

paulo de andrade
Sérgio Antônio Silva
organizadores

Um
corp'a'screver

Belo Horizonte
FALE/UFMG
1997

Diretora da Faculdade de Letras
Profa. Rosângela Borges Lima

Vice-Diretora
Profa. Prosolina Alves Marra

Chefe do Departamento de Letras Vernáculas
Prof. Lauro Belchior Mendes

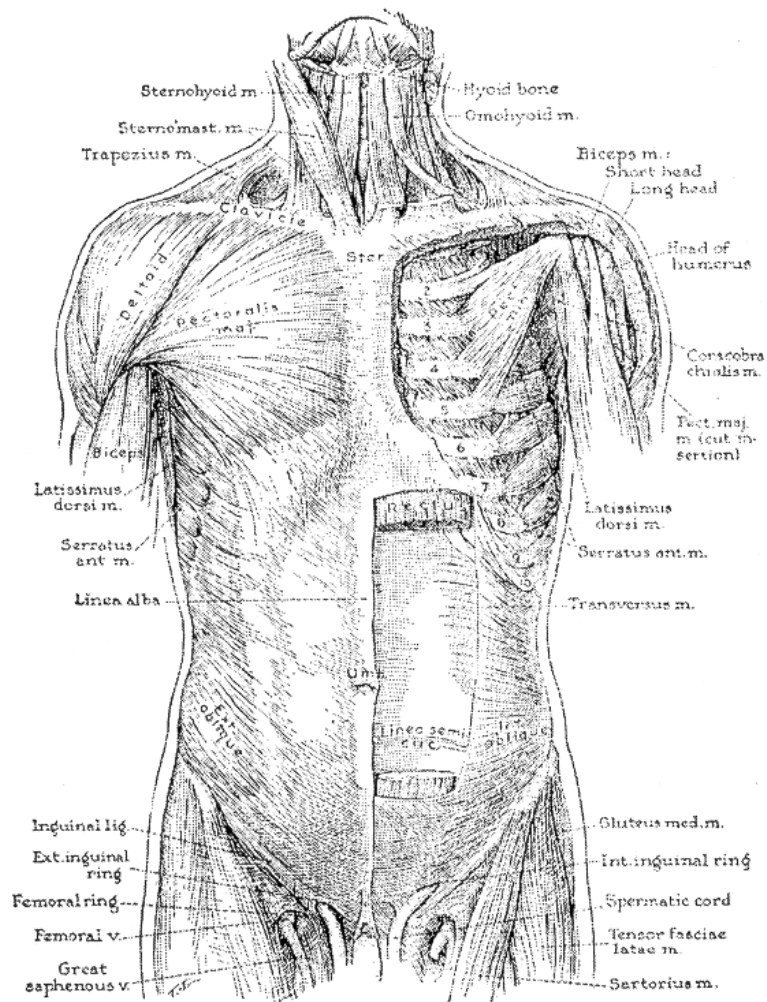
Projeto Gráfico da Capa
Glória Campos

Revisão e Formatação
paulo de andrade
Sérgio Antônio Silva

Composição
paulo de andrade
Sérgio Antônio Silva

Endereço para Correspondência
Viva Voz
FALE/UFMG
Departamento de Letras Vernáculas
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4049
31270-901 Belo Horizonte MG
Fone (31) 3499-5127 e 3499-5128
Fax (031) 3499-5120

escrever está no centro
do corpo



Quem nos chama

1.

Nesta mesa posta e vazia, todos nos silenciámos para ouvir um certo burburinho, um rumor que secreta um corpo: é o som causado pelo atrito da ponta do lápis que risca a folha de papel. (Um traço irrompe.)

Em torno à mesa, reunimos alguns textos: Llansol, Clarice, Mallarmé, Arthur Bispo, entre outros. Consteladas as vozes, diversas, somos lançados para o vazio em que se trava a *batalha pela visão da escrita*, no desejo de que uma outra escrita possa surgir: dos afetos, dos fulgores, da paisagem.

2.

Escrever o corpo; escrever com o corpo: a rigor, um não difere do outro; ou melhor, estão imbricados: à violência de um, o outro sempre responde – como se fosse lançado um chamado, se espalhasse um vírus: “todo subsentir dá contágio”, revela-nos Rosa.

Mas, então, poderíamos fazer intervir um terceiro termo (um terceiro corpo?): *ler com o corpo* – ou como nos sopram os versos de Manoel de Barros:

Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender, mas para
incorporar

É assim que, incorporando as palavras – menos seus sentidos que seus humores –, a leitura que os textos aqui reunidos propõem filtra-se através da *sensibilidade* (leia-se ao pé da letra: é o próprio entendimento do corpo). Qual ao poeta, que “não é necessariamente um intelectual, mas é necessariamente um sensual”, faz-se-nos caro um certo aprendizado – a iniciação em uma *luxúria do significante*, ou, mais além, do traçado difuso e obscuro da *letra*.

3.

(Para o corpo que se insinua junto ao meu, espalho um rastro de cintilâncias: meu corpo amolece, debruça-se sobre o outro, vai e volta, desprende-se de mim e abre-se ao fora de si mesmo: *estofa / calça / espumas.*)

Sumário

OS ABSOLUTAMENTE SÓS

Maria Gabriela Llansol: signos em movimento _____ 8

Márcia Rodrigues Junqueira

Palavra em ponto de p _____ 14

Lucia Castello Branco

Escrever, amar, morrer talvez... _____ 28

Lucia Castello Branco

TEXTUALIDADE: A GEOGRAFIA DO IMPOSSÍVEL

Mais tarde _____ 38

Cristiano Florentino

De uma escrita que não seria a da impostura _____ 47

Lucia Castello Branco

Texto, lugar que viaja _____ 59

Lucia Castello Branco

A escrita é um armazém de sinais _____ 67

Lucia Castello Branco

SINTRA, NOVEMBRO DE 1996

O segundo encontro _____ 73

Rebecca Cortez de Paula Carneiro

Os absolutamente sós

Maria Gabriela Llansol: signos em movimento

pluma solitária perdida

salvo

Stéphane Mallarmé – *Un coup de dès*

1

“O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade.”¹ Retiradas de uma passagem em que Maurice Blanchot descreve como literário o espaço do diário, essas palavras podem, em certa medida, ser ajustadas para uma possível análise do livro *Final – Diário 2*, de Maria Gabriela Llansol.²

Na seqüência, Blanchot assinala que o recurso ao Diário passa a ser um fato extraordinário na vida de um escritor, pois, além de ser o instrumento de que ele se dispõe para recordar-se a si mesmo, também contém “o próprio elemento do esquecimento: escrever.” Comenta ele que:

*O Diário representa a seqüência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando presente a metamorfose perigosa a que está exposto. É um caminho ainda viável, uma espécie de caminho de ronda que ladeia, vigia e, por vezes, duplica o outro caminho, aquele onde errar é a tarefa sem fim.*³

As palavras de Blanchot parecem ganhar mais consistência quando se observa que Llansol conserva um nome, fala em primeira pessoa, e registra uma data que se inscreve num tempo habitual onde tudo acontece verdadeiramente e, ao mesmo tempo, mostra a necessidade de escrever um diário como um índice do movimento contínuo com a escrita:

Lovaina (Brasseur), 12 de Novembro de 1974.

Escrevo nestes cadernos para que, de fato, a experiência do tempo possa ser absorvida. Pensei que, um dia, ler estes textos, provenientes da minha tensão de esvair-me e cumular-me em metamorfoses poderia proporcionar-me indícios do eterno retorno do mútuo. (p. 12)

Parece que a autora não procura evitar o extremo da literatura, aquele que Blanchot definiu como ausência de tempo. Segundo ele, “o tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença.”⁴ Não há sujeito, apenas palavras.

Em Llansol, é possível detectar uma escrita que implica, inclusive, uma reavaliação dos tempos presente/passado/futuro. De fato, a autora busca elucidar o momento ideal para se pôr a escrever que, aliás, marca, de certa forma, um tempo sincrônico. Sintetiza ela:

Em resumo: escrevo nestes cadernos para que não se afaste do meu corpo a linha montante que conduz à velhice, tal como a concebo: reflexão imensa, despreendimento obtido dos contrastes, concentração no presente em que todos os tempos imagináveis já estão a desenrolar-se para sempre. Este estado é o momento ideal para escrever (p.12)

Ainda acerca da necessidade de escrever um Diário, Blanchot argumenta que este recurso enraíza o movimento de escrever no tempo datado e preservado por sua data. Porém, ele assinala que:

*Talvez o que é escrito já não seja mais do que insinceridade, talvez seja dito sem preocupação do verdadeiro, mas é dito com a salvaguarda do evento, pertence aos negócios, aos incidentes (...) a um presente ativo, a uma duração talvez inteiramente nula e insignificante...*⁵

Certos detalhes insignificantes que registram a realidade diária às vezes vêm de sobressaltos em *Finita Diário* – 2, quando Llansol busca falar de si mesma, valendo-se de um tom confessional. Entretanto, tudo acaba se diluindo em escrita, pois, segundo a autora, “tudo é som”, ou poder-se-ia dizer tudo é texto:

Jodoigne, 5 de Junho de 1977.

Agora tenho quase cinqüenta anos, e o que escrevo está meio escondido. Gosto de fazer o pão, ou seja, ganhar a vida, mas nem sempre, nem tantas vezes. E não gosto, ou suporto mal, as outras preocupações – o atelier da quarta-feira em minha casa, por exemplo, que afinal não é mais do que alibi para me manter durante esse dia, afastada da Quinta. O que eu queria era poder escrever, ler, conhecer sem fim. As palavras, os meios de expressão, parecem-me curtos e insuficientes; esta lenta queda na segunda metade da minha vida principia a fazer cada momento uma entidade preciosa que eu queria manipular só com alegria; levantar-me do sono, como hoje, e embora pensando em todos os trabalhos caseiros que tenho de percorrer como ao longo de um muro, saber que talvez possa encontrar, nas minhas visões homens, seres, na tensão de evoluir sem completar-se; vou agora a um supermercado como quem passeia à tona de água, entre luzes e vozes (p. 185)

2

Espaços em branco, traços, silêncio: são recursos estéticos utilizados por Maria Gabriela Llansol em *Finita*. Tais recursos, que registram a

quebra da linearidade do discurso, ou que demonstram o não-acabado e o fragmentário, ocorrem, também, em Mallarmé, particularmente na obra *Un coup de dés*, onde a estética do silêncio e da fragmentação se acentuam como recusa de unidade e da totalidade da obra. O uso desses recursos converge, indiscutivelmente, em ambos autores, para a indeterminação do sentido, pois se por um lado interpõe obstáculos ao olhar do leitor, por outro exige dele participação ativa, diálogo. Hermetismo, por um lado, e, por outro, abertura ampliada.

Assim, ainda é possível ler esses textos considerados herméticos, pois as palavras dependem, antes de tudo, de significações prévias. Além disso, hermetismo não significa falta de referência. Para Llansol, é possível encontrar um sentido oculto nas palavras:

*(...) o silêncio
foi o mais forte; pouco a pouco, o real apresentou-se de mil
maneiras, segui-o mas sem nada mudar à minha inspiração
principal que me leva na direcção de um sentido escondido, o
contrário do obscuro. (p. 153)*

Pode-se dizer que as lacunas deixadas pelos autores em seus textos possibilitam a entrada de vozes exteriores ao texto. É preciso então perguntar: não seria este o espaço reservado para o leitor? Qual é o papel do leitor diante de textos que trabalham com a materialidade do signo com tanto rigor? Neste caso, o leitor não deveria preencher essas lacunas deixadas pelo autor no texto, justapondo-lhe outros textos? Em *Finita – Diário 2*, Llansol parece abrir **espaço** para o surgimento de indagações como estas, quando escreve:

_____ “venho” a esta casa com o sentido indagador que lhe
dou. Prescutar e receber certas dobras quase
gastas e apagadas de acontecimentos históricos. O **livro** não
é, para mim, o objeto rápido de uma leitura; dissimula um
mútuo: uma época e alguém. (p.29)

Os livros de Llansol fornecem seu próprio modo de ser. Contêm uma certa auto-referencialidade, uma auto-reflexão. Trata-se daquilo que

Mallarmé denominava de “dobra” da obra. Em Llansol, o texto dobra, desdobra, duplica; mistura discursos e subdiscursos; explicita consciência de linguagem, mostrando uma construção labiríntica; concede voz de linguagem a mortos, a vegetais, a animais e a inanimados. Ao falar sobre a forma de compor um livro (neste caso, *O livro das comunidades*) Llansol escreve:

*O livro que escrevi faz-me escrever, recolho-o como um sonho
livre vivo; vários textos na mesa nos joelhos nos olhos
na mão; no solo também descubro um texto que recolho
sem poder lê-lo ainda (p. 181)*

Se em Mallarmé as palavras apresentam uma faceta rara que propicia movimentos, uma “reciprocidade de fogos distante ou apresentada de viés como contingência,” porque são consideradas matérias vivas em comunicação permanente, as palavras em Llansol se irradiam reciprocamente, pois seus textos dialogam, se entrecruzam incessantemente. Eduardo Prado Coelho comenta que “cada texto (de Llansol) convoca todos os textos, anteriores e anunciados”.⁷

Se Mallarmé e Llansol possuem uma reciprocidade de procedimentos estéticos é exatamente o manejo desses expedientes que imprime em suas escritas a singularidade, a diferença. Escrever e ler “dissimula o mútuo”.

