido [...]²⁴¹

Como as traduções de Llansol nada parecem dever ao campo da razão, pois visam a um passo além, à radicalidade de traduzir o corpo do poeta que resta em texto, acreditamos ser adequada a fórmula do *pas-de-sens* para pensar sua operação. *Pas-de-sens*, em francês, contém uma ambiguidade primordial para o pensamento da operação de *acurar-se* da escrita. *Pas*, em Francês, pode significar passo ou ser partícula de negação. Assim, *pas-de-sens* é, se não abirmos mão da ambiguidade, passo/não de sentido²⁴².

A operação de tradução em que os significados e os aspectos imaginários da língua, como veremos, perdem o primeiro plano, para que advenha o corpo do poeta, gera um novo corpo textual, *acurado*. Estamos no campo em que a língua, podemos dizer a partir de Roland Barthes, gera antes significâncias do que significado. Lembremos: “O que é a significância? É o sentido *na medida em que é produzido sensualmente*”²⁴³. Os sentidos, os órgãos do sentido, passam a ser os operadores de escrita e leitura. O corpo em ato é o que escreve o passo/não de sentido. A exemplo, Éluard escreve o seguinte poema:

Marine

Je te regarde et le soleil grandit
Il va bientôt couvrir notre journée
Éveille-toi coeur et couleur en tête
Pour dissiper les malheures de la nuit

Je te regarde tout est nu
Dehors les barques ont peu d'eau

²⁴¹ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 103.

²⁴² Tal elaboração é derivada do texto “Um passo de letra”, de Lucia Castello Branco, em que se pode ler: “O que pretendemos aqui, neste breve passo, não é nos determos nas diversas nuances que os conceitos de letra e de escrita foram tomando ao longo do ensino de Lacan, mas o de apurarmos, a partir de uma formulação de Lacan acerca da escrita, a noção de letra como *pas-de-sens*: como o não sentido que confina justamente com o passo de sentido.” (CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de Letras - As literaturas e a experiência de escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 156)

²⁴³ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 79.

Il faut tout dire en peu de mots
La mer est froid sans amour

C'est le commencement du monde
Les vagues vont bercer le ciel
Toi tu te berces dans tes draps
Tu tires le sommeil à toi

Éveille-toi que je suive tes traces
J'ai un corp's pour t'attendre pour te suivre
Des portes de l'aube aux portes de l'ombre
Un corps pour passer ma vie à t'aimer

Un coeur pour rêver hors de ton sommeil²⁴⁴

Em uma das traduções para o português, Lopes e Maurity assim reconstróem o poema, visando a preservar significados e algo da forma:

Marina

Olho para ti e o sol se levanta
Logo ele vai passar por nós
Acorda com o coração e cor na cabeça
Para dissipar os dissabores da noite

Olho para ti tudo está nu
Lá fora as barcas têm pouca água
É preciso dizer tudo em poucas palavras
O mar está frio sem amor

É o começo do mundo
As ondas vão embalar o céu
Tu te embalas em teus lençóis
Tu retiras o sono de ti mesma

Acorda que sigo teus rastros
Tenho um corpo para te esperar para te seguir
Das portas da aurora às portas das sombras
Um corpo para passar a vida te amando

Um coração para sonhar fora do teu sono²⁴⁵.

Llansol, por sua vez, na tradução do mesmo poema, realiza uma operação que exemplifica o que anteriormente mencionamos como caminho de sua tradução – o *pas-de-sens*:

²⁴⁴ ÉLUARD, 2002, p. 292.

²⁴⁵ ÉLUARD, Paul. *Últimos Poemas de Amor*. Tradução de Maria Elvira Braga Lopes e Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2009, p. 157.

MARINHA MARINHEIRA MAREZIA

Eu olho para ti e o sol torna-se maior
Vai em breve cobrir-nos o dia
Desperta com o coração e a coloração em mente
Para dissipar o mal da noite

Eu olho para ti tudo está reduzido à sua expressão mais simples
Lá fora a fundura não é muita para os barcos
É preciso dizer tudo em poucas palavras
Quando não há amor o mar dá frio

É o começo do mundo
As vagas vão embalar o céu
E tu embalas-te nos teus lençóis
Puxas o sono para o teu lado

Acorda para que eu possa seguir-te os passos
Tenho um corpo para t'esperar p'ra ir atrás de ti
Das portas da aurora às portas da sombra
Um corpo para passar a vida a fazer-te amor

Um coração para sonhar do lado de fora do teu sono²⁴⁶.

O título do poema, em Llansol, é desdobrado metonimicamente, pela literalidade, pela sonoridade, pela substância da língua. Opera-se com *lalangue*, não apenas com a língua estruturada. Mesmo as imagens do poema parecem-nos tender a certa concretude, decorrente da literalidade da linguagem. Assim, “Le soleil grandit”, que é traduzido por Lopes e Maurity como “o sol se levanta”, em Llansol se lê “o sol torna-se maior”; “Je te regarde tout est nu”, que em Lopes e Maurity se lê “Olho para ti tudo está nu”, em Llansol se desdobra literalmente em “Eu olho para ti tudo está reduzido à sua expressão mais simples”. Nesse desdobramento metonímico do poema, pouco a pouco um corpo vai-se constituindo em matéria escrita.

Podemos testemunhar, nessa transposição poética, o corpo que se compõe no poema, na sua matéria sonora e visual, no que de afeto ela porta. A respeito da tradução desse poema, Llansol, em seu “Curso natural”, afirma:

De uma tradução que se vá fazendo, só vale tentar articulação de nova e igual criação. *A criação articula-se*, hoje, à volta de uma paisagem marinha, poema final deste livro. Hoje, à volta de *alguém*Éluard que fazia um corpo novo de intensidade com *alguém*Dominique, cheirava as flores desse corpo, pressentia a ressurreição dos mortos numa realidade igual a jardim diferente dos que estou habituada a ver que eu ignoro. Ele escrevendo ia sabendo. Era, entre outras, uma das razões por que escrevia, e não podia deixar de manifestar, na escrita, o sentido de sua vida e do seu corpo,

²⁴⁶ ÉLUARD, 2002, p. 293.

obviamente o mesmo, em pujança de vida e percurso de águas. Descobrirá, nele próprio, que vida e corpo são indissociáveis e que *estar sobre alguém que se ama* é manifestar que o corpo é a parte intrínseca da vida.

Se, em torno da carne, lhe desenhar um círculo pontilhado, verá que desenha o fora – o extrínseco. Ao chamar ao círculo membrana-ou-espírito, sentirá vibrar a ponta extrema das palavras da carne. Se mandar uma palavra dessas ir buscar ao extrínseco o novo, ela há-de trazer-lhes notícias – fruição do corpo, ou morte.

Éluard está a ver no poema que as <<amadas>> estão deitadas na membrana do seu espírito, desenhando gestos porosos, movimentos retrácteis, corpos nus na cama, vaginas de extraterritorialidade _____ são natureza de palavra. Quando saem, livres, ele perde-as de vista. E fica à espera, sentado diante da folha, que voltem com a palavra desejada, para dar início ao poema-penetração²⁴⁷.

A tradução, na perspectiva de Llansol, coloca-se desde o início no campo da criação. Mas a criação não é apenas do poema tal como o entende a tradição, e sim o corpo escrito no poema, um corp‘a’screver. O corpo feminino deitado na membrana do poema, tal seria o corpo novo de intensidade, visado por Éluard em seus poemas e prolongado por Llansol em suas traduções. Assim, *alguémÉluard* e *alguémDominique* habitam o corpo do poema. É interessante o fato de que o pronome indefinido “alguém” se acrescente aos nomes próprios. Parece-nos uma sugestão do apagamento daquele que escreve e da que é também escrita, para que componham corpo no poema. Não como o que faz um, união dos amantes ou algo do tipo. Isso se sinaliza mesmo na assimetria literal das marcações em itálico. Entendemos que, escrevendo o corpo de *alguémDominique*, *alguémÉluard* ganha existência no poema.

Ainda nesse fragmento, explicita-se o pensamento llansoliano sobre o enodamento entre corpo e poema. O poema é um círculo pontilhado que se desenha em torno da carne, a circunscrição tênue do corpo em texto, em que vibra a ponta extrema das palavras da carne. O poema, a sua membrana, é matéria orgânica, pois sua letra é litoral entre corpo e gesto de grafia inscrito. O poema é, literalmente, natureza de palavras, é limiar entre o que vive e o que se deita na página. Corpos que se deitam na membrana literal de escrita, para que se *acure* do poema uma existência em devir: o corp‘a’screver assimétrico, círculo pontilhado, incompleto, de *alguémÉluard* e *alguémDominique*.

Rearticulando o verso em busca de certo ritmo, de uma voz que seja anterior às normas da língua, desdobrando sua substância lenhosa, sua materialidade metonímica, Llansol refaz a experiência de escrita em suas traduções como quem cria corpo junto ao poema. A língua, nessa experiência, é o círculo pontilhado sobre a carne, em que se sente vibrar a ponta

²⁴⁷ ÉLUARD, 2002, p. 16.

extrema das palavras. A substância que se insinua, aquém da sintaxe, em certa vibração do corpo, em certo ritmo.

Lembremos, aqui, que, para Llansol, a noção de real é justamente a de um nó que se desata na linguagem e permite nela a circulação do que na língua vive, isso é, o fulgor. Podemos pensar que é o próprio nó da sintaxe que se desata²⁴⁸. A tradução, assim, autêntica, na passagem do poema de uma a outra língua, o corpo que nele se mantém como poema. A tradução é passagem do que no poema pulsa – um corpo escrito, um corp‘a’screver. O corpo presente no devir de uma à outra língua. Corpo que se abre a outro texto, para nele se encerrar, como um corte que se abre para mais um texto, para mais uma tradução. Experiência assim explicitada por Llansol:

Os *Últimos poemas de amor*, de Éluard leio neles que está respondendo que são uma espécie de prisão liberta do amor; são outras tantas narrativas que eu escuto vindas do eco interior; procuro ouvir; sem esta percussão, o texto que eu desenho não existe, nunca o texto em poema me vem de fora como uma necessidade de construção que não passe pela experiência viva. Experiências simultâneas vão criando a escrita – esta –²⁴⁹

O poema a se captar na tradução é um eco interior ao texto que se faz ouvir no corpo de quem o recebe/traduz. Cria-se uma experiência simultânea, um encontro entre a voz que está escrita e a nova voz que dá suporte ao texto em outra língua. Trata-se de uma experiência viva com a língua, de um corpo que dá passagem ao que pulsa na substância da língua do poema. No poema, constitui-se o devir ilimitado, a “prisão liberta do amor”.

Nesse ponto, insinua-se algo anterior ao jogo de símbolos da língua, algo de corporal que se inscreve na palavra. Estamos no campo em que o corpo é substância de linguagem, substância que esgarça a língua e a abre ao que nela há de vivo. Tateando alguns conceitos na obra de Lacan, podemos pensar que Llansol, por meio de uma operação de abertura da língua, visa a franquear o que no poema é vivo, o que nele fratura a língua. Com Lacan, diríamos: “gozar de um corpo”, escrever sua “substância gozante”. Trata-se de visar na tradução de um poema a traduzir o que nele é substância corporal, “substância do corpo, com a condição de que ela se defina apenas como aquilo de que se

²⁴⁸ “Aprendi que o real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma **cena fulgor** se enrola, e se levanta.” (LLANSOL, 1994a, p. 128.)

²⁴⁹ ÉLUARD, 2002, p. 14.

goza. Propriedade do corpo vivo, sem dúvida, mas nós não sabemos o que é estar vivo, senão apenas isto, que um corpo, isso goza”²⁵⁰.