Os textos de Mallarmé e de Llansol brilham solitários na constelação das obras.

Márcia Rodrigues Junqueira

*Trabalhar a dura matéria, inove a língua; viver quase
a sós atraí, pouco a pouco, os absolutamente sós.*

Maria Gabriela Llansol - *Finita*

Notas

¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p.19.

² LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita – Diário 2*. Lisboa: Edições Rolim.

³ BLANCHOT. Op. cit. p. 19.

⁴ Idem. Ibidem. p. 20.

⁵ Idem. Ibidem. p. 20.

⁶ MALLARMÉ, Stéphane. O mistério nas letras. In. *Fundadores da modernidade*. Coord. Irlemar Chiamp. Trad. Amálio Pinheiro. p. 131.

⁷ COELHO, Eduardo Prado. Maria Gabriela Llansol: o texto equidistante. In. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s.d. p. 99-103.

Palavra em ponto de p

*Quero pintar uma tela branca. Como se faz? É a coisa
mais difícil do mundo. A nudez. O número zero. Como
atingi-los?
Só chegando, suponho, ao núcleo íntimo da pessoa.*

Clarice Lispector

Para Daisy Turrer, que fez o branco sobre o branco.

Era uma vez uma mulher que levou anos querendo escrever uma estória começando com “era uma vez”. Ao invés disso, escreveu coisas muito diferentes, coisas que começavam com gritos de aleluia, ou com gritos de ave de rapina, e que terminavam no sopro: “Eu... eu... não. Não posso acabar. Eu acho que...”¹ É que essa mulher, a estória dessa mulher, já começava pelo meio: “Minha vida começa pelo meio como eu sempre começo pelo meio, aí vai o meio. Depois o princípio aparecerá ou não”.² A perplexidade não impediu que essa mulher construísse um nome e terminasse por oferecer a seus leitores, como resultado de uma extraordinária alquimia, esse texto impossível do branco sobre o branco, que soa como um “delírio psicótico sublimado”.³ Esse texto, que hoje reconhecemos ao menor som, ao menor sopro, reduz-se então a um traço, a um ponto, a um nome próprio: Clarice Lispector.

Todo o problema, parece-me (e assim parece parecer também a Clarice), é que no princípio era o verbo. E o sujeito é desde sempre no meio. Como fazer, então, com que, em meio a essa estória que começa sempre pelo meio, algo da ordem de um princípio, de um começo, possa advir? Essa questão, a que se reduz toda trajetória poética, não passa, afinal, da questão do sujeito no simbólico. E como é somente a partir do ponto que a significação se completa, talvez pudéssemos inventar aqui um começo justamente pelo ponto, quem sabe não o ponto final, mas o ponto de fuga – um ponto imaginário no infinito,

para o qual convergem todas as linhas mestras”⁴ – ou o ponto de furo: “furo feito com agulha em qualquer tecido”, diz o Aurélio.⁵ E imediatamente a imagem de um outro surpreendente artista brasileiro, dessa vez um louco assumido, se sobrepõe: Arthur Bispo do Rosário. Arthur Bispo do Rosário, interno da Colônia Juliano Moreira, onde passou grande parte de sua vida até morrer, dedicou-se, sob as ordens de Deus, a sua reconstrução do mundo, através de um trabalho em artes plásticas em que faz-se evidente o extenuante exercício com o significativo, com a grafia e com a letra: com a escrita em seu ponto de furo. Afinal, Bispo não fazia mais que bordar pequenas imagens e palavras, ou pequenas imagens recobertas por linhas e palavras, coisas ordinárias do mundo cotidiano que ele renomeava, redefinía, relançava a ponto de dicionário. Sobre uma telha recoberta de linha azul, escrevia: “telha – cobre vossa moradia”. Sobre um pedaço de muro coberto de cacos de vidro, escreveu: “Assim eu devo construir o muro que fica no fundo da minha casa”.

Mas se a casa do louco não tem muros, se não há muro da linguagem que o defenda da enxurrada de significantes que o assola, que espécie de muro é esse que Bispo constrói, ao renomear tão singularmente o universo?

Não muito longe daqui, não muito longe de Bispo, uma outra mulher, a portuguesa Maria Gabriela Llansol, surpreende-nos com uma alquimia da mesma ordem e, numa conversa imaginária da narradora com seu cão, escreve:

Principio a recorrer às palavras que anunciam a realidade.
– *Por que brincas? Por que não brincas? Porque brincas sozinha?*
– *Por necessidade de te conhecer. De conhecer-te – respondo.*
– *Entraste no reino onde sou cão. Pesa a palavra.*
– *Eu peso.*
– *Desenha a palavra.*
– *Eu desenho.*
– *Pensa a palavra.*
– *Eu penso.*

– *Então entraste no reino onde eu sou cão – concluiu ele.*⁶

Entrar no mundo onde o cão é cão reduz-se, afinal, a toda a tentativa de Llansol com sua escrita, em que uma “rapariga que teme a impostura da língua” busca atingir uma linguagem sem impostura, um mundo sem metáforas onde as coisas são o que são e a palavra não é mais que a pele, a delicada película que as recobre: “Pode a linguagem sair de si mesma?”, a narradora indaga em outro de seus livros.⁷ A autora parece crer que sim: “Veja bem” ela me diz – “a língua é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso o que o meu texto quer. Quando me perguntam se escrevo ficção, tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o **como se**. O que escrevo é uma só narrativa, que vou partindo, aos pedaços”.⁸

É, de fato, aos pedaços que a narrativa de Llansol se apresenta ao leitor: fragmentária, singular, franqueando os limites entre a memória e a ficção, estilizando o sujeito, sua escrita, começada pelo meio (como a de Clarice), atravessada pelo meio (como a de Clarice), busca sempre a coisa que o signo já não é, como se possível fosse, busca o além da linguagem, o impronunciável, o Real. Só assim, a partir da redução da narrativa ao ponto poético da palavra, e da redução da palavra a seu ponto de letra, a seu ponto de **p**, pode-se renomear as coisas, acreditando, quem sabe, que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade, em sua matéria bruta:

Nomeio-lhe

*a tília, a erva cidreira, a lucialima, o pessegueiro de jardim, o loureiro, a sementeira das plantas aromáticas de Provença, o linho, a salsa, os coentros, a arruda, meio da terra formada por bancos de pedras circulares – o alecrim, a salvia, as chagas, o rosmaninho.*⁹

Desse processo “coisal” da redução da palavra a seu ponto de materialidade, à própria materialidade da letra, os poetas e os psicóticos parecem saber bem. É Manoel de Barros, poeta contemporâneo sul-matogrossense, quem nos diz: “Faço confiança nesses fazeres de ir descascando as palavras. E como chegar ao caroço, ao lírio seminal de cada uma? Como encontrar as funções todas de uma palavra?”¹⁰ E é também Manoel de Barros quem opera essa redução da palavra a seu caroço, quando, poeticamente, declara:

– *E martelo*
grama de castela, mobile
estrela, bridão
lua e cambão
vulva e pilão, elisa
valise, nurse
pulvis e aldrabas, que são?
– *Palabras.*¹¹

Não é preciso procurarmos muito no mundo do louco para constatar que esse processo lhe é familiar. Basta uma rápida leitura dos textos bordados de Arthur Bispo do Rosário, por exemplo, para que essa primazia do significante e, mais ainda, essa redução da palavra a seu ponto de letra, salte aos olhos de quem lê, como saltam, da superfície branca dos panôs, os seus altos-relevos.

“Miolos/ calvo/ couro/ crânio/ cabeça/ remela/ azues/ pretos/ avista/ olhos/ pestanas/ espira/ a respiração/ nariz/ rosto/ testas/ sobrancelhas/ laringe/ pescoço/ tronco/ ombros/ veia/ da face/ arca/ angina do/ peito”, ele escreve em um dos panôs, em que se alinham muitos outros nomes, pedaços de um corpo fragmentado, e que termina com o nítido movimento de redução da palavra à letra, seguido de uma peremptória assertiva acerca de sua louca verdade e da função fundamental da escrita em sua obra: “No peito traz águia e nome/ nomes próprios com Aracy/ Aracaju/ Arthur/ Argélia/ A (...) Eu preciso destas palavras. Escrita”.¹²

E num outro pano, em que se listam nomes próprios – nomes de pessoas, cidades e instituições – novamente essa verdade se revela, não sem antes ter-se dado a trituração da palavra a seu ponto de estilhaço, a seu ponto de poeira, a seu ponto de **p**: “Antonio Azevedo – Atendente Nucleo Ulisse Viana Centro psiquiatrico Jacarepagua) Arundo Brum – Nucllo Ulisse Viana Administrador centro psiquia – adalberto da Silva – atendente nucllo Ulisse Viana – Alipio Pessoa – Medico Psiquiatra LETRA – é filho D HOM -”.

Letra é filho do homem. Ou será o homem o filho da letra? De qualquer forma, sabemos, com Lacan, que a letra é ainda mais elementar que o significante, uma vez que ela se reporta ao escrito e ao que há de mais fundamental no escrito, em sua redução ao puro traço, à pura inscrição, à sulcagem da superfície/corpo sobre a qual se escreve e se inscreve um sujeito. Além disso, é a letra que faz a borda, o litoral, como nos ensina Lacan em “Lituraterra”.¹³

E o que borda a letra? A letra borda justamente o furo, justamente o buraco que suporta toda e qualquer construção simbólica, todo e qualquer signo. Em certa medida, a letra funcionaria, portanto, como uma sutura do buraco, ao mesmo tempo que, ao suturá-lo, marca uma inscrição, um traço, como “um grampo no próprio lugar em que o afastamento se produziu”.¹⁴ É a letra, portanto, o ponto que marca a **diferença** entre a palavra e a coisa, ou, no dizer de Serge Léclair, a diferença erógena propriamente dita: o espaço erógeno e o espaço das palavras não são da mesma ordem.¹⁵

Entretanto, sabemos que, para o psicótico, essa diferença fundamental não se dá, não havendo na psicose uma clivagem garantida entre o espaço literal e o corpo. A letra assume, assim, no processo da psicose, um caráter menos de sutura que de marca do furo – ponto de furo por onde toda a significação para o qual escoia –, mas também ponto de fuga – ponto imaginário convergem todas as linhas mestras, todas as significações. No que se refere à priorização da letra como ponto de furo e ponto de fuga, escritores como Clarice Lispector, Manoel de Barros e Maria Gabriela Llansol têm algo a dizer. Esta última chega mesmo a marcar sua narrativa pela inserção de um traço horizontal na

pagina (“o lugar do leitor”, “o lugar da palavra que falta”, ela diz no texto), como a querer apontar para a presença de um corpo, o seu corpo, no branco da página: “Eu faço aquele traço como para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que eu vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico...”

Mas se a estória já começa pelo meio, se o sujeito já desde sempre é imerso nesse mundo do simbólico que o antecede, como fazer do traço algo que remeta ao todo, ou ao tudo, senão reduzindo-o a um pedaço, a uma parte, a um hífen talvez, que não faz mais que conjugar significantes, ou repartir as palavras em sílabas até seu ponto máximo de escanção, como fez Arthur Bispo do Rosário?

Palavra em ponto de **p**: em ponto de letra, em ponto de ponto. Ponto: “o que não tem dimensão alguma”, dizia Euclides. Ponto: “furo feito com agulha enfiada em qualquer tecido”, diz o Aurélio. E ainda: “pequena mancha arredondada”, “usado nas abreviaturas”, “com que se encerra um período”. Ou ainda: “grau de consistência que se dá ao açúcar em calda”.

Palavra em ponto de **p**: em ponto de poético, em ponto de psicótico. O descascamento da palavra até seu ponto de letra, o descascamento da palavra até seu ponto de abreviatura, ou mancha, ou fim. O descascamento da palavra até sua consistência insuportável de silêncio: “O osso da ostra/ A noite da ostra/ Eis um material de poesia”, diz Manoel de Barros. Ou: “Há quem receite a palavra ao ponto de osso,/ de oco; ao ponto de ninguém e de nuvem./ Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta./ Sou a palavra ao ponto de entulho./ Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las pro chão, corrompê-las –/ Até que padeçam de mim e me sujem de branco./ Sonho exercer com elas o ofício de criado:/ usá-las com quem usa brincos”.

Mas a louca verdade assinalada por Arthur Bispo do Rosário em um de seus escritos talvez nos permita pensar também em uma outra direção para essa letra que se escreve **p**: palavra em ponto de pai. Afinal, se “LETRA é filh D’HOM”, o homem é o pai (e a expressão “filho do homem” não se refere ao filho de Deus, ao pai por excelência?), aquele que não só é possuído pela palavra (“As palavras querem me ser”, dirá Manoel de Barros), mas que de certa forma a possui, em seu gesto demiúrgico de renomear o mundo, de “errar a língua”, de “perverter a linguagem”, de “injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios”.¹⁷

Mas o pai do simbólico, sabemos, é, desde sempre, um pai morto. E é o mesmo Manoel de Barros quem nos dirá desse pai do simbólico, desse pai que morre em seu gesto de nomeação, em seu gesto de linguagem, de poesia: “Ninguém é pai de um poema sem morrer”, dirá o poeta. Ninguém é pai de uma palavra sem morrer, podemos acrescentar. Mas, se na psicose essa morte do pai não se dá, posto que o pai não se inclui, forcluído, como se pode pensar nesse gesto de nomeação, de renomeação do universo que o psicótico efetua? E, se considerarmos que todo gesto de escrita é um gesto parricida, que espécie de escrita é essa, a de Arthur Bispo do Rosário que, se não mata o pai, termina por reinventá-lo, o pai, onipresente, onipotente, ordenador, terrível, senhor?

*22 dezembro 1938 – meia noite acompanhado por 7 -anjos
em nuvens – especiais forma esteira mim deixaram na casa
dos fundo murrado rua são clemente – 301 – botafog – entre
as ruas das palmeiras e matriz/ eu com lança nas mão nesta
nuves espirito malisimo não penetrara*

Não é difícil detectarmos nesse fragmento a presença do pai, encarnada em sua figura maior, a figura de Deus. E o pai aqui não é apenas o Outro, o grande Outro, senhor das palavras e da verdade, mas também aquele que se diz seu emissário, aquele que suporta as palavras de Deus em seu corpo: o próprio sujeito dessa enunciação. De fato, o que veremos mais adiante em outro panô é que Bispo se

coloca como o oitavo anjo, o oitavo filho de Deus: “eu exceto vossa nicencia filho enxhugo em ntives especiais formas bordada um metro proximo eu filho VIII”. Esse filho tomado pai é dotado de uma força descomunal capaz de fazê-lo lutar contra os maus espíritos: “eu com lança nas mão nesta nuves espirito malisimo não penetrara”. Essa metamorfose do filho em pai não é, de fato, incomum, na psicose. Basta uma rápida leitura das memórias de Schreber para vermos que aí também essa questão se coloca: ser mulher de Deus, em certa medida, equivale a ser Deus, pois sua emasculação termina por lhe garantir, como um Deus, como um demiurgo, a criação do homem, de uma raça de homens imortais.¹⁸ Ou, como podemos ler nas palavras transcritas de um outro psicótico brasileiro: “conseguindo filtrar em mim e penetrar em mim e eu ser ciclopes mediante macumba ordem e feitiços próprios... a morrer mas que é realmente a pessoa Deus. Sou a pessoa Deus”.¹⁹

Mas, se na psicose o que se dá é justamente a forclusão do Nome-do-Pai, como se pode entender essa súbita passagem do filho ao pai que esses textos testemunham? Em outras palavras, se o significante “ser pai” não se inscreveu, que espécie de pai é esse que se põe a renomear, a reescrever o mundo? Talvez pudéssemos então retornar ao ponto de **p** da palavra buscando, justamente nesse ponto, essa absurda convergência. E se admitirmos, como o fazem o poeta e o psicótico, que cada palavra possui o seu ponto de enlouquecimento (poesia é “quando as palavras enlouquecem”, dirá Manoel de Barros), seu ponto de furo, que é também ponto de fuga, poderemos entender esse ponto de pai como o pai também reduzido a um traço, a uma inscrição, a uma letra. E aí, nesse lugar do litoral que a letra demarca, o pai abre passagem para uma outra ordem: a ordem materna, a ordem do indizível, do inominável, do Real.

Ora, todo signo, além de ser “qualquer coisa que está no lugar de qualquer outra coisa para alguém”,²⁰ é aquilo que é. Todo processo de linguagem consiste numa espécie de tentativa de “esquecimento” dessa capacidade do signo de exhibir sua coisidade sîgnica para que ele possa, provisoriamente, tomar o lugar de **outra coisa** e **significar**. Isso

não quer dizer, de maneira alguma, que o signo seja a coisa, mas, antes, que o signo possua, em si mesmo, sua face coisal, que residirá exatamente em seu ponto de materialidade – o significante. Mas, para além do significante (ou para aquém dele), o signo estanca em seu ponto de irreducibilidade: podemos dizer muito de um signo, mas não podemos dizer **tudo** dele. Toda tentativa de esgotamento (de significado) de um signo termina por desembocar na tautologia: “uma rosa é uma rosa”.

Podemos então pensar nesse ponto de irreducibilidade do signo, seu ponto de insignificância (ponto: “o que não tem dimensão alguma”), como seu ponto de letra, como o ponto de **p** da palavra. Para esse ponto de furo, onde toda significação escoar, (como no “umbigo do sonho”) convergem também todas as significações possíveis (e impossíveis), todas as linhas mestras, como no ponto de fuga. Talvez por essa via se possa entender por que justamente na linguagem do psicótico, esse sujeito a quem falta a inscrição do Nome-do-Pai, a voz do pai se faz tão presente, tão onipresente, tão maior. E por que esse sujeito, a quem falta o significante-mestre S1 que o represente, termina por produzir, em seu não-discurso, uma pluralização de significantes-mestres,²¹ palavras em estado de dicionário: “adeus/ adem/ adaptadas/ adulto/ adicionar/ adula/ advogado/ adequada/ adjacências/ A”, escreve Arthur Bispo do Rosário, e a redução da palavra a seu ponto de letra é aí evidente.

E o que ocorre com o pai quando este é também reduzido a seu ponto de **p**? A leitura de Freud, em “Totem e Tabu”, talvez nos ofereça uma direção. Ali se lê que tanto o totem propriamente dito quanto a figura de Deus são representantes (signos, portanto) do pai, mas entre essas duas representações reside uma diferença: “embora o totem possa ser a **primeira** forma de representante paterno, o deus será uma forma posterior, na qual o pai reconquistou sua aparência liumana”.²²

Ora, em certa medida, pode-se dizer que a mãe é também o primeiro representante paterno, já que é ela quem suporta os primeiros tragos residuais da ordem do simbólico, a ser definitivamente instaurada (ou não) a partir do Édipo. A mãe, então, poderia talvez ser pensada como

esse primeiro signo (um signo icônico, certamente), como esse animal totêmico que precisa ser sacrificado para que algo, em seu lugar, se erija: a palavra.

Ocorre que, se essa morte do totem se dá na psicose, não se pode dizer o mesmo com relação à inscrição de um Nome-do-Pai que venha ocupar esse lugar. Não é à toa, portanto, que a imagem reiterada na psicose é sobretudo a imagem da morte (ou do morto) a quem o sujeito se vê agarrado: “Sou um cadáver leproso que carrega um cadáver leproso”, dirá Schreber,²³ “Cada louco é guiado por um cadáver. O louco só fica bom quando se livra desse morto”, adverte Bispo.²⁴ O psicótico, como assinala Julia Kristeva, é irremediavelmente atado a “coisa finda”.²⁵

Este, pode-se dizer, é o ponto a que o pai se reduz na psicose: ao ponto de furo, ao ponto de letra, ao ponto do impronunciável, do Real do corpo da mãe: ponto de **p**. E não é à toa também que a questão do feminino se faz fundamental na psicose: o que é “o empuxo à mulher” senão essa tentativa de, construindo A Mulher, fazer com a letra não o furo, mas o bordado, a sutura? Nesse sentido, podemos dizer, com Quinet, que A Mulher na psicose pode funcionar como um dos Nomes-do-Pai, pode vir a suprir esta função do significante forcluído.²⁶

Mas essa face-mãe para a qual o ponto de letra abre o signo é também sua face de língua materna feita de sopros, gemidos e balbucios, feita de estilhaços de letras e de palavras, feita de puro som, desses “pequenos caminhos” em que “os significantes se põem a falar, a cantar sozinhos”,²⁷ como dirá Lacan acerca da psicose.

E não será também esse o ponto da poesia? Ponto em que as palavras se exibem em sua materialidade sonora, ou em sua materialidade plástica? Poesia, dirá Manoel de Barros, em seu “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) – ou objetos lúdicos/ com emprego de palavras imagens cores sons/ etc. – geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados”.²⁸

E não será essa “armação de objetos lúdicos” que Bispo nos propõe com seus objetos-dejetos, seus pedaços de coisa mumificados, suas palavras bordadas sobre roupas de ver Deus? Com a palavra na boca Bispo se alimentava, já que, a mando de Nossa Senhora, era obrigado a jejuar para purificar-se e tornar-se transparente.²⁹

É também algo da ordem dessa transparência que busca Maria Gabriela Llansol com sua escrita: “Há um esforço para tornar límpidos o seu corpo, a sua maneira de viver, os seus dias, mesmo os sentimentos mais complexos e depois é que se pode escrever... Há vários níveis de escrita, mas este é muito específico e tem a ver com limpidez...”

Transparência, limpidez, descascamento da palavra até seu ponto de osso, até seu ponto de letra: “Cada coisa tem o instante em que ela é. Quero apossar-me do **é** da coisa”, dirá Clarice.³⁰ Do **é** da coisa que o signo é, sabem os poetas e os psicóticos, essas “pessoas esquisitas”. E, se para os primeiros, a letra pode funcionar como bordadura (embora sua dimensão de furo esteja desde sempre lá), é possível que, para os segundos, possa ser aberta uma via lateral, ali mesmo onde a literalidade é uma exigência. Assim, talvez, a palavra do psicótico, que é ao pé da letra (ao **p** da letra), possa também inventar um pai como aquele que escreve. E, se do **p** ao pai há um caminho em dobro a percorrer (pois que são necessárias mais duas letras onde havia apenas uma), do grande Outro ao Autor o caminho já está de certa forma traçado, embora seja preciso reconstruí-lo, retraçá-lo num rearranjo de letras. E onde se perde uma (um duplo o, um duplo furo, pode-se pensar), uma outra vem tomar o seu lugar: precisamente, o **a**.³¹

Lucia Castello Branco

Notas

¹ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. (Pulsações). 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 162.

² LISPECTOR apud BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*; esboço para um possível retrato. p. 15.

³ FOUQUE, Antoinette. Editora Francesa Lançará Toda a Obra de Clarice. Entrevista a Betty Millan. *Folha de São Paulo*, 28 mar. 1993, Caderno Mais! p. 6-10.

⁴ GUILLEN apud PORTUGAL, Ana Maria. Onde era o ponto final. (Manuscrito inédito).

⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].

⁶ LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Colares: Colares Editora, 1990.

⁷ _____. *Da Sebe ao Ser*. Lisboa: Rolim, 1988. p. 12.

⁸ _____. Maria Gabriela Llansol: a escrita sem impostura. Entrevista a Lucia Castello Branco. *Boletim do Cesp*. Todos os depoimentos da autora aqui incluídos referem-se a esta entrevista.

⁹ _____. *Amar um cão*. [s.n.].

¹⁰ BARROS, Manoel de. Uma Palavra Amanhece Entre Aves. In: _____. *Gramática Expositiva do Chão*: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p. 342.

¹¹ _____. Trecho do poema “Desarticulados Para Viola de Cocho”. In: _____. *Op. cit.*, p. 174.

¹² Todas as anotações de textos de Arthur Bispo do Rosário foram colhidas de sua obra que esteve exposta no Museu de Arte de Belo Horizonte, em julho/agosto de 1990.

- ¹³ LACAN, Jacques. Lituraterra. *Che Vuoi*. Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, v. 1, n. 1, p. 17-31, 1986.
- ¹⁴ LECLAIRE, Serge. As palavras do psicótico. In: KATZ, Chaim S. (Org.). *Psicose*; uma leitura psicanalítica. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1991. p. 136.
- ¹⁵ Ibidem. p. 125-144.
- ¹⁶ BARROS, Manoel de. “Matéria”; “VI”. In: *Op. cit.* p. 194; 204.
- ¹⁷ Ibidem. Com o poeta Manoel de Barros. p. 312.
- ¹⁸ A esse respeito, ver QUINET. *Clínica da Psicose*.
- ¹⁹ Transcrição de fita gravada no dia 19 de novembro de 1991. Conversa com o paciente L.R. Material inédito da pesquisa de BRANCO, Lucia Castello. *A devoração da linguagem: o poético e o psicótico*.
- ²⁰ PEIRCE. CP 2.228.
- ²¹ MILLER *apud* QUINET. *Op. cit.* p. 73.
- ²² FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 13, p. 176.
- ²³ SCHREBER *apud* QUINET. *Op. cit.* p. 24.
- ²⁴ ROSÁRIO *apud* MORAIS, Frederico. A Reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário. *Arthur Bispo do Rosário*; registro de minha passagem pela terra. Belo Horizonte: Museu de Arte de BH/Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura Municipal de BH, 1990. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte de Belo Horizonte, jul./ago. 1990. P. 18.
- ²⁵ KRISTEVA, Julia. *Sol Negro*; depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 53.
- ²⁶ QUINET. *Op. cit.* p. 26.

²⁷ LACAN, Jacques. *O seminário; as psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. v. 3. p.331.

²⁸ BARROS, Manoel de. “Poesia, s.f.”. In: *Op. cit.* p. 215.