Llansol parece sugerir que é nesse ponto em que há algo de vivo, o poeta a se traduzir, o seu corpo, que reside algo do poema *em si*. Só nesse ponto haveria sentido a conviver com as palavras, mesmo que esse sentido seja antes o silenciamento da significação, que caminha para o sentido físico, sonoro, corporal, pulsante do poema. É possível ao poema captar esse ponto, transpô-lo em palavras, sem cindir sua forma? Llansol aposta nessa técnica radical de tradução: a de transpor de uma a outra língua, com rigor, o poema *acurado*.

Poema *acurado*

É do corpo decaído que se trata no poema. Corte preciso, exato. O poema em si é corpo de palavras. É transporte, conforma abertura à outra margem – a dos sons anteriores à língua. O poema é (des)medida humana – corpo irreduzível. É autenticação do resto concernido nas malhas da letra. No poema, existe-se – criação do poeta em devir. O poeta que se cria do texto, o texto que se cria pelas mãos do poeta. Hesitação anterior e, paradoxalmente, objeto futuro. Poema: resto *acurado*, desejo. Poema: punho cerrado, relâmpago. Poema: um pouco depois, impulso.

O impulso que leva à composição do poema é, assim, aposta na vida que se inscreve em texto. No projeto de escrita llansoliano, o gesto de operar com a substância da língua até o limite em que se toca o corpo que se escreve é sensível. Em suas traduções às obras de poetas, a autora portuguesa se propõe a traduzir poemas, considerando transpor o corpo que neles se inscreve de uma a outra língua. O poema, nesse sentido, não é apenas objeto de palavras; o escrito transporta o corpo rítmico do poeta a se traduzir. Investigaremos a seguir mais algumas das traduções de Maria Gabriela Llansol, de *Derniers Poèmes d'Amour*, de Paul Éluard.

Paul Éluard participou do movimento surrealista. Participou também da Segunda Grande Guerra e escreveu poemas. Porque perdera algumas mulheres, Gala e Nusch, continuou a escrever poemas como quem busca um novo corpo, um novo corpo de palavras que lhe confira nova existência, ao dar corpo poético também às que partiram. No lugar dos vestígios de um desaparecimento, o da primeira mulher, Gala, insinua-se Nusch, na qual, por

²⁵⁰ LACAN, 1985, p. 35

sua vez, inscreve-se já outra, Dominique: “Com a morte de um ser amado, criou Poesia para Outro, o novo, a nova mulher que havia de vir, e que já estava na vida interior da primeira. Em Nusch, estava Dominique, e nelas o ver o mundo”²⁵¹, conta, com exatidão, a vida mínima de Éluard, Llansol. Tecendo de poema em poema uma mulher, Éluard dá consistência à sua obra, seu novo corpo, o qual, transposto nas traduções de Llansol, *acura-se* em outro corpo. Parece-nos insinuar-se nessa dinâmica textual um efeito de desdobramento, em que corpos se prolongam sucessivamente.

A organização de *Derniers Poèmes d’Amour* faz-se assim: “Uma longa reflexão sobre o amor”, “O duro desejo de durar”, “O tempo transborda”, “Corpo Memorável”, “A Fénix”. Nusch, a quem Éluard deu forma em alguns poemas, morre em 1946, quando então o poeta escreve, em “O tempo transborda”:

Em virtude do amor

Soltei o quarto onde durmo, onde sonho e devaneio.
Deslacei o campo e a cidade onde passo,
Onde sonho acordado, onde o sol se ergue,
Onde, nos meus olhos ausentes, a luz se reúne.

Mundo do feliz real, sem superfície e sem fundo,
Dos encantos que se esquecem assim qu’assinalados,
O nascimento e a morte misturam seus contágios
Nas dobras da terra e do céu entrelaçados.

Do meu coração nada afastei, antes o tomei este e mais outro.
Por amar, criei tudo o que é: real e imaginário.
Dei razão de ser, dei forma, dei calor
Dei imortal função àquela que me é lâmpada e luz²⁵².

Neste poema, a direção tomada pela obra de Éluard, explicitada por Llansol, apresenta-se. O que é sem superfície e sem fundo, momento anterior à forma, faz-se corpo na resistência do poema, em sua potência (des)medida, na “resistência à desmedida que a linguagem é por si mesma – e, por conseguinte, uma resistência inscrita na linguagem, mas no seu reverso, ou como o seu reverso”²⁵³. O poema contorna o real e, minimamente, faz o imaginário consistir nas palavras, por amor à mulher. Enoda a ausência, contamina-se pelo corpo textual do outro, ao refazê-lo. O poema compõe corpo. O gesto de Llansol, por sua vez, ao traduzir os poemas de Éluard, é refazer-lhe a experiência de escrita, como quem suporta

²⁵¹ ÉLUARD, 2002, p. 2.

²⁵² ÉLUARD, 2002, p. 162.

²⁵³ NANCY, 2005, p. 42-43.

com o corpo próprio o (des)medido corpo poético do outro. Ela empresta sua ferida, sua marca, para traduzir Éluard²⁵⁴:

Sentei-me esta manhã à secretária para traduzir *O Tempo Transborda*, lugar deste livro em que Éluard o fato é este: há uma dor maior do que a poesia, ele vai ter de cindir o que sente, Nusch, a mulher que amava, morreu súbita e brutalmente.

Sou invadida pelo sentimento de que, traduzindo o poema, ia de novo recriar-lhe a dor, a Éluard; estando aqui presente no vasto quadro deste dia em Sintra _____ essa mágoa efetivamente. Desejei, então, saber traduzi-lo de uma só vez, sem recorrer a dicionários, primeiras e segundas versões, ou seja, intermediários, meios hábeis – num só golpe.

O que sinto de terrível (e até de aterrador) na poesia é que Nusch ainda não morreu. Vai morrer. A grande devastação do interior está vindo e rebenta no poema que se esqueceu, na sua forma de poema, no ritmo e matéria, de que a realidade é um poliedro com um número muito maior de faces do que aquele que nós podemos ver e abarcar. E, no entanto, só nele não é incompreensível que continuemos a querer ser.

Quanto mais eu sentia a dor de Éluard, melhor eu via a sua forma de inteligência, e de que modo o seu pensamento se sustinha perante a herança desolada dos afectos. Via que tentava ver como podia continuar poeta com um poema que nada pode cindir, e sem o corpo dela que era o seu sexomundo

O que estou a querer dizer, creio que o posso dizer genericamente. Quando traduzir o criado não traz mais criação, de forma aberta e construtiva, em que espécie de dor de afecto está a compreensão presa²⁵⁵?

A operação de tradução, que mais adiante se desdobrará no conceito de transposição, de Stéphane Mallarmé, parece aqui se apresentar. Temos um primeiro desaparecimento, o da mulher. Nos vestígios desse desaparecimento deixados no corpo textual do poema, Llansol identifica a falta de sustentação do próprio pensamento, a impotência de se continuar poeta com um poema que nada pode cindir – uma sustentação que se desfaz, no corpo da mulher perdida. O poeta está frente à pura desmedida. Llansol, por sua vez, parece visar a uma medida em aberto para o poema, refazendo a experiência de escrita de Éluard. Com seu corpo, o de sua escrita, recupera a perda de Nusch, que ainda não morreu,

²⁵⁴ Em “O gesto repetido de Nietzsche e o tema da repetição em sua obra”, o escritor Juliano Pessanha faz alusão a um modo de ler em que aquele que lê é também aquele que escreve, num gesto simultâneo de leitura e escrita. Nas palavras do autor: “Empresto minha ferida, minha marca, para falar dele. Nietzsche vai me autorizar a falar dele.” A essa ferida em trânsito entre a escrita e a leitura, Pessanha apõe, em “Como fracassar em Literatura”: “[...] o escritor real tem, muitas vezes, apenas uma ferida cujo nome ele desconhece, mas que lhe concede silêncio e uma palavra gaga e balbuciante”. Podemos pensar, de modo análogo, que Llansol e Pessanha se aproximam em gesto de leitura, quando dão corpo ao texto em que operam suas escritas, para, nessa experiência, fazer um novo corpo. (PESSANHA, Juliano. Como fracassar em Literatura. *Pausa*, Belo Horizonte, n. 100, p. 19, jun. 2013. Disponível em: <http://issuu.com/pausa/docs/pausacem>. Acesso em: 16 ago. 2013.)

²⁵⁵ ÉLUARD, 2002, p. 17.

mas vai morrer no poema, e busca outra forma, outra matéria ao poema, que, em sua medida em aberto, a que vimos chamando (des)medida, possa ser sustentação de um corpo, do qual se *acure* uma existência, um existente não real, ou figura. Operação que aqui nos parece explícita:

Vinght-huit novembre mil neuf cent quarante-six

Nous ne vieillirons pas ensemble.

Voici le jour

En trop: le temp déborde.

Mon amour si léger prend le poids d'un supplice²⁵⁶.

Llansol, em sua tradução, assim recompõe o poema:

Vinte e oito de Novembro de mil novecentos e quarenta e seis.

Não envelheceremos juntos.

Eis o dia

Que veio a mais: o tempo transborda.

O meu amor tão leve toma a medida e o peso de um suplício²⁵⁷.

Há uma palavra que nos parece uma intervenção na própria direção seguida pelo poema, a de dar medida ao que é sem medida, na tradução de Llansol. É curioso o fato de que a autora portuguesa, em sua tradução, insira justamente a palavra “medida” no verso final. A medida surge como direção do que se *acura* em uma tradução. Assim, “Mon amour si léger prend le poids d'un supplice.”, traduzido por Lopes e Maurity como “Meu amor tão leve ganha o peso de um suplício”²⁵⁸, transforma-se em “O meu amor tão leve toma a **medida** e o peso de um suplício”²⁵⁹. *Poids*, peso, transforma-se em peso sob medida, sob a medida do verso, da escrita. O suplício do próprio corpo que transborda, porque perdera o que lhe fazia consistir, é contido na égide da letra. Se Éluard é aquele que escreve “Somos corpo a corpo

²⁵⁶ ÉLUARD, 2002, p. 164.

²⁵⁷ ÉLUARD, 2002, p. 165.

²⁵⁸ ÉLUARD, 2009, p. 89.

²⁵⁹ ÉLUARD, 2002, p. 165.

somos terra a terra / Nascemos por toda a parte não temos limites”²⁶⁰, Llansol dá ao poema a medida do desmedido. Lembremos, o poema é a medida, mas medida do desmedido humano. O poema: (des)medida. No lugar da mulher perdida, por exemplo, fazem-se o poema e sua dor contida:

Os limites da infelicidade

É horrível meus olhos de repente
Não focam além de mim
Faço gestos no vácuo
Sou como um cego nato
Testemunha da sua única noite

É horrível como de repente fica
Desmedida do tempo a vida
O meu deserto colide com o espaço
Deserto podre lívido deserto
Da minha própria morte que me faz ciúme

Trago no meu corpo vivo as ruínas do amor a minha morta
No seu vestido com manchas de sangue na gola²⁶¹.