²⁹ ROSÁRIO apud MORAIS, Frederico. *Op. cit.* p. 11.

³⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 9.

³¹ “Aproprio-me, aqui, de um jogo de palavras feito por GREEN, no artigo “Transcription d’Origine Inconnue”. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 16, p. 27-63, em que se assinala a relação anagramática entre *autre* e *auteur*, em francês. Valho-me da “imperfeição” do anagrama em português, para introduzir aí o objeto a que, se não pode ser assim destacado na dimensão da psicose, pode ser tomado aqui na dimensão da obra para o autor.

Escrever, amar, morrer talvez ...

O título, que faz ecoar a perplexidade de Hamlet diante dos impasses do desejo – “dormir, sonhar, morrer talvez...” –, quer aqui trazer o texto de três escritoras cuja escrita se coloca exatamente no lugar desse impasse, exatamente no lugar da impossibilidade do desejo: Marguerite Duras, Maria Gabriela Llansol e Clarice Lispector.

Para essas escritoras, cuja obra não parece nascer apenas dos gestos do desejo (lembremo-nos de Clarice, que atribuía seus textos ao fato de ter nascido “incumbida”), mas de atos de amor, a escrita assume o caráter de uma experiência radical, que pode culminar na morte daquele que escreve, ou que, mais correntemente, situa-se entre duas mortes – a morte daquele que escreve e a morte daquele que lê:

Escrever não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve. É o desconhecido que trazemos conosco; escrever é isto que se alcança. Isto ou nada.¹

É da impossibilidade da escrita que Duras nos fala em *Escrever*. Mas é também da escrita da impossibilidade que sua escrita nos fala, ao dizer: “Não se pode. E se escreve.” É também do nada – o nada que se opõe ao desconhecido que a escrita é capaz de alcançar, mas também o nada em que o próprio desconhecido, a própria escrita, consistem – que essa escrita fará ecoar: “Isto ou nada.”

À experiência do nada, essa escrita alia uma outra experiência, tomada em sua radicalidade: o amor. Amar a escrita. Escrever o amor. Escrever o nada que o amor é. Amar o nada em que consiste o escrever. Amar – isto ou na a:

A solidão não se encontra, se faz. A solidão se faz sozinha. Eu a fiz. Porque resolvi que ali eu deveria ficar só, para escrever livros. Foi assim que aconteceu. Eu estava sozinha nesta casa.

*Eu me fechei – eu tive medo também, é claro. E depois eu amei esta casa. Esta se tornou a casa da escrita.*¹

O medo e a escrita. Medo de escrever. Medo de amar? Medo de morrer? É Maria Gabriela Llansol quem, buscando sempre a impossível transparência de uma “língua sem impostura”, assinala:

*_____apetece-me buscar seriamente com a escrita já que em parte todos, eu inclusive, a tomam por brincadeira. Mas a escrita que me abrange é poder iluminativo, e finalidade de vida que causa temor. O temor da escrita. Dela é mais preferível não falar do que falar. Fazer tal aliança com o horizonte possível do nada, cria um novo ramo de árvore no horizonte.*³

Mas é também Llansol quem assinala que “o medo e a escrita são incompatíveis”, já que a escrita é, irremediavelmente, atravessada pela morte:

Escrevo mentalmente, sentindo um grande desejo de continuar quieta. Pôr o relógio de pulso, ajuda-me a soerguer. Por um lado, o tempo urge; por outro lado, sei que só escrevo porque a minha experiência é mortal (termina com a morte). Senão, a escrevê-la teria preferido _____

*outra felicidade menos
ardente, outra
complexidade menor.*⁴

Outra felicidade menos ardente, outra complexidade menor. Para quem sofre da “possessão da escrita”, como Duras e Llansol, estes não são horizontes possíveis. Aliás, é sempre dos horizontes impossíveis que essa escrita e esse amor (ou esse autor da escrita) nos falam:

Converso com o Augusto sobre o Amante e parece-nos que o Amante não pode ser uma pessoa, ou seja, máscara que a si mesma se assume como agente vivo ou personagem de um destino próprio. O Amante não pode ser alguém. Se o fosse,

procurá-lo colocaria quem o procura na dependência das relações simbólicas que regulam o jogo do amor e do amado.

O Augusto diz-me que o Amante jamais alguém o terá. E eu concordo que o seu acontecimento é imprevisível, assim como a sua evanescência de que me fala Ibn'Arabi. Não porque queira que se corra atrás dele sem fim, como se lê no Cântico dos Cânticos, mas porque muda de forma.

Palavras cruéis que só a vontade pode ouvir, como vigia do extremo limite, quando até o próprio Nome é enigma. Quando aí se alcança, costuma o amado procurar a Face que, seguindo o seu gosto, melhor se aproxima da Face ideal por que aspira. Mas, mesmo essa, será sempre e só uma Face, cuja majestade e força serão fatalmente inferiores ao impulso que levou o Amado a procurá-la.

Amar é deceptivo.⁵

“O Amante jamais ninguém o terá”. O amor é dar o que não se tem”. Essas formulações, uma de Llansol, outra de Lacan, de alguma forma parecem entrecruzar-se, na medida em que ambas assinalam a falta, a lacuna, a não ancoragem do desejo, encarnadas, absolutamente, por um de seus nomes: o amor.

Curiosamente, é a partir do depoimento de uma outra mulher – Diotina –, traduzido pela voz de um homem – Sócrates –, no *Banquete*, de Platão, que Lacan fará esta interpretação do amor: “o amor é dar o que não se tem”. E é também uma mulher – Aporia – quem, na versão de Diotima trazida ao *Banquete* por Sócrates, garante ao amor essa dimensão da falta, do nada a dar. Essa dupla feminilidade do relato de Sócrates não escapa a Lacan:

Este diocisme é, para nós, bastante evocador. Não é à toa que empreguei há pouco o termo Spaltung, evocador da refenda subjetiva. Não é na medida em que alguma coisa, quando se trata do discurso do amor, escapa ao saber de Sócrates, que este se apaga, se “diociza”, e faz, em algum lugar, falar uma mulher?⁶

E como Lacan lerá o discurso de Sócrates? Vejamos a versão do mito de Poros e Penia, trazido ao *Banquete* por Sócrates, e traduzido por Lacan no *Seminário 8*:

Poros, o autor cuja tradução tepiho à minha frente, simplesmente por estar diante do texto, o traduz, não sem pertinência, por Expediente. Se isso significa Recurso, certamente é uma tradução válida. Astúcia também, já que Poros é filho de Metis, que é mais a invenção que a sabedoria. Diante dele, temos a personagem feminina que vai ser a mãe do amor Penia, a saber, Pobreza, ou mesmo Miséria. Ela é caracterizada no texto como aporia, a saber, sem recursos. É isso o que ela sabe sobre si mesma: recursos, não os tem. O termo aporia, vocês o reconhecem, é aquele que nos serve com referência ao processo filosófico. É um impasse, aquilo frente a que entregamos os pontos, ficamos sem recursos. Eis, portanto, a Aporia fêmea diante do Poros, o Expediente, o que parece bastante esclarecedor.

O que é muito bonito nesse mito é a maneira pela qual a Aporia engendra Amor com Poros. No momento em que isso se deu, era Aporia quem velava, quem tinha os olhos bem abertos. Contam-nos que ela viera para os festejos do nascimento de Afrodite, e como qualquer Aporia que se preze, nessa época hierárquica, permaneceu nos degraus, próximo da porta. Por ser Aporia, isto é, por nada ter a oferecer, não entrou na sala do festim, Mas a felicidade das festas é que, justamente acontecem coisas ali que invertem a ordem comum. Poros adormece. Adormece porque estava embriagado, e é isso o que permite a Aporia fazer-se emprenhar por ele, e ter esse filhote que se chama o Amor, cuja data da concepção vai coincidir, portanto, com a data do nascimento de Afrodite. É por isso mesmo, nos explicam, que o amor terá sempre alguma relação obscura com o belo, aquilo que se vai tratar, com efeito, no desenvolvimento de Diotima. Isso está ligado ao fato de que Afrodite é uma deusa bela.

Aí estão as coisas ditas claramente: é o masculino que é desejável, é o feminino que é ativo. Pelo menos, é assim que as coisas se passam no momento do nascimento do Amor.⁷

O amor, então, filho de um feminino desejante e de um masculino desejável, nasce do ato de Aporia, a “sem recursos”, a que não tem nada a dar. De onde Lacan conclui: “o amor é dar o que não se tem”.

É interessante que, na própria interpretação de Lacan, os termos amor e desejo oscilam: Aporia, a que encarna o feminino desejante, engendra com Poros (o Recurso, o Expediente), o masculino desejável, o Amor. Aliás, é Lacan quem assinala que essa oscilação reside no próprio texto de Platão:

A eficácia que produziu como sendo a função da falta é, de modo muito patente, o retorno à função desejante do amor, a substituição pelo epitumei, ele deseja, do era, ele ama. Pode-se apontar no texto o momento onde, perguntando a Agatão se este pensa que o amor é, ou não, amor de alguma coisa, ele substitui pelo termo desejo o termo amor.⁸

Essa oscilação entre amor e desejo que, segundo Lacan, constitui “a dialética que se desenvolve no conjunto do diálogo”, se resume a uma questão que se traduz no discurso de Agatão: “O amor é amor de alguma coisa ou de nada?” A essa questão Lacan responderá com o ato de Aporia: “O amor é dar o que não se tem”.

Trata-se, portanto, de dar um nada. E sobre esse “dar um nada”, as mulheres – Diotima e Aporia – parecem possuir um certo saber.

Curiosamente, são também algumas mulheres que aqui destacamos como escritoras de um certo amor (ou amantes de uma certa escrita) que se traduz por “dar o que não se tem”. Por isso é possível, para Duras, dizer:

A partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve.⁹

Não será por acaso que Clarice Lispector escolherá como “Amor” o título de um de seus contos que aborda, radicalmente, a questão do nada a dar, da falta e do impossível do desejo. Trata-se de uma história banal, de uma higiênica e bem situada dona de casa que, “por

caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado”. Essa mulher, Ana, antes de organizar aquilo que ela chamaria de seu lar, sofria de algumas “exaltações perturbadas”, confundidas com sentimentos de “felicidade insuportável” que a personagem conseguira, finalmente, domar, estabelecendo uma casa, uma família, “algo enfim compreensível, uma vida de adulto.”

Entretanto, uma vaga sensação de perigo causado por essa exaltação incontrolável a rondava, o que a fazia evitar certas situações, certos momentos em que poderiam eclodir crises dessa ordem, como a “hora perigosa da tarde, em que a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído em suas funções”. Nesses momentos, o perigo rondava e ela costumava sair para fazer compras, levar objetos para consertar, “cuidando do lar e da família à revelia deles”, para se manter ocupada até que a noite viesse e o reencontro com as crianças e suas exigências rotineiras a fizessem submergir novamente no mundo de “normalidade” que a mantinha apaziguada.

É numa dessas saídas que eclode, novamente, o horror dessa perturbação, quando, num trajeto de bonde, Ana depara-se com um cego mascarando chicletes. Essa cena, a princípio casual e inofensiva, termina por desencadear, em toda sua densidade, a irrupção epifânica no texto de Clarice, esse momento em que se efetua uma evacuação do sentido e o que resta, imperativo, é o vazio – inefável, intransmissível, enigmático, mas absolutamente real:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido: não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomaçava ao seu redor. O mal estava feito (...) O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam (...) O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada.¹⁰

A partir daí, dessa visão insuportável de um cego mascando chicletes, a vida dessa mulher desmorona, até ser finalmente reapaziguada (até quando?) com o retorno ao lar, à família, ao marido. “Acabara-se a vertigem de bondade. E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante, sem nenhum mundo no coração”.

Entretanto, o que fica do conto de Clarice é exatamente essa travessia do amor e seu inferno, essa marca do “prazer intenso” que faz Ana sofrer, esse amor “com nojo”, essa “vida horrível”, esse horror do real. E é exatamente em torno desse horror (em que, afinal, reside uma certa modalidade de beleza – a beleza do horror, ou o horror da beleza, pode-se pensar) que se constrói a noção de amor no conto de Clarice.

No *Seminário 20*, em que Lacan abordará a questão do gozo feminino, leremos que o amor (como a letra) faz função de suplência para a “relação sexual que não há”. Como saída elegante para essa inexistência da relação sexual, assinala Lacan, o homem medieval criou a convenção do “amor cortês” (manifesto nas chamadas cantigas de amor), que mantém a mulher como objeto inacessível ao desejo.¹¹

Caberia, talvez, perguntar: enquanto isso, enquanto o homem cantava o amor cortês, que cantigas cantava a mulher? Algumas delas, como Duras, Llansol e Clarice, parecem, num gesto análogo ao do feminino desejante, querer fazer *o amor* em sua impossibilidade mesma. Escrever, amar, morrer, talvez sejam gestos radicais que essas mulheres ensaiam em suas letras de amor, lembrando, quem sabe, que o “estar enamorado” produz exatamente essa feminização constitutiva do discurso amoroso, esse limite da linguagem, esse “amém da língua”, no dizer de Barthes:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs, as “chansons de toile”, dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao

*longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: esse homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado.*¹²

Será em nome dessa *milagrosa feminização* que o discurso de Sócrates de “diociza”, fazendo falar, aí, a mulher? E, quando a mulher fala, o desejo toma o nome de amor e por isso se escreve ao pé da letra, como letra de amor, como carta que voa, dizendo de seus impasses, de sua impossibilidade, de seu nada a dar?

“*Nada tenho para te dizer*, a não ser que esse nada, é para você que o digo”,¹³ dizem elas, dizemos nós, quando amamos, quando escrevemos, momentos em que somos atravessados por ela, a morte.

Lucia Castello Branco

Notas

¹ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 47.

² *Ibidem*, p. 16.

³ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho. Diário I*. Lisboa: Rolim, 1985. p. 134.

⁴ *Ibidem*, p. 70.

⁵ LLANSOL. *Finita. Diário II*. Lisboa: Rolim, 1987. p. 174-175.

⁶ LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 8. A transferência. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. p. 123.

⁷ *Ibidem*, p. 125.

⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁹ DURAS. *Op. cit.* p. 21.

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. Amor.

¹¹ LACAN. *O Seminário*. Livro 20. Mais, ainda. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

¹² BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984, p. 27-8.

¹³ *Ibidem*, p. 32.

**Textualidade:
a geografia do impossível**

Mais tarde

Este texto está fora-de-prazer fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado

Roland Barthes

O que escrevo é um só clímax? meus dias são um só clímax; vivo à beira. (...) estou tentando escrever-te com o corpo todo e quero como poder pegar com a mão a palavra.

Clarice Lispector

de como me aproximo do texto

aqui não começo. não começo porque não há começo. isso que se inicia vem pelo meio, assim meio torto. o que quero dizer é que isso, em verdade, é um *intervalo* – hora sem letra em que me faço. tudo porque sou parido no intervalo. por isso, isso não é um começo. se parecer incompleto é porque não encontrei o início, a forma *correta* de escrever. tive de partir não sei mais de onde; só sei que não pelo começo. meu ponto de partida é o *hiato*.

llansol não me permite iniciar pelo início. assim como ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a seqüência coercitiva das frases, e das páginas, escrever é nunca organizar no papel o que não está em mim organizado. por isso é que eu giro em torno do meio, já que, além de não haver o início, o fim também não há. pode ser que isso resulte num *labirinto*, numa bordadura do vazio, em torno do vazio. o que restou da leitura foi uma *gagueira cega*, um latejar forte e insistente, um misto de angústia e de alegria difícil que impede a mão de falar.

houve uma breve hesitação da parte de quem escrevia. mas, assim como o falcão de pessoa toma o punho de llansol, *o falcão de llansol invade o meu punho*, forçando-me a escrever. mas não tenho ainda o que dizer. então, o punho desenfreado passa a escrever apenas sobre a

dificuldade de escrever, sobre a difícil tarefa de dizer llansol. a escrita se repete, gagueja como a leitura em voz alta, mimetiza llansol, guina à direita e à esquerda, como os passos de um ébrio. o texto *resmungo – bégaya-t-il*.

a caminho

por que escrever se a palavra falta? a palavra falta a llansol, e o que lhe resta é um traço, *o lugar da palavra que falta*. devo preencher esse espaço? tenho esse direito? o texto me dá esse direito, o lugar de leitor me concede essa graça. mas, de que me adianta esse lugar, se não tenho também a palavra que ali cabe? – aliás, alguma palavra cabe naquele traço? é ele o lugar do *inominável*? mas, após o traço há a escrita, que continua e continua e continua... (“escrevo porque não quero as palavras que encontro” (barthes)), escrevo “por subtração”, eliminando as palavras que não me servem—quantas, até o momento, já eliminei? estou próximo da palavra “certa”? escrevo à toa. de um lado não digo nada, de outro, digo demais: um impossível ajustar.

o texto de llansol é intransitivo: *ele é*. escritura que não exige complemento, dispensa objeto, recusa referentes. mas—estranho paradoxo—ele tenta me dizer algo, algo que *está fora do simbólico*, que escapa à frase. o texto me murmura algo, um *grão*, qual a voz do ator de cinema (*Rosebud*) que não consigo apreender.

mas, de onde, enfim, vem esse murmúrio?, esse sussurro que me perturba? vem da *não-linguagem-formal*? ou, ao contrário, vem da fusão de todas as linguagens? o texto de llansol é, então, a *babel feliz* de que fala barthes? a “coabitação das linguagens” que inverte o mito bíblico? coabitação de que fala deleuze—a *minor literature*—que “não vem de uma linguagem menor”, mas que se deixa invadir por “linguagens ‘minoritárias’”, fora de um sistema literário e lingüístico. a *minor literature* se caracterizaria por “algo impossível—a impossibilidade de não escrever (...), a impossibilidade de escrever de outra maneira” que não seja a *desterritorialização* de uma linguagem supostamente “maior”. llansol me lembra essas idéias de deleuze, já

que, dentro dessa literatura, há “uma outra história vibrando”; por isso, “não há possibilidade de uma enunciação individual que pertencesse a este ou aquele ‘mestre’ e que pudesse ser separada de uma enunciação coletiva”. é isso mesmo que se insinua na escrita de Llansol: uma *invasão de outros textos*, outras enunciações, que, unindo-se à sua enumeração, a transformam num lugar de confluência de outros textos, “menores” – minoritários – e “afetados por um alto coeficiente de desterritorialização”. (tradução minha.)

assim, o texto não mais apenas gagueja: *o texto tagarela*. uma tagarelice gaga, então. um caos barulhento e polifônico, uma mistura de vozes, todas falando ao mesmo tempo. mas também, por ser gago, uma voz incômoda, esganiçada – um *fio de voz*.

sons, murmúrios, sussurros: rastros de um beijo, fios de voz

Essa voz, como outras vozes, nada pode

Llansol

em um beijo dado mais tarde, tudo parece principiar pelo som: o som ronco, escasso, quase-silencioso de um murmúrio, de um sussurro, de um sopro – o som de uma respiração difícil. a escrita parece ser permeada por uma *insuficiência no dizer*, não insuficiência num sentido pejorativo que a palavra possa acaso carregar consigo, mas uma insuficiência preñe de significação, de vontade de dizer, que explode em rápidos momentos fulgurantes – as *cenassfulgor*. escrita que se vai conduzindo repleta de hiatos, mas que, em algum momento, consegue fazer confluir muito *dizer* num único ponto – o *ponto-voraz* (“os meus olhos recebem, num ponto-voraz, as linhas que sustentam o espaço” (Llansol)). desse ponto, que é confluência, surgem as *cenassfulgor*, “aparições fosfóricas, visões que reúnem imagens, nas suas partes mais tênues e libertas” (Llansol). essa *voz-que-não-se-diz-toda* não se sustenta além do poético, não continua se dela privarmos o gozo que a mantém viva; é a própria repetição que a perpetua, a linguagem em si mesma é que erige essa voz – se dela exigimos um enunciado que ultrapasse a linguagem, que não se limite ao poético,

ela se cala. não que ela não tenha o que dizer, mas o que diz está em concerto dentro da sua própria linguagem, sustentando-se a si mesma, alimentando-se de sua própria enunciação.

nesse texto, tudo e nada se diz (então repito: “de um lado não digo nada, de outro, digo demais” (barthes)); uma multidão de vozes que, ao se reunirem todas de uma só vez, produzem apenas um burburinho, um rumor – “a confusão reinava no silêncio” (llansol). esse texto não esconde seu aspecto murmurante, ao contrário, se diz explicitamente como sopro: “um fio de murmúrio voltava-se para mim” ou “o rumor longínquo que há na casa é meu” (llansol). lendo esse texto, sinto uma voz que quer fazer parecer que não sabe do que fala, que não domina o que “narra”, mas que, na verdade, sabe de tudo o que está dizendo; ou, ao contrário, uma voz que não sabe mesmo o que diz e se confessa como tal no próprio texto que erige e em que se inscreve. o fio de voz seria tanto essa voz que não se manifesta inteira e que, por isso, deixa apenas rumores no texto, quanto uma voz inteira que deixa também rumores, mas a partir do falseamento de que é falha, gaga, impotente, simuladamente cunhada na impossibilidade de se tornar verbo – uma voz que diz e não diz simultaneamente, num movimento de dupla enunciação cujas ambas as partes do duplo se constroem juntas. enfim, o que fica à primeira vista é uma voz-que-quer-se-dizer-toda, mas que esbarra na limitação de ser apenas ruído, que estanca na condição de estar sempre destituída de plena sonoridade. não à toa se semeiam insistentemente no texto palavras com essa mesma carga semântica: som, ressoar, sussurro, murmúrio, acústica, respiração, sonoridade, silêncio, música, voz, fio de voz.

*

todo esse movimento de enunciação, que se constrói com base nessa voz sussurrante, leva, inevitavelmente, à questão do erótico. essa voz que me murmura me erotiza, pois sou seu ouvinte, seu leitor (“o texto tem de me dar prova *de que ele me deseja*” (barthes)). ao me desejar, o texto me torna destinatário do seu gozo, ele goza em mim – *Ça juit* –; sou ao mesmo tempo sujeito dele (quando gozo a partir do seu gozo) e assujeitado pelo seu gozo – gozamos juntos, também num movimento

duplo de enunciação. o texto é enunciação que goza e eu, seu ouvinte-leitor, sou também todo gozo, que, assim, me enuncio. nesse movimento lancinante, visceral mesmo, o corpo se inscreve, o texto pede que meu corpo se inscreva:

ali, arde a substância onde ana está ensinando a ler a myriam, ana sentada numa cadeira, com o livro aberto no colo, myriam de pé, a olhar um dos primeiros textos, “que é um cavalo que vai saltar”. está sendo beijada na boca pelas letras...

o texto e eu nos tocamos, beijamos a boca um do outro, nossas línguas se atravessam. o texto tem de me tocar. o texto que não me intriga, o texto que se mostra todo ou não faz questão de me mostrar nada, em nada me seduz. ele não pode deixar de me intrigar, porque é na intriga que me excita; não pode se mostrar todo, porque assim me exclui do jogo; não pode ser todo silêncio, porque deve dialogar comigo. ele deve saber medir a hora exata de falar e igualmente a hora exata de se calar – deve saber instituir o hiato na hora h, gerando um ponto certo (o **ponto-voraz**). o prazer que dele deve advir reside na ferida que se abre entre o que mostra e o que esconde (“o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (...) o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte” (barthes)).

essa voz do texto de llansol me seduz e me fere (“eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz” (barthes)). ela me seduz em duplo movimento: por um lado me dá prazer, por outro me agride. sou seduzido não só pelo prazer que em mim ela faz jorrar, mas também pela agressão que ela me dirige. essa voz do texto de llansol que me murmura, e que, apesar de apenas murmurar, diz algo como se tivesse o estatuto de uma **voz-potente**, **insiste** no dizer, diz **mais e mais**, paradoxalmente **além**, e **mais ainda** – murmúrio-tagarela, murmúrio de gozo. sou levado a pensar, então, que o sussurro é *mais erotizador que o falar inteiro*, ele me seduz mais que a-voz-potente; ele me exige mais que a simples atenção, ele me impõe a exclusividade de ouvi-lo, meu ouvido perto de sua boca que sussurra – a respiração,

a voz dizendo baixinho, o calor do seu hálito: a voz do texto me excita, eroticamente. então, gozo de êxtase, meu corpo treme, se arrepiando de gozo. o sussurro da voz me hipnotiza, me leva para fora de mim mesmo – então, levito de prazer. ele se une ao corpo da letra, compondo um formato *perfeito*: sonoridade e visualidade do objeto de gozo, o significante em sua concretude visual e seu som, unicamente (“a sensualidade propaga-se na linguagem, que se torna lenta e única presença do corpo” (llansol)). letra e som se fundem, alcançando o *cerne da linguagem*. as próprias *cenas/fulgor* não seriam regidas por esse movimento de gozo, já que, ao alcançar um ápice de ascensão fulgurante, zera, e, ao zerar, reinicia nova ascensão para nova queda na fulgurância?; uma voz que alcança um ápice de sua enunciação, dizendo-se ao extremo de sua significação, e que, posteriormente a isso, deixa apenas um ruído, uma *sombra de voz* (“[os objetos] atravessam então o meu espírito, em circunstâncias fulgurantes, e o espaço que deixam mergulha depois em lugares vazios” (llansol)). as *cenas fulgor* não seriam o lugar desse sujeito que desaparece – *fading* – quando era necessário a qualquer preço que permanecesse? (bataille).

gozo quando leio:

eu ardo no vazio, criando na imagem da clareira o obstáculo raro que impediria a sua partida; convertemos em meia palavra o que estamos a sentir

*e o resto
somos nós inertes*

– e será que não compreendo completamente o que ali se enuncia porque, no exato momento de seu jorro desapareço?

finita também me permite essa leitura pelo erótico, esse percurso pela libido da escrita. em *finita*, no entanto, não é a enunciação do texto que me erotiza, mas a própria emergência do corpo erótico enunciado. o corpo, aqui, surge como lugar de leitura – a leitura do corpo nu traz o erótico (o corpo de Ibn’ Arabi traz a geografia da sua origem):

[Ibn'Arabi] começa a afastar a ponta do tecido que a cobre, no intuito de perfazer a nudez.