Na desmedida do tempo, a morte aponta no horizonte do poema. Mas o poema, se fala da desmedida, é em si um limite, um limiar literal a se expandir. Há, no corpo vivo do texto, as ruínas da perda, manchas de sangue na gola de um vestido, manchas a se tornarem poema, corpo a se (des)fazer por escrito, a partir do armazém de sinais dos corpos que restam escritos:

Sempre gostei de escrever num lugar onde se arrecadam objetos e mercadorias porque a escrita é um armazém de sinais – ou a sua cena; estou a ver, entre o ver e o não-ver, o armazém desses sinais, num grande ou num pequeno espaço, e alguém entra e diz <<este é o armazém dos sinais de Rilke, este é o armazém dos sinais de Hölderlin, este é o armazém da Dickinson, este é o armazém dos sinais de Aossê, o armazém dos sinais de Comuns não está longe>>. E eu digo-lhe <<este é o armazém de sinais de Éluard>>. Sem qualquer surpresa minha, no fim, murmura: <<este é, na cultura, o insignificante armazém dos fundos da poesia.>>

Há uma hora em que as imagens do mundo nos hão-de querer destruir o corpo.

Eu sei _____ quando Nusch morreu, e esse facto era tão inesperado para o poema e _____ nem sequer deixou uma réstia de branco para se iniciar outro. Deixe-se que o poema seduza, então, as imagens, e as distraia, para que o corpo sobreviva²⁶².

²⁶⁰ ÉLUARD, 2009, p. 76.

²⁶¹ ÉLUARD, 2002, p. 167.

²⁶² ÉLUARD, 2002, p. 15.

Para Llansol, traduzir é captar o armazém de sinais de um poeta, isso é, o conjunto de vestígios de um corpo que se inscreveu, e trabalhá-lo na língua. E a poesia – armazém de sinais – é o reduto do que do corpo resta escrito: seus vestígios, os vestígios de um desaparecimento. Os poemas de Éluard – seu corp‘a’screver – sentem o golpe da perda de uma mulher, Nusch, e quase se desfazem. Mas é também no poema que se busca um novo corpo, uma outra forma de corpo, a reunir as imagens onde a morte deixou falhas na linguagem. Porque “a língua sente a perda da língua companheira _____ é essa a descoberta do dia”, escreveu Llansol, em *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*²⁶³. A perda sentida na língua é o que se traduz no seguinte fragmento do poema “Negação da poesia”, de Éluard:

Toda a angústia todo o tormento
De continuar vivendo a ser ausente
E a escrever este poema

No lugar do poema vivo
Que não escreverei²⁶⁴

O poema é aqui presença de uma ausência, poema no lugar de um poema vivo, perda na língua. Poema vivo ou corpo que é justamente o que falta, o que surge como falha na língua frente a perda do corpo escrito. Estamos diante do armazém de sinais de Éluard, poeta que se dedicou, poderíamos pensar, a escrever uma mulher, para, sobre seu corpo escrito, sustentar-se.

É assim que, a “O tempo transborda”, se seguirá um passo, o de um “Corpo memorável”, dedicado a outra mulher – Jacqueline.

Dedicatória

Ah! Mil chamas, um fogo, a luz
Uma sombra!
O sol persegue-me,

Jacqueline me prolonga²⁶⁵.

²⁶³ LLANSOL, 2006, p. 26.

²⁶⁴ ÉLUARD, 2002, p. 171.

²⁶⁵ ÉLUARD, 2002, p. 185.

Outra mulher prolonga o corpo do poema em um corpo memorável, um corpo cem memórias de paisagem. Lembremos as palavras de Augusto Joaquim, referindo-se à obra de Llansol:

O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.
Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perca da memória. E sabe-se lá o que é um corpo Cem Memórias de Paisagem.

Quem há que suporte o Vazio?
Talvez Ninguém, nem livro²⁶⁶.

A escrita, se não presta para consignar, é capaz de constituir Outra Forma de Corpo, o corpo da restante vida, do que na escrita resta como armazém de sinais. Cem memórias de paisagem de um corpo: presença de uma ausência, que se ouve em Cem (Sem) memórias. O armazém de sinais da restante vida que se faz escrita – menos que livro – sustenta outra forma de corpo: o do poema e sua paisagem despida.

A paisagem despida

A paisagem nua
Onde longamente viverei
Tem ternas pradarias
Onde repousa teu calor

Nascentes onde teus seios
Fazem espelhar o dia
Caminhos onde tua boca
Ri para outra boca

Bosques onde os pássaros
Entreabrem tuas pálpebras
Sob um céu que se reflecte
Sem nuvens sobre tua fronte

Meu universo único
Minha leve prometida
Ao ritmo da natureza
Há-de durar teu corpo-carne e nu²⁶⁷.

²⁶⁶ Nota introdutória a *O livro das comunidades*, intitulada "Eu leio assim este livro", assinada por A. Borges, figura da obra de Maria Gabriela Llansol. (LLANSOL, 1999, p. 9-10.)

²⁶⁷ ÉLUARD, 2002, p. 86.

O corpo de uma mulher dura no ritmo, no universo do poema. Em seu verso, apresenta-se um corpo-carne, paisagem nua, Outra Forma de corpo, em que se apoia o corpo que se escreve. Corpo composto de sinais que Roland Barthes, no prefácio a *Sade, Fourier, Loyola*, assim apresenta:

Pois se, pelo artifício de uma dialética, é necessário que haja no Texto, destrutor de qualquer sujeito, um sujeito que se deva amar, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte (ao tema da urna e da estela, objetos fortes, fechados, institutores do destino, opor-se-iam os clarões da lembrança, a erosão que, da vida passada, deixa apenas algumas sinuosidades): se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: 'biografemas', cuja distinção e mobilidade poderiam variar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurista, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão²⁶⁸.

O corpo que se escreve é de pormenores, gostos, inflexões, vida reduzida às cinzas que se lançam ao vento. O sujeito, por sua vez, é disperso, vai-se espalhando pouco a pouco em texto. Corpo escrito, corpo futuro, corpo por se refazer no encontro com o leitor, com a tradução, por exemplo. Outra Forma de Corpo, Restante vida, Corp'a'screver, diríamos com Llansol.

Nessa ordem de escrita, a vida é não exatamente uma biografia, mas uma *biografemática*, tal como apresenta Barthes. Vida escrita que porta em si também a morte. Sobrevida do corpo e do sujeito pulverizado na palavra:

Diferente da biografia, a *escrita de vida* (no sentido forte, transformador da palavra "escritura") a *biografemática* (que é também, indissolivelmente, como em Proust, uma tanatografia). O princípio novo que permite essa nova escrita = a divisão, a fragmentação, ou até mesmo a pulverização do sujeito. [...] Essa divisão é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida²⁶⁹.

A escrita de vida, biografemática, às voltas com a morte, horizonte do vivo, é também tanatografia. Vida e morte num só gesto, planificadas, sobrepostas, se espalham, pulverizam-se em letras sobre as páginas, que se dobram sobre si: livro. Mas antes, a partir do desaparecimento, da perda, é preciso fazer forma, transpor o informe.

²⁶⁸ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, p. 14.

²⁶⁹ BARTHES, Roland. *A preparação do romance – volume 2*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 172.

Transposição – estética da cura analítica

Alain Badiou, em seu texto “Por uma estética da cura analítica”, busca formalizar, a partir da obra de Stéphane Mallarmé, o conceito de transposição. Extraído da obra do poeta, o conceito é pensado analogamente ao tratamento analítico, visando a apresentar a estética proposta por Mallarmé como uma experiência similar à cura analítica lacaniana:

Lacan define a análise de modo muito preciso: a análise deve elevar a impotência ao impossível, a cura analítica é a passagem de um estado de impotência a uma experiência do real e, portanto, a uma experiência do impossível. O que me interessa é essa passagem da impotência ao impossível. Eu gostaria de mostrar que a transposição poética é também uma passagem da impotência ao impossível, uma passagem na língua²⁷⁰.

Na experiência da análise ou da escrita do poema, ocorre uma passagem, marcada pelo desaparecimento de um objeto, contra o qual o sujeito inicialmente nada pode. Nessas práticas de leitura e escrita, a própria língua, esgarçada pela perda, opera sobre o real que em si incide, passando, ao bordejá-lo, à afirmação do impossível na própria língua.

Mallarmé, em “Crise de verso”, apresenta a direção de sua obra, regida pela lógica da transposição:

Falar não concerne à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura, isso se contenta em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma idéia incorporará.

Sob essa condição se lança o canto, que uma alegria aliviada.

Essa visada, digo-a Transposição – Estrutura uma outra.

A obra pura implica a desapareção elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade, mobilizadas; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase.

Uma ordenação do livro de versos aponta inata ou por toda parte, elimina o acaso; ainda se precisa dela para omitir o autor: ora, um tema, fatal, implica entre os pedaços em conjunto, tal acordo quanto ao lugar no volume, que corresponde. Suscetibilidade em razão de que o grito possui um eco – motivos de mesmo jogo se equilibrarão, balanceados, a distância, nem o sublime incoerente da colocação em páginas românticas nem essa unidade

²⁷⁰ BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. *Escola Letra Freudiana: A psicanálise & os discursos*, Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, (2004). Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro, p. 237.

artificial, outrora, medida em bloco de livro. Tudo se torna suspense, disposição fragmentária com alternância e face a face, concorrendo para o ritmo total, o qual seria o poema calado, nos brancos; somente traduzidos, de certa maneira, por cada pingente. Instinto, insisto, entrevisto em publicações e, se o tipo suposto, não permanece exclusivo de complementares, a juventude, dessa vez, em poesia, em que se impõe uma fulminante e harmoniosa plenitude, gaguejou o mágico conceito de Obra. Alguma simetria, paralelamente, que, da situação dos versos na peça, se liga à autenticidade da peça no volume, rouba/voa, além do volume, a vários inscrevendo, eles, sobre o espaço espiritual, a rubrica amplificada do gênio, anônimo e perfeito como uma existência de arte²⁷¹.

Primeiramente, o poema incorpora não a realidade das coisas, mas sua ideia. Não falamos apenas em representação das coisas, pois, como veremos a partir de Badiou e Blanchot, algo acede ao poema como impossibilidade afirmada. Não se trata de pura simbolização da realidade, mas de depuração do registro simbólico e esvaziamento do imaginário da língua até seu limite, em que irrompe o real. Esse primeiro passo, a transposição do real ao simbólico, estrutura na língua do poema – obra pura – um desaparecimento do poeta, de seu caráter identitariamente enraizado no eu, para dizermos com precisão. A iniciativa é agora das palavras, do que nelas extravasa o eu.

Na curadoria do livro, na organização dos textos, de cada palavra, o autor vai-se desfazendo para dar lugar à “rubrica amplificada do gênio, anônimo e perfeito como uma existência de arte”. Como vimos até aqui, *acura-se* uma nova existência corporal, em texto. Badiou, por sua vez, partindo dessa formulação de Mallarmé, assim elabora o conceito de transposição em seu texto:

A transposição, como operação poética, parte da impotência, cuja causa é um desaparecimento ou uma perda, organiza no poema um desaparecimento segundo (poder-se-ia dizer quase um desaparecimento mimético) e produz, finalmente, uma afirmação, que é uma afirmação real e a afirmação de um ponto de impossível. É nessa profundidade que há uma semelhança entre o poema de Mallarmé e a cura analítica²⁷².

Temos, portanto, um primeiro momento, em que há a impotência da linguagem diante do limite do dizer simbólico. A princípio, encontram-se apenas os vestígios do que da linguagem desaparece: um objeto perdido. O poema, partindo dos vestígios do objeto, que é perda na língua, organiza um desaparecimento segundo, o dos próprios vestígios, o dos biografemas, podemos pensar a partir de Barthes. Fazendo desaparecer no poema os vestígios

²⁷¹ MALLARMÉ, 2010, p. 164-165.

²⁷² BADIOU, 2004, p. 239.

do próprio objeto desaparecido, a linguagem depara-se com o que lhe é impossível. Há aí um deslocamento: da impotência de representar a perda à afirmação de uma impossibilidade na língua.

Ao impossível que se afirma na língua – em psicanálise, o real –, Mallarmé nomeia noção pura. “Para que a maravilha de transpor um fato de natureza em sua quase desapareição vibratória segundo o jogo da fala, entretanto? se não é para que daí emane, sem o incômodo de um próximo ou concreto chamado, a noção pura?”²⁷³ O real da perda, tratado pela operação do poema – esse objeto em sua quase desapareição vibratória – pode fazer-se fulgor da noção pura, palavra em abismo, margem ao que na língua só se registra como seu avesso, seu negativo. É, portanto, da experiência do real que emerge na língua a noção pura, segundo Badiou:

A ‘noção pura’ vem no lugar onde algo desapareceu. Mallarmé diz: *la notion d’un objet qui fait défaut* – “a noção de um objeto que falta”. No fundo, a noção pura de Mallarmé é o real daquilo que foi perdido. Não é o objeto, pois o objeto falta, mas é o real do objeto perdido. E Mallarmé vai distinguir o real da perda daquilo que é perdido na perda. Esta é a primeira observação sobre a transposição, é o objetivo da transposição: ela é, verdadeiramente, a experiência do real²⁷⁴.

Na experiência do real, o poema desemboca em seu exterior, abre a língua à noção do que em si não se registra – a noção pura. “E aquilo que o poema não pode dizer não é ‘indizível’, mas sim o real do dizer”²⁷⁵. Mallarmé, a respeito do que é vestígio a se apagar na língua, visando à noção pura, escreve: “Digo: uma flor! e, fora do oblívio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos os buquês”²⁷⁶. O objeto se coloca não mais como ser nomeado, mas ausência, vestígio: uma flor – a ausente de todos os buquês. Inicia-se uma passagem de um primeiro a um segundo desaparecimento na língua. Blanchot, por sua vez, dirá sobre a ausente de todos os buquês: “A palavra afasta o objeto: ‘Eu digo uma flor!’ e não tenho diante dos olhos uma flor nem uma imagem de flor ou uma recordação de flor, e sim uma ausência de flor. ‘Objeto emudecido’”²⁷⁷.

²⁷³ MALLARMÉ, 2010, p. 166.

²⁷⁴ BADIOU, 2004, p. 239.

²⁷⁵ BADIOU, 2004, p. 240.

²⁷⁶ MALLARMÉ, 2010, p. 166.

²⁷⁷ BLANCHOT, 1997, p. 37.

Frente ao impossível, dois passos, portanto. Primeiro, a descoberta de vestígios de um desaparecimento real. No segundo, fazendo desaparecer os vestígios, o poema se faz “objeto emudecido”, em desaparecimento. Entretanto, se Badiou afirma a existência de um primeiro e de um segundo desaparecimento, pensamos que no poema o desaparecimento é contínuo, é uma prática permanente, para não retornarmos ao campo da rigidez plástica e significativa da metáfora. É preciso, para que se dê a transposição, um movimento rumo ao passo de sentido, que é também não sentido: *pas-de-sens*. É preciso silenciar a metáfora no poema, torná-la literal, até o tênue limiar em que se esgarçam o simbólico e o imaginário, sem os destruir, para que a noção pura emerja no lugar do objeto, desaparecendo.

Para Badiou, dessa operação de escrita sobre a direção da estética da cura analítica, resulta um sujeito de pensamento:

Pode-se então dizer que algo é criado como um sujeito sobrenatural, eu digo sobre-natural justamente no sentido de que a situação é artificial e formal, o que quer dizer um sujeito que atravessou a perda e que não é simplesmente a presa, a vítima dessa perda. Isso pode ser chamado de um ‘sujeito de pensamento’²⁷⁸.

Mas, sabemos a partir da psicanálise, um sujeito não é fixo nem permanente. Pensamos, assim, que não há cura definitiva, há contínuo *acurar-se* da escrita, em que o sujeito pode aparecer, para então desaparecer. Se Badiou afirma que se possa pensar em um sujeito eterno, pensamos que tal eternidade só se dará no ato contínuo da escrita e, talvez, no espaço cerrado de um livro, que guarda em si o infinitivo gesto de *acurar-se* da escrita. Há aí o eterno? Se não há desaparecimento completo do objeto, há contínuo desaparecimento de um “objeto emudecido”. Há, em transposição, contínua afirmação da impossibilidade, há a palavra em abismo, suportada, delimitada na (des)medida do livro.

Transposição – palavra em abismo

As formulações blanchotianas, no texto “O mito de Mallarmé”, permitem desenvolvermos um pouco mais as elaborações do conceito de transposição, em direção ao que vimos pensando como *acurar-se* da escrita. Blanchot identifica, na transposição, um impasse:

²⁷⁸ BADIOU, 2004, p. 242.

Está claro que, se Mallarmé dá como missão à linguagem relacionar-se pela ausência com o que ela significa, ele se arrisca a cair num impasse. De que ausência se trata? Se é necessário não nomear, mas apenas qualificar o vazio que cria o objeto desaparecendo, nós nos inclinaremos primeiro para a imagem. A alegoria é este primeiro passo para a ausência. “Água fria pelo tédio em sua moldura gelada”. Porém a libertação ainda é ilusória: assim que compreendemos a perífrase, o objeto novamente ressuscita e se impõe. O defeito da metáfora simples está menos em sua simplicidade, que torna sua leitura fácil, do que em sua estabilidade, sua solidez plástica; é tão pesada e presente quanto o que ela figura, está como pousada imutavelmente diante de nós, com sua significação, que nada vem abalar²⁷⁹.

Na direção de transposição, primeiramente há a ausência do objeto, a qual não se pode nomear. Nesse lugar de falta simbólica – a impotência do dizer – pode-se fazer, segundo Blanchot, a imagem. Mas, a ausência feita imagem cristaliza-se na metáfora. Assim, o que é impotência de dizer na língua recuperar-se-ia na significação indireta da metáfora. Eis a ilusão de passagem na língua, que não se desprende da ausência por via da metaforização do objeto perdido. Mas o impasse na lógica da linguagem é também a única chance de se atingir na escrita a noção pura, o real que emerge do desaparecimento afirmado em texto. “É por essa razão que o mundo de imagens pesquisado por Mallarmé é uma fuga, uma negação, mais do que uma afirmação de imagens.”²⁸⁰ Não a afirmação da imagem onde o impossível deixa falhas na língua, mas, na imagem que se apresenta, uma fuga, uma negação. Um ponto de fuga na imagem, que se infinitiza. Palavra em abismo, pode-se pensar:

Além de as figuras estarem encurtadas, colocadas de viés, difusas, elas se sucedem segundo um ritmo bastante rápido para que nenhuma deixe à realidade que ela circunscreve o tempo de existir, de se tornar presente para nós por seu intermédio. Esse é o desafio. Se digo ‘a ausente de todos os buquês’, certamente apago momentaneamente a flor, que de outro modo eu teria de ver, mas o faço para dirigir meu olhar e meu espírito para a presença de uma outra coisa, não menos estorvante, não menos pesada; esta por sua vez deve desaparecer, sob a pressão de uma imagem mais instável que a rejeitará, e assim sucessivamente, de figura em figura, imagens inquietas, mais atos que formas, mais transições de sentidos que expressões²⁸¹.

Os poemas de Mallarmé, como veremos adiante, operam, assim, sob o regime da instabilidade linguística, “das imagens inquietas”, de “figura em figura”, mais ato do que forma. A imagem se forma na ausência de um objeto desaparecido, recuperando dele os

²⁷⁹ BLANCHOT, 1997, p. 38-39.

²⁸⁰ BLANCHOT, 1997, p. 39.

²⁸¹ BLANCHOT, 1997, p. 39.

vestígios, que, por sua vez, vão desaparecendo no poema, barrando qualquer presença consistente, para que advenha a noção pura. Há, no poema, uma instabilidade imagética, um deslizamento do imaginário, um ponto de fuga nas imagens, que se espalha na própria forma do poema. Assim, nessa operação móvel, em que o simbólico se apresenta em fuga, a língua ultrapassa a impotência de dizer, passando à contínua afirmação do impossível no deslizamento em abismo de imagens e palavras – a noção pura –, encerrada, entretanto, no espaço finito do livro:

Todas as pesquisas de Mallarmé tentam encontrar um limite onde se esboçaria, por meio de termos, no entanto, fixos e orientados para os fatos e as coisas, uma perspectiva de parênteses abrindo-se uns dos outros até o infinito e subtraindo-se incessantemente a eles mesmos²⁸².

No poema, encena-se o jogo de abertura da língua, de deslizamento de imagens e palavras tendendo ao infinito, porém limitando-se, de parêntese em parêntese, de palavra em palavra, o que é pura abertura. Há um simultâneo exercício de abertura e fechamento textual, que faz da transposição uma medida em aberto, um contorno permanente por se fazer, tendendo ao ilimitado. É essa, segundo Blanchot, a função da escrita que se extrai de Mallarmé:

O que pretende a escrita? Libertar-nos do que é. E o que é é tudo, mas é primeiro a presença das “coisas sólidas e preponderantes”, tudo o que para nós marca o domínio do mundo objetivo. Essa libertação se realiza graças à estranha possibilidade que temos de criar o vácuo ao nosso redor, ao colocar uma distância entre nós e as coisas. Esta possibilidade é autêntica (“temos direito”) porque está ligada ao sentimento mais profundo da nossa existência, a angústia, dizem uns, o tédio, diz Mallarmé. Vimos que ela corresponde exatamente à função da escrita, cujo papel é substituir a coisa por sua ausência, o objeto por seu “desaparecimento vibratório”. A literatura tem por lei esse movimento na direção de um *para-além* que, no entanto, nos escapa, já que não pode ser, e do qual só retemos “para nós” que “o consciente falta”.²⁸³

A escrita, técnica de desaparecimento vibratório dos objetos, avança em direção ao real, nessa lógica de palavra em abismo. Tem por lei o para-além dos objetos, para-além da perda e da melancolia, caminha rumo ao aberto e à alegria. Disso entendemos que escrever é acurar-se da escrita. Acurar pontualmente um sujeito, um corpo e o real, enodando-se letra a

²⁸² BLANCHOT, 1997, p. 39.

²⁸³ BLANCHOT, 1997, p. 45.

letra, mesmo que ao eu, onde a consciência reside, restem a falta ou a inconsistência, alguma angústia, transposta em texto – objeto em desaparecimento vibratório, noção pura.

Desaparecimento vibratório, noção pura, real

Há um poema de Mallarmé, intitulado “Esposar a noção”, que se encontra inacabado, segundo seus comentadores. O texto parece-nos exemplar sobre a transposição visada pelo poeta. Trata-se de um escrito inacabado, mas preferimos pensá-lo como texto em andamento, pois o que nele se esboça é a vertigem da imagem e da palavra, rumo ao desaparecimento vibratório de um objeto inicialmente perdido, a mulher, do qual resultaria a noção pura. Veremos o modo como o poema, apesar de sua precisão, oscila, não há linearidade rumo ao que visa. As palavras parecem mesmo mancar, gaguejar diante do limite que deflagram, resvalando no aberto, no puro exterior.

Antes de passarmos à análise do poema, parece-nos importante algum desenvolvimento a respeito do que tem em seu fim, a noção pura, que pode ser aproximada ao conceito de real da psicanálise lacaniana. A noção pura advém ao poema como resultado de uma subtração linguística. Subtração dos vestígios simbólicos e imagéticos de um desaparecimento real. Desaparecimento que pode ser também palavra encobridora de uma inexistência na língua, e não de algo que aí houvera e deixou de haver. Afinal, a língua pode representar até mesmo o que não se verifica na realidade.