*E leio-lhe ruínas
passagens nómadas de magos
em jardins, prados e casas.*

(...)

nesse movimento, se volta em lentas distensões do corpo que procura lugares propícios e de brisa. formam-se ombros sólidos, recosta-se uma face serena, mãos hábeis acompanham os seios, entreabrem-se ligeiramente as pernas, um ritmo rectilíneo de respiração caminha para a claridade crescente.

(...)

pernas que se afastam e se arqueiam, permitindo uma adaptação mais exacta da mão e desses lábios de um vermelho escuro, que é a cor anunciadora do mistério

(...) dedos que se distanciam da mão e tentam incursões rápidas nos cabelos do púbis, no clítoris tumescente e na vagina. E uma nova forma se manifestou, de luminosidade crescente, de gozo soberano na sua face, de uma dança entregue aos seus próprios fins que envolvem Ibn'Arabi e lhe arrastam definitivamente o olhar e a vontade...

o fulgor da cena faz gozar.

invariavelmente. a reflexão sobre o movimento de enunciação dessa voz me leva a pensar no seu aspecto *musical*. sons, ruídos, silêncios, dissonâncias, tudo isso ouço nessa voz, que canta a partir de uma *partitura* incompleta, ainda não totalmente preenchida. como peça musical, sinfônica que é, esse texto se apresenta em disposição gráfica – partitura – e a partir dela a voz canta, os instrumentos dão som. mas o que fazer quando a partitura se compõe de *escalas* vazias, em que faltam as *notas* básicas? a voz que tenta passar essa partitura de representação gráfica para som é uma voz tropeçante, que gagueja em pleno momento de cantar, porque não dispõe de todas as notas, sua escala é falha. pode ela tentar preencher os vazios dessa partitura com

improvisações, dando-se a liberdade de criar em cima da peça musical, mas, quando isso tenta, acaba por *atravessar a música*, acaba por geral *dissonâncias*, voz que discorda das demais no momento do coro, que entra em desacordo com os instrumentos na apresentação solo.

as notas musicais são sinais da música para representar o som. partindo desse conceito, pode-se pensar que, se a nota é um sinal gráfico da música para representar o som, a nota da escrita é a letra, sinal que “dá forma” ao som produzido pela voz – a letra como corpo do som ou o som como corpo da letra (relação erótica: um encarna o outro, dá-lhe forma, serve-se como corpo ao outro). então, se a nota da escrita é a letra, e faltam notas na escala, faltam letras na escrita – a escritura está, então, desfalcada.

essa voz me lembra o *falsete*, uma voz contrafeita, fina, esganiçada, que imita a de soprano (não é o próprio fio de voz?) falsete: fio de voz reduzido a uma única palavra? falsete que, no entanto, se apresenta em forma de *arabesco*, canto ornado, hesitante (o próprio gozo). falsete e arabesco: falseamento enfeitado, melodia sinuosa. às vezes tão clara, às vezes tão nebulosa; às vezes fulgor, às vezes o reinício do zero do gozo; em momentos iminência pura, em outros, silêncio quase insuportável.

ler as *cifras* dessa escrita é tentar transformá-la em som, é fazer falar essa voz que sob as cifras se esconde. essa linguagem cifrada, como lê-la quem não sabe ler as cifras de uma canção? qual o lugar do leitor nessa experiência tão particular de quem escreve, de quem compõe? o leitor se perde nessa floresta de cifras, nessa escrita “esburacada” que tem como “resposta” uma leitura intransitiva, em que o leitor não corresponde. escrita e leitor em constante assimetria – não há relação, não há relação, não há *um*: a dissonância musical, a eterna fuga do amante.

essa é a música, a voz fora do tom, a melodia em descompasso, que cai, muitas das vezes, em quase completo equívoco. voz iminente, nunca eminente. voz que se quer “menor”, música que se, quer dissonante.

mesmo essa música (ou mesmo por ser assim) me faz gozar. gozo, e não encontrei a percepção exata da enunciação dessa voz; mas ela continuará dizendo, em baixo som, mais, mais e sempre, num gozo incessante, à caça de outro corpo em que possa se derramar, à procura de outro ouvido que possa se umedecer ao calor de seu hálito.

*

ao “alcance”

llansol desacostuma os signos, desterritorializa-os do seu lugar comum (a literatura “maior”). daqui, é como se eu ouvisse llansol me sussurrar:

– quero uma música que nunca tenha sido composta; quero uma poesia que nunca fora antes escrita; um romance nunca antes concebido; quero um sujeito que na sua teia se inscreva.

eu, de cá, peço um beijo, aquele que não me fora permitido no início do percurso porque ainda não estava preparado para recebê-lo. o texto, agora se ergue, procura uma das faces e a beija. agora compreendo porque só agora aquele beijo pôde ser concedido, agora sei a razão do beijo dado mais tarde...

cristiano florentino

referências bibliográficas

barthes, roland. *o prazer do texto*. são paulo: perspectiva, 1993.

deleuze, gilles & guattari, félix. *kafka – toward a minor literature*. minneapolis: university of minnesota press, 1986.

llansol, m^a. gabriela. *amar um cão*. colares: colares, 1990.

_____. *finita*. Lisboa: rolim, 1987.

_____. *hölder, de hölderlin*. colares: colares, 1993.

_____. *um beijo dado mais tarde*. lisboa: rolim, 1991.

De uma escrita que não seria a da impostura

- acerca da escritura de Maria Gabriela Llansol -

Kierkegaard suspende a recordação intensa por prudência, e desvia-me a cara do seu ombro. Só então eu sei que Kierkegaard é o último crítico do livro que escrevo, no qual – A restante vida – ele jamais fará parte, porque todos nós temos os nossos restos à mão, e eu quero conhecer o verdadeiro lenço sobre o qual ela, Regina Olsen, chorou a sua sepultura. Abro a caixa com percussões inconscientes do meu próprio desejo de saber.¹

Este breve trecho do *Diário 2*, de Maria Gabriela Llansol, intitulado *Finita*, e escrito entre os anos de 1974 e 1977, remete-me, sem que a princípio eu perceba por que, a um seminário de Lacan, quase contemporâneo a esse de Llansol (de 1972-73), encerrado com estas palavras:

(...) Não foi por acaso que Kierkegaard descobriu a existência numa aventurazinha de sedutor. É ao se castrar, ao reunir ao amor, que ele pensa ter tido acesso a isso. Mas, talvez, depois de tudo, por que não, Regina, também ela, existisse. Esse desejo de um bem ao segundo grau, um bem que não é causado por um a minúsculo, talvez fosse por intermédio de Regina que ele tinha a sua dimensão.²

Como se não bastasse a referência ao “bem ao segundo grau” e ao “gozo em Deus”, assinaladas por Lacan nesse “Deus e o gozo d’A Mulher”, esse seu seminário marca, teoricamente, questões que Llansol exhibirá, em seu texto, com a transparência do “cristal da língua”:³ a letra, o gozo, a escritura, o significante, a voz, o feminino. Tudo isso reunido, em Llansol, num texto que talvez não possa ser adequadamente acolhido sob o rótulo de “literatura”, mas que

certamente se alia (a sua maneira idiossincrática, singular) ao rol de textos que Lacan denominou de “litraterra”.

Talvez seja por isso (mas certamente não *apenas* por isso) que produzo aqui, já desde o título deste texto, um cruzamento entre as idéias de Lacan e a *escritura* de Llansol: “De uma escrita que não seria a da impostura” faz-nos escutar, é claro, “De um discurso que não seria o do semblante”⁴ e a superposição da *impostura ao semblante*, embora não queira sugerir uma sinonímia entre os termos, é proposital.

Sabemos que o *semblante* de que nos fala Lacan não é o mesmo que *impostura*. O *semelhante*, que é antes da ordem do *faz-de-conta*, ou do *fingimento poético* a que se refere Fernando Pessoa (o poeta é aquele que “chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”), não se confunde com a noção de *embuste*, *hipocrisia*.⁵ Mas talvez o que ainda não saibamos (o que ainda não pudemos saber) é que a *impostura* de que nos fala Llansol também não é o mesmo que essa *impostura* de que nos falam os dicionários, mas refere-se tão somente à impostura inerente a qualquer processo lingüístico, pelo simples fato de que *a palavra não é a coisa*. Nesse sentido, podemos dizer que não há escrita que não seja a da impostura, da mesma maneira que “não há discurso que não seja do faz-de-conta, do semblante.”⁶

Entretanto, ao intitular seu seminário de 1971 de “De um discurso que não seria o do semblante”, Lacan termina por abrir uma fresta, através do condicional *seria*, para uma virtualidade do discurso, para uma possibilidade do discurso. Como virtualidade, como possibilidade, é evidente que esse discurso não é. De maneira análoga, eu gostaria de pensar aqui com vocês o texto de Llansol: como uma escrita que, não podendo ser a que não é a da impostura (posto que é escrita), seria aquela que se abre para uma possibilidade, para uma virtualidade. Seria aquela que *não seria*, afinal.

“Veja bem: a língua é uma impostura” – ela me diz –, “tudo aquilo que estamos aqui a falar é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso que o

meu texto quer”.⁷ E os seus textos, um a um, fazem ecoar essa verdade. Povoados, sempre, pela presença de uma rapariga que “teme a impostura da língua”, esses textos convocam uma escrita (ou, mais propriamente, uma *escritura*) que, como afirma a narradora (ou a autora, já que essas instâncias se confundem, em Llansol), levam-na a destituir-se da literatura para passar “para a margem da língua”, levando-a, em última instância, a uma travessia da língua:

*tão profundamente me sensibilizou o texto que, depois de me ter esquecido do que ia dizer ou seja, escrever a seguir sentei-me no banco verde de jardim, junto de Prunus Triloba, a reflectir que me devia perder da literatura para contar de que maneira atravessei a língua, desejando salvar-me através dela.*⁸

A idéia de uma salvação através da língua que pode ser lida, também, em seu avesso: como uma perda (ou uma travessia através da língua) atravessa toda a obra de Llansol. E vem constituir um texto de estranha densidade poética que arrebatava o leitor no ponto mesmo em que o faz entrar em estado de perda, numa relação de crise com a linguagem.⁹ E é exatamente nesse ponto de perda, ou de crise da linguagem, que a *escritura* de Llansol parece produzir um curioso entrecruzamento entre *vida* e *obra*, diferente do que comumente se vê na Literatura – a obra como um reflexo, um espelho da vida –, mas antes como o seu oposto: a vida como um texto, como uma *escritura*. No sentido inverso a Clarice Lispector – que dizia: “Não quero ser autobiográfica. Quero ser *bio*” –, Maria Gabriela Llansol parece dizer: “Não quero ser autobiográfica. Quero ser *grafia*”.

Assim, da mesma maneira que seus diários refletem sobre as questões da escrita e da leitura (na medida em que se constituem como uma espécie de memória da escrita, uma vez que ela ali faz referência constante à escrita de sua “ficção”), sua “ficção” também o faz. Analogamente, os estranhos personagens (“figuras”, como ela os chama) que comparecem à cena de sua “ficção” – San Juan de la Cruz, Copérnico, Bach, Fernando Pessoa, Camões, Hadewich,

Nietzsche, reunidos numa espécie de comunidade da *escritura* – também estão presentes em seus diários:

Jodoigne, 1 de junho de 1979

(...) *à noite:*

penso em Giordano Bruno, em quem teria sido sua mãe. Onde vives ainda, Giordano, em que dia? quem foi tua mãe? Se vier acolher-se entre nós, não a deixaremos só. Faremos com ela uma espécie de jogo, mas ela nunca suspeitará de que maneira foste morto. Eu tinha vontade de cantar-vos louvores, pois vos via chegar ao limiar do mundo; quem te pos no limiar da chama, a prumo da chama, homem inteiro? Sempre ela foi uma mulher três vezes radiante.¹⁰

Tudo isso parece ser possível, a meu ver, devido ao caráter *escritural* do texto de Llansol. Diferentemente de uma escrita comum, ou mesmo de uma escrita literária convencional (a que Barthes chamaria *escrevência*), Llansol produz, em seu texto, uma *escritura*. Sabe-se que esse conceito, trabalhado tanto por Barthes e Derrida, quanto também por Lacan (sobretudo em seu *Seminário XVIII*), estabelece suas nuances com relação ao termo *escrita*. Embora não se possa dizer que o conceito de *escritura* seja idêntico nesses três autores, há, entre eles, analogias que aqui talvez possamos assinalar para elaborar um pouco mais o conceito, de maneira a ler, sob essa ótica, o texto de Llansol.