O problema é árduo: cada aproximação do real pelas vias do saber, sejam elas imaginárias ou simbólicas, não apenas constitui o real em ‘objeto’, que ele não é, como também deve se dar na impossibilidade de não pecar por excesso. Visto do simbólico, o real será marcado por um negativo; visto do imaginário, será o irrepresentável radical²⁸⁴.

Dizer “o real” é já entrar no registro de sua perda, é buscar simbolizá-lo. Mas o poema, operação linguística de transposição, seria capaz de trazer à língua um “pedaço do real”, transpô-lo em meio à rede textual, não como o que dela passa a fazer parte, não como uma presença, mas como o que, em seu cerne, é-lhe exterior. Assim, “Ex-sistindo fora-do-tudo, ele não passa de um *pedaço*, de um caroço, fora-do-sentido, fora-da-relação, fora-de-

²⁸⁴ HOORNAERT, Geert. Pedacos de real. In: ASSOCIAÇÃO MUNDIAL DE PSICANÁLISE. *Scilicet – Os objetos a na experiência psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008, p. 268.

aparelho, fora-de-proporção”²⁸⁵. O poema não fracassa nessa operação: é um poema em fracasso²⁸⁶, um poema desfazendo sua rede de símbolos e de imagens, para que emerja na superfície o seu cerne: o seu exterior, nas palavras em abismo.

A partir do livro *Patu – a mulher abismada*, de Ana Lucia Lutterbach Holck, podemos derivar duas posições subjetivas frente ao real que se abre ao poema, em sua palavra em abismo:

De um lado da humanidade estão aqueles que existem, fazem saber. Com o saber fazem indústrias, pontes, coador e fraldas descartáveis, guerras, bebês de proveta, remédios, bombas, carros, tortura, fortuna, doenças, fast-food e charuto. E do outro estão as que não existem e só sabem fazer com o impossível, desafiando a Deus: desespero, suicídio, traição, paixão, loucura, ferocidade, ficção, poesia, êxtase. Por quê? Por que não há A²⁸⁷.

Dois lados – o da existência e o da inexistência – em que só há uma presença: a do mundo linguístico. No campo da linguagem, há o que é concreto, há referenciais, há símbolos, há imagens. A linguagem como um dentro supostamente sem exterior. Mas há os que, por não serem fisgados pelas leis do adentramento mundano, restam fora, de todo ou em parte.

²⁸⁵ HOORNAERT, 2008, p. 268.

²⁸⁶ Para elaborar a ideia de “poema em fracasso”, partimos do que Lucia Castello Branco, a partir de Lacan, formula como um “saber em fracasso”, em seu texto “A paixão do ler: a leitura no amor em fracasso”: “Arrisco-me a dizer que o saber da leitura é da ordem do que Lacan chamou, em *Lituraterra*, de ‘savoir en échec’. Desse texto de Lacan, temos duas traduções para o ‘savoir en échec’: ‘saber em xeque’ e ‘saber em fracasso’. Prefiro a segunda tradução, pois ela nos permite pensar, em português, naquilo que Lacan propunha com esta expressão. Como ele mesmo observa, o ‘saber em fracasso’ não se confunde com o ‘fracasso do saber’, mas deve ser pensado como uma ‘mise-en-abyme’, como uma ‘estrutura em abismo’. Então, comecemos por pensar numa *mise-en-abyme*, essa figura oriunda das Artes Plásticas. O retrato clássico da *mise-en-abyme*, vamos encontrá-lo no quadro *As Meninas*, de Vélasques, em que o pintor pinta o pintor que pinta... Michel Foucault trabalha detidamente com esse quadro, em *As Palavras e As Coisas*. Mas a *mise-en-abyme* é também um procedimento literário, que era muito utilizado por Gide, por exemplo. Na literatura, a ‘mise-en-abyme’ acontece, quando, por exemplo, o narrador nos descreve uma cena em que o personagem está lendo, ou escrevendo um livro, em que se desenrola uma cena que está, de alguma maneira, anunciando, ou repetindo, algo que se passa ao nível da enunciação, com o próprio narrador. E também nas formações do inconsciente podemos ver a *mise-en-abyme*, por exemplo, quando temos o sonho dentro do sonho e, sobre essa operação, Lacan dirá que ela revela a proximidade do Real: ‘Não é preciso ser alertado pela reconhecida importância do sonho dentro do sonho, para apontar uma relação mais próxima do real’, ele afirma, em *Kant com Sade*. Lacan vai dizer que a única forma de a psicanálise operar com a literatura é através da operação de um ‘saber em fracasso’ e que esse ‘saber em fracasso’ deve ser pensado como uma *mise-en-abyme*. Arrisco-me a tentar avançar um pouco nesse ponto, afirmando que a psicanálise, em si mesma, ensimesmada, opera sempre como um ‘saber em fracasso’ e, se pensarmos esse ‘saber em fracasso’ como uma *mise-en-abyme*, como propõe Lacan, talvez possamos avançar.” (CASTELLO BRANCO, Lucia. *A paixão do ler: a leitura no “amor em fracasso”*. Disponível em: <http://blogdasubversos.wordpress.com/2012/11/12/praticas-da-letra-a-paixao-do-ler-a-leitura-no-amor-em-fracasso/>. Acesso em: 30 jul. 2013).

²⁸⁷ HOLCK, Ana Lucia Lutterbach. *Patu – a mulher abismada*. Rio de Janeiro: Subversos, 2008, p. 14.

Inexistentes, sempre em vias de se fazer, nunca se agrupam, contam-se um a um, em precária consistência.

Mas, dos que restam fora, dos de corpos proscritos, pode-se fazer devir: poetas, loucos, algumas mulheres, (in)existências que vêm de fora e lá sempre permanecem com um ou dois pés, sempre chegando à linguagem, adentrando-a, mas nunca a ela pertencendo por completo. A esses, em diferentes graus de urgência, resta isso: escrever²⁸⁸. Isso ou a morte, real ou simbólica. São os desabitados da língua. Estrangeiros que adentram pouco a pouco no nome, nunca por inteiro, são eles os que encorpam a língua, por serem mensageiros do que lhes ultrapassa. Transmissores da noção pura.

Esposar a noção – poema em fracasso

Mallarmé, ao que nos parece, nunca habitou completamente o mundo da linguagem. Buscava escrever O livro, totalidade deitada sobre o papel, mas o livro estava na distância. O que não lhe impediu a escrita, antes lhe precipitou em uma busca incessante.

O poema que ora escolhemos para apresentar a prática de transposição de Mallarmé se volta para um ponto fora da língua, um ponto que, com Lacan, poderíamos afirmar inexistente: A Mulher, essa que não há²⁸⁹. O poema visa, justamente, escrever a que não há. Tarefa que confina com o impossível.

O manuscrito de “Esposar a noção”, de Mallarmé, tem 17 páginas, começando a se numerar pela segunda, repetindo a décima segunda, concluindo-se na décima quinta. O

²⁸⁸ O que nesse ponto elaboramos pode-se pensar de maneira análoga ao conceito lacaniano de suplência pela escrita, assim apresentado por Ram Mandil: “É sobre esse fundo que Lacan elabora a sua noção de *suplência* como o que, acrescentando-se à impossibilidade de inscrição, busca dar consistência, contornar, circunscrever (sem jamais complementar) o que se mostra como falha no Outro. E é justamente por situar-se como litoral entre o simbólico e o real – plano onde se situa a falha no Outro, o ‘furo no saber’ – que Lacan atribui à letra, e por consequência ao escrito, a capacidade de suplência: ‘a borda no furo do saber, que a psicanálise designa como de abordagem da letra, não seria o que ela desenha?’” (MANDIL, Ram. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997, p. 111.)

²⁸⁹ Jacques Lacan, ao longo do *Seminário – livro 20, mais ainda*, formulará o aforisma “Não há A mulher”. Com isso, o psicanalista pretende fundar uma existência não toda arregimentada pela linguagem, a que nomeia o feminino. Nesse espaço, situam-se aqueles que sabem que a linguagem não basta para dizer do corpo, da realidade psíquica ou do inconsciente. São os assinalados pelo que extravasa a linguagem. Aí situam-se homens ou mulheres, desde que saibam que o sistema fálico – o dos signos erigidos no lugar em que as coisas faltam – não basta. No feminino, não há coletivo, não há universal, não há abstração do que seria A mulher. “Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois – já arrisquei o termo, e por que olharia eu para isso duas vezes? – por sua essência é não toda.” “Não há mulher senão excluída pela natureza das coisas que é a natureza das palavras.” (LACAN, 1985, p. 98-99.)

tradutor Júlio Castañon Guimarães lança uma interessante questão sobre a natureza do suporte de papel desse manuscrito, a qual nos parece afeita à circunscrição material do que demonstramos anteriormente com a ideia de palavra em abismo:

Chama a atenção a dimensão reduzida dessas folhas: 6,5 cm por 10 cm, o que permite pelo menos uma indagação sobre a relação entre a breve extensão dos fragmentos e das folhas – que teriam sido escolhidas em função de um projeto de pequenos fragmentos ou estes na sucessão de sua anotação se adequaram nesse momento inicial às folhas disponíveis?²⁹⁰

As páginas numeram os passos de uma operação. O que entendemos como poema, neste caso, poderia mesmo ser um conjunto de anotações para um texto em prosa, um texto narrativo, mas vamos tomá-lo em sua radicalidade de anotação de pequenos fragmentos em pequenas folhas, que tangencia o cerne da linguagem poética.

As imagens não se fixam, não se compõem; há vestígios e desaparecimentos de vestígios. A Mulher (que não há) é o objeto em desaparecimento nesse texto. Ou, antes, será no poema “a ausente de todos os buquês”, a ausente dos adereços femininos, ponto de cisão da palavra, que se vai decompondo no poema, antes sugerindo uma língua, que é indício de uma noção. Indício de. Um primeiro movimento no poema se dá da folha um à folha seis:

Esposar a noção

só o que lhe
falta é
esposar a noção
quer, ele, esposar tudo –
por falta de mulher a
sua altura

1

Quero esposar a
noção, exclamava ele
quero

só ela pode
satisfazer os vastos
impulsos

– em vão o detinham,

²⁹⁰ MALLARMÉ, Stéphane. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 89.

2

em vão
se fazia com
que entendesse
que ela
só existe se
virgem –
Como?
Dizia ele –
Como?

3

e para não
se deixar pegar
pelo juiz que
espreita sempre –

(é *mim + ti*
si

gritava mais
alto que

4

todos os outros
que a queria
virgem – mais
que todos os outros
virgem dele
só

sem o direito
não – de Ninguém

5

de ninguém
ele está ali para a
defender guardar
de ninguém
ele procurava
o momento de acrescentar
que dele
– não
– mas

6

sempre gritando
de Ninguém
para a tomar
ele e
fugir com

vendo-se nin-
guém de fato
não seria de
Ninguém – se²⁹¹

Àquele que escreve, inicialmente, falta A Mulher, falta A Mulher à sua altura. Falta-lhe a virgem, a virgem de todos e de si. Uma virgem, um signo para a pureza do que não há, para a impossibilidade, para o que dA mulher não se registra em linguagem. A posição frente ao que não há é a de um sujeito diante da impotência de um desaparecimento: o dA Mulher que, a rigor, não há. Mas A Mulher, a princípio, estaria hipoteticamente no campo da linguagem, completa, resguardada daquele que a reivindica. A noção pura estaria, aqui, afastada, no campo do que se protege, para que não se confronte com sua impossibilidade.

Há, no começo, um sujeito que deseja amalgamar-se desesperadamente ao desaparecimento, em um “mim + ti”, “vendo-se ninguém de fato”. Mas ela “não seria de Ninguém”. Dessa constatação de um desaparecimento, o dA Mulher, pura, virgem, deriva o segundo passo: o sacrifício do primeiro desaparecimento, o dA Mulher inatingível, véu de uma inexistência na linguagem, do qual se desdobrará também o desaparecimento do sujeito da impotência frente ao que lhe escapa. O poema é, agora, não um grito à beira do indizível, mas um cálculo, uma operação em que se salva, em que se insinua a noção pura.

7

não de todos
de ninguém se
não dele
ele a sacrificará
e ele
se sacrificará
se preciso –
ele tirará
tudo – operação –
pouco a pouco
salvo²⁹²

²⁹¹ MALLARMÉ, 2012, p. 27-39.

²⁹² MALLARMÉ, 2012, p. 41.

Em face do primeiro desaparecimento, formula-se uma operação de salvação. O sacrifício simbólico da Mulher, isto é, dos vestígios de seu desaparecimento deixados na língua, do qual decorrerá também um desvanecimento daquele que se debate frente ao que é perda. Podemos aqui pensar nos vestígios como signos substitutos da ausência, signos da que não há – A Mulher virgem, a pura. Frente aos vestígios captados, organiza-se o segundo desaparecimento, do qual advirá algo novo no poema:

8

para nada deixar – nada
nada – para ninguém –
nem para ele

ele mascara o fato
de sua decepção –
que ela só existe
por um belo
sacrifício
fingido – a que²⁹³

“O fato de sua decepção”, o de que não há A Mulher a sua altura, mascara-se no artifício de um sacrifício. Artifício necessário, porque da Mulher só se tem a linguagem, que em nada com ela se confunde. É este o artifício ou operação do poema: o de desfazer o que em si é artifício, para que os vestígios da perda se desfaçam, no limite em que o próprio texto quase se desfaz, “para nada deixar”. Esse nada será, todavia, uma afirmação da noção pura. Acompanhemos a operação de “sacrifício” ou desaparecimento segundo, a se fazer infinito no poema:

9

ele espera que todos
se associarão a seu
sacrifício – ele se priva
primeiro
quando vê
que sua mulher não
está –
casamento
religioso
e se dá

²⁹³ MALLARMÉ, 2012, p. 43.

12 +

a se queixar – diante
dessa ideia – é que
cabel.

sua queixa de não
ser –

– não seria
de esperar que não sendo
para os outros
bem, não de corpo
– mas²⁹⁴

Entre os fragmentos 9 e 12, há hesitação do eu frente ao desvanecimento da Mulher. As imagens do texto vão pouco a pouco se desfazendo. Do segundo desaparecimento, o dos vestígios da Mulher, de onde emerge o real ou noção pura, resulta o desaparecimento do eu que se queixa. Mas, do desvanecimento, não resta a pura negatividade, resulta um novo habitante. Um sujeito que atravessa a perda, que se depara com o impossível.

O olhar julga que A Mulher não existe (fragmento 9) e, dessa inconsistência, deduz-se que o próprio signo da pureza – a virgindade –, um artifício que tenta dar forma ao feminino, vai-se obliterando, rasurando-se. A própria palavra se desfaz em “tirar a **virgin.**” Poderíamos, é claro, atribuir o corte da palavra ao caráter de anotação do texto. Mas nos parece no mínimo curioso que, logo adiante, justamente outro signo da Mulher se apresente também ele parcialmente obliterado (“**cabel.**” fragmento 12 +). Os signos do feminino vão pouco a pouco se depondo, um após outro. Mas, há hesitação. O que se revela é ainda um sujeito de queixa ante a impotência de atingir a noção pura. Daí em diante, surge no poema outra perspectiva:

13

que se ela não existia para
ele – ela não seria
mesmo um isto
o nada

para um só se
não para todos

isto – conter justiça

– o que não pode
Ser – ela não

²⁹⁴ MALLARMÉ, 2012, p. 45-53.

14

não pode ser menos
que um isto –
– ela pode se
reduzir a isto certo
é tudo,

de qualquer
modo não hav-
ria nada –
acredito
acredito²⁹⁵

No fragmento 13, A Mulher, se não existe para o eu, é menos que um isto, um nada, uma impossibilidade. Mas, dessa perda real, deriva-se outra coisa: o real da perda. No fragmento 14, fala-se em redução dos símbolos e das imagens no poema. Daí se *acura* o real da perda, já que algo do que poderia vir a ser a noção pura advém do desaparecimento dos signos dA Mulher. Entretanto, “de qualquer modo, não hav-ria nada” (fragmento 14): esgotam-se os símbolos até que o nada, menos que vazio, surge em meio ao poema. Estamos aquém do vazio. Lembremos, o vazio é ainda forma, é ainda signo de uma ausência. Aqui, estamos aquém da perda, aquém da ausência. O poema se depara com o aberto, abre-se ao que não é signo, no deslizamento em abismo das imagens e das palavras. Os artifícios miméticos fracassam, faz-se um poema em fracasso, e o sujeito que daí emerge é outro. Um que se salva a partir da operação poética de desaparecimento contínuo dos vestígios da perda, na qual A Mulher, que não há, reduz-se a um isto, a um nada em que se crê, por ser evidência. Abismando-se no cerne do desaparecimento, o poema avança e conclui em aberto, em uma (de)cisão:

15

e é preciso que não
haja nada para que
eu a estreite e
acredite nisto totalmente

Nada – nada –
tu
nem para os outros
nem para mim
os outros é
tu e eu
isto – cisão²⁹⁶.

²⁹⁵ MALLARMÉ, 2012, p. 55-57.

A (de)cisão do poema: as palavras em abismo, resvalando na impossibilidade, parecem, ao fim, encontrar um limite: a afirmação da impossibilidade: “Nada – nada – / tu”. Afirmação da inexistência, da qual emerge um novo sujeito, não coincidente com um eu, não coincidente com um tu. Tu e eu que não se somam, um isto entre tu e eu, a cisão.

O texto opera um destacamento do objeto perdido. Há cisão: o sujeito se destaca do texto, que se destaca do eu, que se destaca do que inicialmente fora perda. A Mulher, a virgem, desaparece na afirmação impossível de um nada. Por sua vez, o texto, noção pura, é peça do real destacada da linguagem. A cisão indicada ao fim – quando a linguagem chega ao limiar da letra, em que já quase não opera como língua – é entre o que é linguagem e o que lhe é exterior. Indica-se o exterior que não adentra a língua sem a silenciar, afinal, “o real é sem lei”. Mas no silêncio da cisão, aprisiona-se no texto, ao menos, um “pedaço de real”²⁹⁷.

O poema, em si, não se cinde. Ele, litoral da noção pura, se extrai da operação literal com a língua. Do que fora impotência do eu frente A Mulher, que não há, extrai-se, pela operação de transposição, o poema como um pedaço de real, “Ex-sistindo fora-do-todo, ele não passa de um *pedaço*, de um caroço, fora-do-sentido, fora-da-relação, fora-de-aparelho, fora-de-proporção”²⁹⁸. É essa a (de)cisão do poema, rumo ao aberto da obra.

O livro, o corpo, a obra

O que tentamos demonstrar nesta tese, a partir da investigação de algumas experiências de escrita, é que a vida e o ato de escrever existem, para alguns, em interdependência. A escrita ocupa função vital, é como um órgão necessário a alguns autores. A vida e o livro, para Mallarmé, existem em interdependência. A respeito, Mallarmé afirma: “Uma proposição que emana de mim – tão, diversamente, citada em meu elogio ou por censura – reivindico-a com aquelas que se comprimirão aqui – sumária quer, que tudo, no mundo, existe para culminar num livro.”²⁹⁹ Partindo dessa proposição de Mallarmé, a de que tudo existe e se comprime para acabar num livro, podemos desenvolver o que até aqui

²⁹⁶ MALLARMÉ, 2012, p. 59.

²⁹⁷ Sobre o real sem lei e o pedaço de real que se articula na língua, Lacan afirma: “O real é sem lei. O verdadeiro real implica a ausência de lei. O real não tem ordem. É o que quero dizer dizendo que a única coisa que chegarei talvez um dia a articular diante de vocês é alguma coisa concernente ao que chamei de um pedaço de real.” (LACAN, 2007, p. 133).

²⁹⁸ HOORNAERT, 2008, p. 268.

²⁹⁹ MALLARMÉ, 2010, p. 180.

pensamos nesta tese: do poema, um fio de livro, extensão da obra, pode-se compor um novo corpo, de cuja linguagem pode emergir um novo sujeito.

Porque, da prática de escrita, suportada na matéria das letras, das páginas, pode-se fazer um corpo. A obra, sempre no horizonte do escritor, saiba ele ou não, fazendo-se, pode ser também um corpo por se fazer. Sobre o ato de escrever e seu suporte físico, o livro, Mallarmé afirma:

Seu ato sempre se aplica a papel; pois meditar, sem traços, torna-se evanescente, nem que se exalte o instinto em algum gosto veemente e perdido que você buscou .

Escrever –

O tinteiro cristal como uma consciência, com sua gota, no fundo, de trevas relativas a que alguma coisa seja: depois, afasta a lâmpada.

Você notou, não se escreve, luminosamente, sobre campo obscuro, o alfabeto dos astros, só ele, assim se indica, esboçado ou interrompido.

Essa dobra de sombria renda, que retém o infinito, tecida por mil, cada um segundo o fio ou prolongamento ignorado seu segredo, reúne entrelaços distantes onde dorme um luxo a inventariar, estrige, nó, folhagens e apresentar.

Com o nada de mistério, indispensável, que permanece, exprimido, algum pouco³⁰⁰ .

O livro é nó corpo-linguagem-realidade para aquele que escreve. Suporta, com seus fios de tinta, em suas dobras que se fazem páginas, um objeto. O livro apresenta (e não representa) o nada de mistério, um pedaço de real. É volume compacto e sólido, é matéria, um corpo e uma realidade, estruturados em linguagem, em som, em ritmo, em imagens.

No livro, o universo se dobra, se enoda, faz-se prolongamento no fio da luz do alfabeto dos astros. Escrever é, assim, transpor o alfabeto dos astros, o infinito retido no livro, finito. Estrelas brancas de intensa luminosidade no céu negro enodam-se à página branca de letras negras. Livro: negativo da noite, universo transposto. No livro – dobra de sombria renda que retém o infinito – há expansão total da letra, letra (in)finita: “O Livro, expansão total da letra, deve dela tirar, diretamente, uma mobilidade e espaçoso, por correspondências, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção.”³⁰¹

³⁰⁰ MALLARMÉ, 2010, p. 170.

³⁰¹ MALLARMÉ, 2010, p. 182.

A letra faz-se, na operação de transposição, um erro do infinito, em que o finito se expande e deriva rumo ao grande Livro – a obra ou corpo por se fazer – letra a letra, texto a texto, livro a livro, *acurando-se*. Da redução do infinito ao finito (que, por sua vez, se infinitiza), destaca-se, na matéria textual, em seu suporte, um pedaço de real: a noção pura, “o nada de mistério, indispensável, que permanece, exprimido, algum pouco”, frente ao qual uma existência afirmativa se institui em linguagem. Porque, lembremos, “O escritor, de seus males e dragões que ele mimou, ou de uma alegria, deve se instituir, no texto”³⁰².