Sabemos que, enquanto para Barthes a *escritura* se opõe à *escrevência*, pois é intransitiva, não visando à comunicação, como esta última, em Derrida a *escritura* será mais enfatizada por seu caráter de *diferência*, em sua especificidade de *traço* não anterior, mas também não posterior (ou exterior) à linguagem. Para Derrida, em sua proposta de uma reversão dos fundamentos platônicos acerca da exterioridade da escrita (com relação à memória, por exemplo), a *escritura está desde sempre* lá, uma vez que “lá onde há linguagem há necessariamente uma forma de escrita.”¹¹

Uma construção análoga do conceito pode ser verificada em todo o *Seminário XVIII* de Lacan, que, a dado momento, chega mesmo a indagar: “Será que se não existisse a *escritura* existiriam as palavras?”¹² E é também Lacan quem afirmará que a “*a escritura é o gozo*”,¹³ eco que ouviremos, mais tarde, em Barthes: “A *escritura* é isto: a ciência dos gozos da linguagem, seu Kamasutra.”¹⁴ Ao que Derrida acrescenta: “A *escritura* sempre ameaçou, pois traz a questão do corpo como condição de constituição de seja já o que for.”¹⁵

Na “cena da *escritura*”, o texto de Llansol termina por apresentar, com a peremptoriedade que a presença da *escritura* pode oferecer ao leitor, essa dimensão corporal, material, da escrita, não só *naquilo que seu texto diz*, mas *na maneira como o faz*. Ao dividir o texto de maneira inusitada, intervalando-o, irregularmente, com inesperados espaços em branco, ao promover mudanças de tipo de letra (de cursivo para o itálico e vice-versa), sem qualquer intermediação que possa “prevenir” o leitor, e, sobretudo, ao sulcar a página com um traço horizontal que interrompe a narrativa, suspende o sentido e *atravessa*, literalmente, o texto, Llansol desenha, em sua materialidade, a grafia da *escritura*:

Quando vivíamos juntos na mesma casa, era a visão profunda das beguinias.

Quando se pensa, ou quando se diz (neste momento, uma pétala amarela de forstythia, em forma de flor, caiu do interior do livro; é a verdade _____).

Vêde Copérnico, de pé, na neve, esperando a sua viagem longa e perigosa.

*Tudo é som.*¹⁶

E esse seu gesto *escritural* parece se aproximar de um “passado da escrita”, dos tempos em que escrever era sulcar uma superfície sólida, como as paredes de uma caverna ou, mais tarde, pelo papel. Nesse trajeto, todo um percurso da *grafia*, ou, mais propriamente, da *letra*, aí se desenha: do estilete à pena, da pena à caneta, da letra cursiva à letra de forma, do manuscrito à tipografia e à imprensa. É exatamente esse percurso, esse passado da escrita, que o texto de Llansol parece

reconstituir, trazendo-nos de volta um tempo em que escrever era também arrancar algo a uma superfície e em que ler um texto era comentá-lo:

*Construo, para oferecer a Alice, um texto em relevo, que é uma cópia de uma narrativa; levanto tal topografia sobre placas de argila, com a ajuda de Engrácia, e já escrevi uma longa parte que, quando lhe entregar, transcreverei aqui, com a pesada fragilidade de quem lê. Agora tenho de sair para ir à igreja e só transcreverei o fim: “Sobre os rios que vão por Babilônia me achei onde sentado chorei as lembranças de Sião e quanto nela passei...
E ficou escrevendo pela noite adiante”
até que ela chegasse
ao ponto em que é dito quem estava exposta
“...me deixei invadir pelo imóvel silêncio
sem poder esquecer
a impostura e bruma
que cobrem a língua,
que me selaram a boca...”¹⁷*

E não será exatamente esta a dimensão da *escritura*? A dimensão de uma sulcagem, como assinala Freud em “Uma nota sobre o ‘bloco mágico’”,¹⁸ a dimensão de uma rasura, como assinala Lacan em *Lituraterra*, a dimensão de uma “litografia anterior às palavras: metafonética, não-lingüística, a-lógica”,²⁰ como assinala Derrida?

Talvez por isso a *escritura* de Llansol busque tão alucinadamente a dimensão da voz. Afinal, como acentua Lacan no *Seminário XVIII* (e também Derrida e Barthes em diversos de seus textos) é do “grão da voz” que a *escritura* floresce e é *em voz alta* (este, também, um antigo procedimento de leitura) que a *escritura* pede para ser lida. Ao que Llansol acrescenta: “Dobra a tua língua, articula. Dobra a tua língua, articula”²¹.

O texto de Maria Gabriela Llansol, mais que outros textos literários e talvez num sentido radicalmente inverso a eles – em direção à *Lituraterra*, não à Literatura –, vem nos dizer, através dessa

“dobradura da língua” a que nos obriga, que “nós nos encontramos na escrita onde mesmo o pretense ideograma é uma letra.”²² E, ao dizê-lo, diz do que de *voz* há na *letra*, do que de *corpo* há na *letra*. Aí, nesse litoral que a *letra* sulca, encontram-se o corpo do sujeito e o corpus textual. E outra não será a dimensão que a própria autora garantirá ao traço horizontal a que ela recorre em sua *escritura*:

*Da mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um litro, é que eu faço aquele traço como para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que eu vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico...*²³

Corporalmente, fisicamente (femininamente, quem sabe), essa *escritura* se escreve. É, ao escrever-se, *inscreve* ali um sujeito que, sabemos, já não se encontra exatamente na *vida*, ou na *obra*, mas tão somente no discurso, esse discurso que *não seria o do semblante*. Ou na *escritura*, essa escrita que *não seria a da impostura*. Por isso, o texto de Llansol vai rejeitar a metáfora: “Interrompo aqui o texto porque desliza para a metáfora”, diz ela em um de seus diários.²⁴ Ou ainda:

*Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o como se. O que escrevo é uma só narrativa, que vou partindo, aos pedaços.*²⁵

Rejeitando a metáfora (mas recaindo na metáfora, já que esta reside na base de qualquer processo lingüístico), essa *escritura* pretende estabelecer uma relação de radicalidade com a *verdade*:

Um dos primeiros segredos a ser-lhe confiado foi que os textos vivos transmigravam, cedo ou tarde, para folhas vegetais; que nos pecíolos, ou delicados ângulos de

*intersecção dos ramos, alguém como Úrsula, ou a rapariga
que temera a impostura da língua, registrava como
recentemente abertas ao concebido, as suposições
verdadeiras. Por entre os fetos,
as manchas vazias da floresta e as sombras das
árvores,
viu avançar Úrsula com o vestido na mão e, ao seio, o país
nu; o sentido da visão era que ele já tinha sido apeado em
Alcácer Quibir; e que com sua imagem invertida, Luís
Comuns cairia na doce voragem das folhas,
e das suas línguas;
e que seria brandamente condenado a ouvir a infalível
repercussão
dos textos,
ou o conjunto verdejaste das folhagens.*²⁶

Mas a própria escritura duvida que essa *verdade* possa se enunciar assim tão plenamente, assim como se entre as palavras e as coisas não houvesse o véu da linguagem, assim como se intersecção dos ramos pudesse proteger a rapariga da impostura da língua. E é também em *Causa amante* (essa narrativa em que a *causa* é o desejo da escrita, que pretende afinal ser a *coisa*, natural como a folhagem) que se indaga: “Teria eu construído a minha vida sobre um primeiro pensamento verdadeiro?”²⁷ Para logo depois concluir: “Este é o jardim que o pensamento permite”.²⁸

Se “este é o jardim que o pensamento permite”, pode ser que esse não seja o jardim “de verdade”, o jardim da experiência, mas tão só o jardim do pensamento, o jardim de palavras, o jardim do semblante. E, se como nos ensina Lacan o semblante não passa, afinal, do *referente*,²⁹ é talvez de um discurso que não seria o do referente que a *escritura* de Llansol nos fala.

E, se pensarmos o conceito de *referência* a partir de Ducrot, para quem

*desde que haja um ato de fala, um dizer, há uma orientação
necessária para aquilo que não é o dizer. É esta orientação*

que podemos chamar ‘referência’, chamando ‘referente’ ao mundo ou objeto que ela pretende descrever ou transformar,³⁰

veremos que o texto de Llansol, abrindo-se para a virtualidade que o condicional *seria* lhe confere, localiza-se nesse litoral que a *letra* demarca e que *a escritura* testemunha: para além do que se diz, vislumbra-se aquilo que não é o dizer. Por isso essa *escritura* define-se, como sugere a narradora, como um “convite ao silêncio.”³¹ Ou como um convite a uma memória da escrita, a um tempo passado de “litografia anterior às palavras: metafonética, não-lingüística, a-lógica”, a uma escrita que *não seria a da impostura*. E esta assim se narra:

era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo a matriz de plantas e, em terceiro, a matriz de todos os seres existentes. Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens, e uma só face, nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do tempo, esvaindo a arenosa substância da sua imagem.³²

Esse animal-escrita, nem vivo, nem imortal, escreve-se, como nos mostra Lacan, como uma “acomodação dos restos”: Litureterra. E dos restos, fragmentos, lixo de sons e de palavras, parece saber bem a *escritura* de Llansol que, não se bastando com a batalha de corpos escritos em *A restante vida*,³³ ainda vem dizer, em *O falcão no punho*:

Sua mãe, Margarida, sabia como ele tinha sido preso pela primeira palavra que pronunciara – lixo –, e a que ela tinha acrescentado, nos tempos em que ainda o ensinara – lixo de escrita,³⁴

Sulco, rasura, litura, littera, essa Litureterra de Llansol, se é “acomodação dos restos”, certamente não é acomodação daquele que

escreve e daquele que lê. Felizmente, para nós, há o véu da beleza, último anteparo ante o horror do Real, como diria Lacan, a recobrir a cicatriz dessa *escritura* e a repetir, no momento em que a tememos mais, que “a escrita e o medo são incompatíveis.”

Lucia Castello Branco

Notas

¹ LANSOL, Maria Gabriela. *Finita: diário 2*. Lisboa: Rolim, 1987. p.90-91.

² LACAN, Jacques. “Deus e o gozo d’A Mulher”. In: _____. *O seminário - Livro 20: mais, ainda*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p. 103-104.

³ Idem. *Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 79.

⁴ Idem. *Le séminaire – Livre 18: d’un discours qui ne serait pas du semblant*. (Edição alternativa).

⁵ De acordo com a definição do termo em FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [s. d.]

⁶ LACAN, Jacques. *Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 66.

⁷ LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO, Lucia. “Maria Gabriela Llansol: a escrita sem impostura”. *Folha Cultural Metrópole*, Belo Horizonte, v. 1, n. 3, p. 4, jun. 1994. p. 4.

⁸ LLANSOI, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: diário 1*. Lisboa: Rolim, 1985. p. 10-11.

⁹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

¹⁰ LLANSOL. *Um falcão no punho*. p. 14.

¹¹ SAFOUAN, Moustapha. *O inconsciente e seu escriba*. Campinas: Papyrus, 1987. p. 23. A respeito do conceito de escritura, ver BARTHES. *O prazer do texto*. DERRIDA. *A escritura e a diferença*.

- ¹² LACAN, Jacques. Le séminaire – Livre 18: d’un discours qui ne serait pas du semblant.
- ¹³ LACAN, Jacques. Le séminaire – Livre 18: d’un discours qui ne serait pas du semblant.
- ¹⁴ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 11.
- ¹⁵ DERRIDA apud CHNAIDERMAN, Mirian. *O hiato convexo*. São Paulo: Brasiliense, [s. d.]. p. 32.
- ¹⁶ LLANSOL. *Finita*. p. 51.
- ¹⁷ LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1984. p. 88.
- ¹⁸ FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o “bloco mágico”. In: _____. *O ego e o id, Uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 285-290.
- ¹⁹ LACAN, Jacques. Le séminaire – Livre 18: d’un discours qui ne serait pas du semblant. Leçon 7, 12 mai 1971. p. 1-15: “Lituraterre”.
- ²⁰ DERRIDA, Jacques. “Freud e a cena da escritura”. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 193.
- ²¹ LLANSOL. *Um falcão no punho*. p. 8.
- ²² LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.223-259.
- ²³ LLANSOL, citada por CASTELLO BRANCO, Lucia. “Maria Gabriela Llansol: a escrita da impostura”, p. 4.
- ²⁴ LLANSOL. *Um falcão no punho*. p. 32.
- ²⁵ LLANSOL, citada por CASTELLO BRANCO, Lucia. “Maria Gabriela Llansol: a escrita da impostura”, p. 4.
- ²⁶ LLANSOL. *Causa amante*. p. 148.

- ²⁷ LLANSOL. *Causa amante*. p. 19.
- ²⁸ LLANSOL. *Causa amante*. p. 79.
- ²⁹ LACAN, Jacques. Le séminaire – Livre 18: d'un discours qui ne serait pas du semblant. Leçon 1, 13 janvier 1971. p. 8.
- ³⁰ DUCROT, O. O referente. In: _____. *Enciclopédia Einaudi. Linguagem e enunciação*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. v. 2. p.419.
- ³¹ LLANSOL. *Causa amante*. p. 163.
- ³² LLANSOL. *Causa amante*. p. 160.
- ³³ LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Porto: Afrontamento, 1983.
- ³⁴ LLANSOL. *Um falcão no punho*. p. 23.
- ³⁵ LLANSOL. *Um falcão no punho*. p. 13.