Sobre o gesto de escrever como quem dobra o infinito no finito, fazendo com que o espaço finito se abra, por sua vez, ao infinito, Maurice Blanchot tece algumas reflexões, em seu texto “A experiência de Mallarmé”, que nos podem conduzir a uma conclusão:

Quando contemplamos as esculturas de Giacometti, há um determinado ponto onde elas deixam de estar submetidas às flutuações da aparência ou ao movimento da perspectiva. Vemo-las de um modo absoluto. Já não reduzidas mas subtraídas à redução, irredutíveis e, no espaço, senhoras do espaço pelo poder que têm de substituí-lo pela profundidade não manejável, não viva, a do imaginário. Esse ponto, donde as vemos irredutíveis, colocamos no infinito, é o ponto onde o infinito coincide com lugar nenhum. Escrever é encontrar esse ponto. Ninguém escreve se não produz a linguagem apropriada para manter ou suscitar o contato com esse ponto³⁰³.

A escrita, tão concreta quanto as esculturas de Giacometti, esses corpos de precária fisiologia, destaca do espaço finito e medido o que nele é infinito, como ponto irredutível. A escrita é, assim, abertura e fechamento de contínua constituição do corpo, desde que encontre para isso a linguagem adequada – a da transposição, a da palavra-imagem em abismo, por exemplo.

Com alguma técnica de abertura, a escrita incide no erro do infinito, medindo, contando e, afinal, comportando o infinito. O livro, material de resistência poética, pode ser a sustentação dos corpos que se abrem nos textos e neles se conformam pouco a pouco, em aberto: o livro é, ele próprio, um ponto irredutível diante do aberto, fazendo a consistência, suportando todo o aberto. É assim que, em “O infinito literário: o Aleph”, Blanchot afirma:

A verdade da literatura está no erro do infinito. O mundo onde vivemos, tal como o vivemos, é felizmente limitado. Bastam-nos alguns passos para sair de nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida. Mas suponhamos que, nesse espaço estreito, de repente obscuro, de repente cegos, nós nos perdêssemos. Suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto

³⁰² MALLARMÉ, 2010, p. 171.

³⁰³ BLANCHOT, 1987, p. 42.

bíblico: não é mais de quatro passos, não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas de duas gerações, mas de toda história da humanidade e, talvez, ainda mais³⁰⁴.

Eis, então, se não a verdade da literatura, a verdade que se revela em nossa experiência de leitura e escrita: o erro do infinito, o recorte na superfície aberta e desmedida, da qual deriva uma tarefa infinitiva: *acurar-se* da escrita, perfurar a superfície finita da página, abrindo-lhe ao espaço infinito em que a vida circula, pulsa. Poema. Isso ou nada.

³⁰⁴ BLANCHOT, 2005, p. 136-137.

Conclusão – redemoinho-poema

_____ à minha volta, havia o seu *quercus* e árvores dependentes. Nascera, em alto grau, com a capacidade de sentir. / Tornara-se rapidamente árvore – inteligência com frutos. / No meio aquoso da seiva – não ouvia, não falava – de objetos inúteis. Sentia a inteligência brilhando no fundo de todos os sentimentos. Olhos, mãos, sentidos do olhar eram simultâneos. / A fadiga de estar sempre diante de uma resposta tomara-o por completo. / Mas, no ano seguinte, a fadiga de estar sempre diante desse obstáculo levantara-lhe, finalmente, o queixo – as hastes – por cima de todas as copas e cabeças. / A sua sombra era água, e as articulações que cruzavam os ramos mantinham-se húmidas. A água não tinha expressão: descrevê-la era um trabalho infundável que se perdia na floresta. Melhor seria dizer um *redemoinho-poema*³⁰⁵.
(Maria Gabriela Llansol)

Em *Hölder, de Hölderlin*, livro de Llansol, o nascimento do último poema, ao lado da loucura, é a restante vida que se narra da trajetória de Hölderlin. A casa, “metade árvore, metade construção de ramos mortos”³⁰⁶, é a narradora que cria o ressaltado das frases entre a que escreve – Llansol – e o que é escrito – o poema-louco de Hölderlin. “Fiz com ele para não acabar como ele”³⁰⁷, escreve a autora portuguesa, no gesto de dizer nem a partir de si nem do outro. Escreve entre, no trânsito entre o que é a sua palavra e a de Hölderlin.

“Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma *alma crescendo*”³⁰⁸. Abro então outro livro de Llansol, em página aleatória, como sempre faço. O livro é *O raio sobre o lápis*, em que leio:

Logo adiante, sob a forma de uma árvore lapidada – e, depois, de escamas peltadas como nos ciprestes –, vejo este verso de Rilke:

<<Et cela lui donna, à elle, tant de force.>>³⁰⁹

³⁰⁵ LLANSOL, 1993, p. 20.

³⁰⁶ LLANSOL, 1993, p. 5.

³⁰⁷ LLANSOL, 2002, p. 51.

³⁰⁸ LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Colares: Colares Editora, 1990, p. 24.

³⁰⁹ LLANSOL, Maria Gabriela. *O raio sobre o lápis*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 71.

Ao acaso, somos impelidos ao começo, a manter o começo prosseguindo, “onde tudo principiava pelo som – o som de fazer o último poema”³¹⁰. Na introdução desta tese, falamos do lápis que a criança vê em cada árvore e de sua resina de letras. A árvore, matéria textual, está agora lapidada: lápis, papel, resina de efeito curativo, letra, texto. Do tratamento da matéria vegetal de escrita, os escritores extraem sua força.

Rumo ao *redemoinho-poema*, arriscaremos agora uma prática da letra, alguma palavra em aberto, in-conclusiva, para sintetizar o percurso desta tese, que buscou limitar com o ilimitado. O real a que visamos, se de algum modo se inscreveu, foi aos pedaços, em partículas. Dizer do real, descrever o que em torno dele faz a escrita, é como tentar descrever a água. Mas “A água não tinha expressão: descrevê-la era um trabalho infundável que se perdia na floresta. Melhor seria dizer um *redemoinho-poema*”. Assim, poderíamos dizer: árvore, lápis, ferida, morte, dor, luto, vazio, eu, escrita, cura, letra, corpo, poema, obra, corp‘a’screver, transposição, *acurar-se da escrita*...

Mas isso não é ainda um poema. Não chega sequer a ser glossário. Não chegaria talvez a ser conclusão, a não ser que a pensemos em aberto, pois *acurar-se da escrita* é tarefa que confina com o infinito. Melhor seria expandir pouco a pouco, extrair do texto que escrevemos o que ressalta, suas partículas de real. Concluir em direção ao *redemoinho-poema*.

³¹⁰ LLANSOL, 1993, p. 8.

Partículas:

1 – escrever

Escrever é captar com palavras a tessitura poética das noites e dos dias. Agarrar o redemoinho que por vezes gira no centro da casa. É também, algumas vezes, agarrar-se às amarras da realidade, desfazê-las e então reatá-las. Raramente, em instantes intensos, é meter as mãos no nada e, tal qual o mendigo que suplica por comida, contornar com a concha das mãos o vazio que, de informe que fora, faz-se forma pelo lado de fora.

No vazio a escrita circula; no nada, sufoca. Assim também a vida que se escreve e, num piscar de olhos, se transpõe para o papel.

2 – morte

Parasita sem corpo, enxerta-se tanto mais quanto o pensamento for vivo.
Negativo da noite. Interrupção de. Olhar opaco. Som áfono. Impossibilidade que se afirma na
palavra em abismo, irreduzível.

3 – dor

A dor está a um passo do silêncio. Pouco-dizer, sem dizer pouco. Limita com o que é interdito no dizer:

Interdito 1

Só a dor é real. A dor doente. Sem apoio, em queda livre. O silêncio incompatível – grita. Aí já não há pensamento, não há forma. Dor que não se conjuga, resto indivisível. Dor seca, de palavra alguma.

Interdito 2

Dor vazia, de corpo em vacância. Corpo que não comparece, no vazio da carne. Dor muda, sem sentido. Dor-contorção. O corpo que se atira ao chão, em busca de si. Casca vazia, insensível, fragmento sem acústica.

Interdito 3

Dor que não chega ao corpo: chaga vazia.

4 – eu

Superfície especular recortada por significantes. Dobrada sobre si, faz-se espaço delimitado, fortificação, complexo. Círculo de certezas (e contradições) imaginárias. Lugar pretensamente uno, familiar, perturbado pelo que lhe é simultaneamente exterior e íntimo. Apanhado de fragmentos. Jogos de espelhos e pontos cegos. Distorções. Realidade sem substância, com alguma consistência. Algumas vezes, objeto de defesa contra um si verdadeiro. Corpo instável de imagens de si e do mundo. Lugar heterogêneo em que habita o fracasso como possibilidade de criação. Instância que se destitui na escrita, para dar voz ao que em si é desconhecido. Em análise e em certas práticas de escrita, cada uma a seu modo singular, o eu é instância que se *acura*, que se esgota, que se reduz a uma mínima lista de si: silhueta, ele sem rosto. Eu: devir outro, devir. Resistência, na superfície.

5 – vazio

1

Palavra gasta. A palavra-vazia ainda está cheia de pensamento. A tradição pensa tê-lo já assimilado. Pensa-se que isso está bem. Abrimos uma gaveta, lá está o vazio, pronto a suportar a circulação dos objetos fornecidos pela cultura. Não está definitivamente circunscrito pela tradição. O que aqui mete medo é que se pense haver apaziguamento na relação humana com o vazio. Em nome dessa cegueira, toda sorte de mal-estar erra na cultura.

2

Lugar de criação do qual a imagem se abeira quando a palavra cala. Apoio sem apoio. Espaço, forma que se contorna, podendo manter-se oca. Existência que se abre a outro campo: o nada, mais afeito à inexistência.

3

Limite da espécie humana, desconhecido, mas sentido.

6 – corpo

Em estado bruto, é forma que contém em si orifícios vazios. Escrito, é vazio e forma num só gesto: corp‘a’screver. Existência sobre o nada. Virtualidade, jogos de espelhos. Recortado por palavras, silhueta. Aquém da imagem e da palavra, matéria de início indecível. De resto, impulso. Um pouco depois, desejo.

7 – real (simbólico e imaginário)

Resto. Perturbação. Impossibilidade. Registro para além de. No imaginário é estranheza, opacidade, perda de contorno, falta de delimitação de um ponto faltante na imagem. No simbólico, esgarçamento do sentido, falta de significado, falha lógica na ordem significante. Sempre aos pedaços, partícula que ressalta na escrita.

acurado, irreduzível _____

8 – letra

Cerne, caroço, coração da língua. Em seu âmago, é pele sobre o corpo. Matéria árida, resistente, indivisível. Nó: Imagem-visual-sonora-impulso-orgânico-morte-vida-matéria-traço-opaco-resto. Traço entre uma e outra palavra. Intervalo mínimo entre a ponta dos dedos e o objeto: toque, grão da voz, centelha do olhar. Litoral entre o traço singular e seu modelo: na abstração da letra A (inexistente), infinitizam-se grafias de pequenos *a*. A letra concernida no risco. Em sua intimidade de letra escrita – *a* –, há sua exterioridade indiscernível: A, modelo de todas as outras. Unidade indestrutível, Aleph. Nó: de fora para dentro, superfície; de dentro para fora, centro.

9 – cura

Na psicanálise, um sujeito, ao falar a seu analista, desloca-se, refuga, avança, reposiciona-se, à medida que seu discurso depura. O que de um sujeito é objeto, assintático, decanta, ao ser aparado por um analista. Ante a queda de algumas palavras – objetos irreduzíveis –, pode-se então tratar um sujeito em análise.

Na escrita, o processo de depuração da linguagem pode também se apresentar. Há escritores para quem a palavra é não apenas signo, mas matéria viva. A palavra poética, em si, é depuração, conformação de objetos estéticos, pulsantes, corpos vivos. E as palavras, se não se transformam nas coisas a que um dia se referiram, podem ser tomadas, em si, como coisas, matéria sonora, visual, plástica. O que, em certa medida, as liberta de seus primitivos referentes, de seu sentido rígido e sintomático e pode permitir certo tratamento ao sujeito que escreve, seja em análise, seja nos limites de uma folha de papel.

Nessa dimensão textual, a palavra é pontual, precisa, capaz de localizar o que em um corpo é morte e errância. Corpo pulsional escrito que opera a partir de traços restantes da composição psíquico-corporal, isto é, a partir do que resta da construção de uma ideia do que se é, da noção que se cria de corpo e de realidade. Se há cura, um novo sujeito, desconhecido que se traz em si, se enlaça de determinado modo a objetos.

Escreve-se a partir de resíduos, de furos a se contornarem na linguagem, porque, onde a palavra falta, escreve-se. Onde a linguagem é posta em xeque, onde a fala é choque e desvanecimento, letras irreduzíveis cristalizam-se. Cura, nessa perspectiva, é desejo da escrita. Cura em devir: *acurar-se da escrita*.

10 – poema

É do corpo decaído que se trata no poema. Corte preciso, exato. O poema em si é corpo de palavras. É transporte, conforma abertura a outra margem – a dos sons anteriores à língua, da língua de ninguém. O poema é (des)medida humana – corpo irreduzível. É autenticação do resto concernido nas malhas da letra. No poema, existe-se – criação do poeta em devir. O poeta que se cria do texto, o texto que se cria pelas mãos do poeta. Hesitação anterior e, paradoxalmente, objeto futuro. Poema: resto *acurado*, desejo. Poema: punho cerrado, relâmpago. Poema: um pouco depois, impulso.

11 – Livro

Abertura e fechamento, sístole e diástole. Nó corpo-linguagem-realidade para aquele que escreve e lê. Suporta, com seus fios de tinta, em suas dobras que se fazem páginas, um objeto. O livro apresenta (e não representa) o nada de mistério, um pedaço de real. É volume compacto e sólido, é matéria, um corpo e uma realidade, estruturados em linguagem – som, ritmo, imagem.

No livro, o universo se dobra, enoda-se, faz-se prolongamento no fio da luz do alfabeto dos astros. Transposição do alfabeto dos astros: o infinito retido no livro, finito. Estrelas brancas de intensa luminosidade no céu negro se enodam à página branca de letras negras. Livro: negativo da noite, universo transposto. No livro – dobra de sombria renda que retém o infinito – há expansão total da letra, (in)finita.

Material de resistência poética, pode ser a sustentação dos corpos que se abrem nos textos e neles se conformam pouco a pouco, expandindo-se. Ponto de fuga para onde tudo converge. Consiste e suporta todo o aberto, em perspectiva.

12 – obra

Na obra, acontecimento desmedido, faz-se um instante natal, em que advém uma medida do acontecimento desmedido. A obra é abertura na realidade, é o que se faz no lugar da ferida aberta no próprio corpo. Medida instável, perpetuamente instável, em que se funda o texto e, dele, o mundo-casa em que possa habitar o corpo-escritor. O escritor nasce do texto, da medida escrita que é a própria divisa onde se atritam o dia e a noite acesa, a medida e a desmedida. No escrito, o que é noite é simultaneamente dia. O escritor é um primeiro movimento a se fazer obra, e só em face dela se constitui, como corpo em devir.

13 – *acurar-se da escrita*

Se a realidade e os corpos vacilam, a escrita se impõe a alguns. Quem escreve lida com o que na língua é falha, com o que na realidade é estranheza e opacidade. Autêntica em sua prática o excesso, o desmedido, o real que refuga na linguagem, abrindo-a em palavra-em-abismo.

Assim, *acurar-se da escrita* é perfurar a superfície finita da página, escavar aí o espaço infinito em que a vida circula, pulsa. O escritor in-finitiza corpos e mundos em texto. De sua prática, pontualmente, nasce, e apenas em face dela. Deixa-se atravessar pelo desconhecido que porta em si, no desvanecimento do eu e de sua identidade. Nasce a cada gesto de escrita e desaparece a seguir, para então tornar a escrever.

Nessa prática, depuram-se objetos singulares: corpo, obra, livro, poema, letra. Devir escritor: permanente *acurar-se da escrita*. A escrita que se *acura* em objeto devolve a quem escreve o primeiro olhar, o corpo-centelha que se move em direção ao lápis.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

ALMEIDA, Maria Inês. *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), 1997.

ANDRADE, Paulo; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver2*. Viva Voz. Cadernos do Departamento de Línguas Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997.

ANDRADE, Vania Baeta. *Este é o jardim que o pensamento permite*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).

ANDRADE, Vania Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

ANDRADE, Vania Baeta. O pensamento nu: Longino e Llansol, uma leitura anacrônica. *Asa-Palavra* – Revista da Faculdade Asa de Brumadinho, Minas Gerais, ano I, n. 1, 2004, p. 11 - 24.

ANDRADE, Vania Baeta; BRANCO, Lucia Castello (Orgs.). *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. *Escola Letra Freudiana: A psicanálise & os discursos*, Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, (2004). Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro.

BARRENTO, João. *À beira do rio da escrita*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004 (Jade – Cadernos Llansolianos, 1).

BARRENTO, João. *A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004 (Jade – Cadernos Llansolianos, 4).

BARRENTO, João. *A origem de ler: sobre Um beijo dado mais tarde*. Separata de *O romance português pós-25 de abril. O Grande Prêmio do Romance e da Novela da APE (1982-2003)*. Org. Petar Petrov. Lisboa: Roma Editora, 2005.

BARRENTO, João. *A voz dos tempos silenciosos e o silêncio do tempo*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2005 (Jade – Cadernos Llansolianos, 6).

- BARRENTO, João. *Llansolianas – bibliografia activa e passiva*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004 (Jade – Cadernos Llansolianos, 3).
- BARRENTO, João. *O livro das transparências – Quase uma paráfrase*. Lisboa: 2006. (Inédito).
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. I*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (A)
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. II*. São Paulo: Martins Fonte, 2005. (B)
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Márcio Valério Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (A)
- BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fonte, 2003. (B)
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. (C)
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *A besta de Lascaux*. Tradução de Márcio V. Barbosa. Paris: Éditions Fata Morgana, 1982.

- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. France: Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fonte, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Une voix venue d'ailleurs*. France: Gallimard, 2002.
- BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson* (Tradução dos poemas e cartas por Fernanda Mourão). Belo Horizonte: 7Letras, 2003.
- BRANCO, Lucia Castello. *A tarefa da tradução em Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2 de dezembro de 2008. (Seminário apresentado em concurso para professor titular da Faculdade de Letras da UFMG).
- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras – As literaturas e a experiência de escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. Encontro com escritoras portuguesas. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 14, n. 16, jul.-dez. 1993.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós – Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/FALE-UFMG, 1995.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRITO, Antônio Carlos de. *A palavra cerzida*. Rio de Janeiro: José Alvaro, Editor, 1967.
- CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CELAN, Paul. *A morte é uma flor: poemas do espólio*. Lisboa: Cotovia, 1998.

CHALHUB, Samira. O inconsciente é o discurso do Outro. In: CESAROTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CORREIA, Hélia. A escrita insuportável. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano (Orgs.). *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

COSTA, Erick Gontijo. *Curso de silêncio: Maria Gabriela Llansol e a escrita das imagens curativas*. 2009. 107f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CRUZ, San Juan de la. *Poesías completas*. Madrid: M.E. Editores, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. L'immanence: une vie... *Philosophie*, Paris, n. 47, p. 3-7, set. 1995. Tradução de Erick Gontijo Costa e João Rocha. Inédito.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novos, 2003

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

ÉLUARD, Paul. *Últimos Poemas de Amor*. Tradução de Maria Elvira Braga Lopes e Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2009.

ÉLUARD, Paul. *Últimos Poemas de Amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume IX. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 149-158.

FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume 2*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 273-314.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. v. 1.

HOORNAERT, Geert. Pedacos de real. In: ASSOCIAÇÃO MUNDIAL DE PSICANÁLISE. *Scilicet – Os objetos e na experiência psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008, p.268-270.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOAQUIM, Augusto. *Nesse lugar – três frases de O livro das comunidades*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llanolianos, 2004 (Jade – Cadernos llansolianos, 2).

KAFKA, Franz. *Escritos sobre sus escritos*. 2. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 1983.

KAFKA, Franz. *Sonhos*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas de Konstantinos Kaváfis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. Homage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol V.Stein. In: *Cahiers Renaud-Barrault*. Paris: Gallimard, 1965, 52.

LACAN, Jacques. *Lituraterra. Che vuoi*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 17-23, 1986.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005 (A).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 (B).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sintoma*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAURENT, Éric. Poética pulsional. *Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental – A escrita em psicanálise*, Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 8, ano 5, nov. 2002, p. 67-71.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LOPES, Marilaine. *Texto, lugar que viaja: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir – ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Portugal: Edições Vendaval, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da (des)possessão: ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Porto: Black Son Editores, s.d.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2006.

MAIA, Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol: letra e discurso*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

MALLARMÉ, Stéphane. *Brinde fúnebre e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2010.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra-Capa Livraria/Faculdade de Letras da UFMG, 2003.

MANDIL, Ram. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997, p. 103-117.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1986.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Portugal: Edições Vendaval, 2005.

NETO, João Cabral de Melo. Uma faca só lâmina. In: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra – Um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. “A dor dorme com as palavras”: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. 2008. 207f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PAL-PELBART, Peter. Como viver só. *Catálogo da 27ª Bienal de São Paulo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 267-276.

PANADÉS, Júlia. *Pausa*, Belo Horizonte, n. 100, p. 7, jun. 2013. Disponível em: <http://issuu.com/pausa/docs/pausacem>. Acesso em: 16 ago. 2013.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade Perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PESSANHA, Juliano. Como fracassar em Literatura. *Pausa*, Belo Horizonte, n. 100, p. 19, jun. 2013. Disponível em: <http://issuu.com/pausa/docs/pausacem>. Acesso em: 16 ago. 2013.

REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Tradução de Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RIBEIRO, Analucia Teixeira. O escrever e o ler: prática da letra e desejo em prática. In: REGO, Cláudia de Moraes (Org.). *A prática da letra*. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, Ano XIX, nº 26, 2000.

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

SOARES, Cinara de Araújo. *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

TSUNETOMO, Yamamoto. *Hagakure – o livro do samurai*. São Paulo: Conrad Livros, 2004.

VIDAL, Eduardo. Há um. In: CESAROTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Obras de Maria Gabriela Llansol

LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Colares: Colares Editora, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998. (A)

LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta ao legente*. Belo Horizonte: 2 Luas, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*. Lisboa: Rolim, 1986.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Discurso* de recebimento do prêmio da Associação dos escritores portugueses, pela obra *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Disponível em: <http://espacollansol.blogspot.com/search?q=ape>. Acesso em 30 jul. 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1987.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares Editora, 1993.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1 – o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. (A)

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2 – o ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994. (B)

LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003. (A)

LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. (B)

LLANSOL, Maria Gabriela. O curso natural. In: ÉLUARD, Paul. *Últimos Poemas de Amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003. (C)

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O raio sobre o lápis*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Revista Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundabenkian, n. 143-144, jan.-jun. 1997. p. 7-18.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. Lisboa: Portugália, 1962.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve – Puzzles e ironias*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. (B)

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma data em cada mão: Livro de horas I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma data em cada mão: Livro de horas II*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.