Texto, lugar que viaja

No curso de um seminário de 1971, oportunamente intitulado *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Jacques Lacan, inspirado pela leitura de Joyce, resolve indagar sobre os limites entre a Literatura e a Psicanálise e, a partir mesmo da escrita desse autor, cunha o termo *litureterra* (litureterre). Fazendo um jogo quase que anagramático com *literatura*, Lacan propõe a noção de têm outro tipo de texto – aquele que Joyce terminara por alcançar, com sua língua própria –, que deslizaria da *letter*, letra, para a *litter*, lixo. Do radical latino *litura* – significando risco, alteração, mancha – e sua conjunção com terra, nasceria a *litureterra* que Lacan visualizou na escrita de alguns escritores, como Joyce.

Esse significante ocorre-me aqui, nesse contexto em que somos convidados a pensar nas navegações e nos navegantes dos mares às letras, porque escolho falar do texto de uma escritora portuguesa que, analogamente a Joyce, produz um curto-circuito em sua língua e em sua literatura, alcançando essa dimensão outra da escrita: a dimensão da *litureterra*.

Refiro-me, naturalmente, a Maria Gabriela Llansol. E, imediatamente, ocorrem-me os títulos de duas de suas trilogias: “Geografia dos Rebeldes” e “O Litoral do Mundo”. Como já se percebe, de antemão, os espaços na obra da escritora circunscrevem-se a uma outra geografia – a dos rebeldes – e a um impossível litoral – o litoral do mundo.

Curiosamente, em “Litureterra” Lacan distinguirá com bastante precisão as noções de fronteira e litoral. Sob o impacto de uma viagem que acabara de fazer ao Japão, Lacan se apropria da imagem que, do alto do avião, entre as nuvens, se percebe: a planície siberiana, “verdadeiramente desolada, no sentido próprio, sem qualquer vegetação, a não ser reflexos”.

Uma imagem semelhante oferece-nos o texto de Llansol: ali, nessa narrativa em que tudo participa da estranha paisagem da escrita, a

geografia circunscreve um espaço também desolado, sem qualquer vegetação, a não ser reflexos. Reflexos de quê? De outras vozes, de outros textos, de outros autores que ecoam e escoam na água dessa escrita. Ali, nessa paisagem de restos de imagem, brancos de língua, vazios de linguagem, desenha-se um litoral, não uma fronteira: “Pois uma fronteira – observa Lacan – é outra coisa! (...) O litoral é o que coloca um domínio inteiro como fazendo a um outro, se assim o quiserem, uma fronteira. Mas justamente por não terem nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca.”

É justamente por essa dimensão do litoral – aquilo que aproxima territórios distintos, como a areia e o mar – que somos lançados na litoralterra de Llansol. E não é a toa, portanto, que a autora nos adverte, já em *Causa amante*, livro de 1984: “uma ficção não pode ser simples, é o encontro inesperado do diverso” (CA, p. 18).

Esse fragmento, repetido ao longo da obra de Llansol a ponto de tornar-se um de seus *leitmotivs*, é retomado doze anos depois como subtítulo de um de seus livros em que esse encontro se realiza. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*, tratará do encontro de Pessoa e Bach, da literatura e da música, amalgamados, então, num significante único que funde os espaços geográficos que Pessoa e Bach habitaram: Lisboaleipzig.

Trata-se, de fato, de um encontro inesperado do diverso que desenha, com nitidez, os limites desse litoral impossível: porque Lisboa não é Leipzig, porque Pessoa não é Bach, porque a poesia não é a música. Mas o texto, como observa a autora, “é a mais curta distância entre dois pontos” (FP, p. 144). E, por isso, é “lugar que viaja” (FP, p. 144).

Sabemos o quanto o imaginário das viagens e das navegações povoa a cultura e a literatura portuguesas. Llansol também sabe disso. Mas o texto de Llansol não quer esse imaginário, colocando-se, antes, como um ponto de resistência a essa navegação de grande porte: “Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável” (FP, p.32).

O que fazer, então, diante desse “paradigma frontalmente inatacável”? O primeiro passo, talvez, seja propor encontros que levem em conta não exatamente as fronteiras, mas quem sabe o litoral: o litoral do mundo. O outro, como bem observou Maria de Lourdes M. Soares, consistiria em opor à história uma geografia, à história dos heróis uma geografia dos rebeldes:” “Chegou o momento de sair da história e ir viver no mundo de seiscentos milhões de anos – disse-nos sem usar qualquer forma de expressão” (*CJA*, p. 15).

Essa geografia outra que o texto de Llansol desenha, esse litoral do mundo que o encontro inesperado do diverso termina por traçar, não concernem a outra coisa que aquilo que Lacan concebe, em “Lituraterra”, como o litoral da letra: “a letra não seria literal ao fundar no litoral”?

Quando se fala de letra, muito mais que quando se fala do significante, é da literalidade que se trata. Pois se um significante, no dizer de Lacan, “é aquilo que representa o sujeito para um outro significante”, uma letra não representa nada, mas está ali, em sua literalidade, a marcar o ponto de furo, a fazer buraco no simbólico.

Quem conhece a lituraterra de Llansol sabe que é disso que se trata: de uma escrita que faz buraco no simbólico. Ou de uma escrita que, analogamente a de Joyce, fará, da letra, lixo: “Sua mãe, Margarida, sabia como ele tinha sido preso pela primeira palavra que pronunciara – lixo –, e a que ela tinha acrescentado, nos tempos em que ainda o ensinara – lixo de escrita” (*FP*, p. 23).

Mas como essa letra – que é lixo – é capaz de viajar, não só de Lisboa a Leipzig, mas de um autor despossuído por outros autores que ocupam o texto para um leitor também despossuído pela própria relação de crise com a linguagem em que esse texto de gozo o coloca? “O meu país não é a minha língua”, diz Llansol inventando os versos de Pessoa (aquele que ela inverteu também no nome e na figura como o falcão Aossê), “mas levá-la-ei para aquele que encontrar” (*FP*, p.47).

Trata-se, portanto, como observa a própria autora, “de uma outra língua portuguesa”. “A língua é a portuguesa”, diz ela, “mas o

pensamento está a alargar-se”, por ação dessa escrita nômade que consiste em “amplificar pouco a pouco”: “Reflecto assim, para uso próprio, que quem escreve possui diferentes áreas de linguagem, com aberturas para que seja possível a sua recíproca interpenetração. Se assim não fosse, não haveria mais do que a reconstituição, não significante, de uma velharia. Escrever é amplificar pouco a pouco” (FP, p.37).

É justamente essa “amplificação” que Llansol proporá em sua escrita: uma amplificação em direção aos litorais do mundo, aos limites da linguagem: “Pode a linguagem sair de si mesma?” (SS, p. 12) Por isso, nesse processo de amplificação da escrita, as personagens, que muitas vezes a autora irá recolher da história portuguesa – como Camões, Fernando Pessoa ou Dom Sebastião – são reduzidas, através de um processo a que a própria Llansol denominará de “pequenez”, a figuras menores: Camões é Comuns, o Pobre; Fernando Pessoa torna-se o falcão Aossê, Dom Sebastião é dom arbusto.

Esse processo de dessacralização do monumento histórico corresponde, na mesma medida, ao que Deleuze e Guattari denominaram de desterritorialização: trata-se de inscrever, no seio de uma língua e de uma história maiores, uma *literatura menor*. E é justamente essa literatura, desterritorializada, que garantirá ao texto uma outra dicção, uma outra cartografia: “não desejava desenvolver-me em termos de países, mas de árvores com afinidades; parece-me errado que digam que sou portuguesa, como me parece uma falta que o não digam; eu prefiro, para cada ser, uma detalhada descrição de atributos singulares, exactamente como se descreve uma cena fulgor” (CME, p. 89).

Esse trabalho de redução do histórico ao geográfico, do sacralizado ao desterritorializado, do maior ao menor, processa-se, na escrita de Llansol, não só a nível da redução das personagens heróicas a personagens prosaicas, mas, sobretudo, através da redução da dimensão da narrativa à dimensão da palavra; ou, mais propriamente, do signo ao significante e, deste, à letra: “As palavras são, como tudo, formas impulsivas, cheias de um rio, que guardam os extractos do

tempo e dos acontecimentos, num ficheiro integralmente caótico. Por exemplo: Müntzer. No seu **Z** está a inexorável decapitação” (FP, p. 142).

Curiosamente, a letra, se entendida na acepção da psicanálise lacaniana, também delineará um litoral: entre o Simbólico e o Real. Assim, pode-se dizer que o litoral do mundo que a escrita de Llansol procura alcançar é demarcado, ele próprio, pelos limites da letra que, afinal, tangenciam o inominável, o impronunciável, o Real. Por isso, na acepção da autora, “não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (FP, p. 57).

Aqui, a imagem do “abrir caminho”, análoga de certa maneira à da “amplificação da escrita”, remete-nos, é claro, ao contexto das expedições portuguesas, das navegações e das conquistas. Mas se se pensa que essa abertura de caminhos se dá não em direção ao assentamento de uma certa noção de literatura, mas, ao contrário, rumo à escavação do real e à construção do texto (despossuído da literatura), teremos forçosamente que admitir que estamos, então, navegando por outros mares.

E é exatamente essa outra dimensão que a noção de texto, em Llansol, procura. Contrapondo a noção de *textualidade* à de *narratividade*, a autora proporá a construção de uma escrita não encarcerada na moldura da verossimilhança, mas ampliada à dimensão dos *existentes-não-reais*:

*É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade** um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível. Mas que nos pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).*

*A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu*

âmbito, levá-la até ao vivo, **fazer de nós vivos no meio do vivo**.

*Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais**.*

*Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a geografia dessa improvável e imprevisível: a **textualidade** tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade (LLI, p. 120-121).*

São os limites demarcados pelos litorais da textualidade que constróem, na escrita de Llansol, a geografia dos rebeldes. Pois rebeldes não são apenas os heróis despossuídos de seu heroísmo, os monumentos portugueses implodidos pela pequenez, os sagrados nomes da literatura dessacralizados por sua redução ao nome comum ou a seu anagrama, mas sobretudo a própria literatura deslocada do confortável lugar do literário e lançada, por “amplificação”, ao ilimitado da textualidade.

Assim se entende que um livro como *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso* subitamente interrompa a história do encontro de Pessoa com Bach (história que continua em *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*), para ser suplementado por uma segunda parte intitulada “Dedico-vos estes textos”. Nessa parte, encontram-se conferências, discursos, textos de Llansol proferidos por ocasião de algumas das premiações literárias que recebeu em Lisboa ou em Paris.

Porque se trata do universo da textualidade, e não da narratividade (ou da literatura propriamente dita), os discursos, pequenos ensaios, cartas abertas dedicadas a seus leitores, convivem lado a lado com a história de Bach e Pessoa. Nisso consiste o *encontro inesperado do diverso*, produzido por essa outra dimensão – o texto –, “a mais curta distância entre dois pontos”.

Trata-se, sem dúvida alguma, de uma outra proposta de navegação: do mar à letra. Ou, quem sabe, de uma navegação nesse mar da letra, já

que, para Llansol, a água e os mares sempre foram significantes privilegiados. Entretanto, ela mesma observa, é preciso “desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e seus maiores textos” (FP, p.32). Por isso, o mar, à água não são exatamente temas sobre os quais se escreve, mas a matéria mesma com que se escreve: água de escrita.⁵

Escrever com a água, ou escrever na água – este o projeto impossível de Llansol, esta sua geografia rebelde. Escrever na água, no litoral do mundo. E, a partir daí, inventar não exatamente uma história – ou uma ficção –, mas uma memória dos “existentes-não-reais”, em que o sujeito que escreve destitui-se da literatura e passa para a margem da língua:

Eu creio que Portugal é um território de viagem, estelado, ou com a configuração das estrelas, pelos itinerários dos portugueses, fugitivos, judeus, comerciantes, emigrantes, ou navegadores; tal é a árvore genealógica desenhada à margem da literatura portuguesa. Os temas, circunscritos ao país despido das suas rotas de viagem, são temas carcerais que revelam a mediocridade das relações de sociedade em geral, e o desenvolvimento normativo de uma literatura; diferente, é a interrompida linha de continuidade das memórias, enterradas na areia de um mapa celeste; quase escondido da literatura vigente, teme surgir um campo inundado da língua em que, conhecer-se através dela, faz parte dos amores íntimos. (FP, p. 10)

Nessa outra margem – no campo inundado da língua – já não é da literatura que se trata, mas de uma outra modalidade de escrita: o texto. Como menor distância entre dois pontos, o texto é capaz de promover encontros inesperados do diverso e de lançar a escrita ao exterior de si mesma. Assim, através desse Portugal que é um território de viagem, a escrita de Llansol lança-se ao estrangeiro, à estrangeiridade de si mesma, sem, contudo, deixar de demarcar aí um litoral do mundo, uma geografia dos rebeldes. Rebeldes que não se conformam aos mares da letra, mas que buscam outros, aqueles para os quais a própria letra aponta: o indizível, o impronunciável, limites

que a própria linguagem contorna, mas para os quais não deixa de se abrir, indefinidamente.

Lucia Castello Branco

Referências bibliográficas

BRANCO, Lucia Castello. Encontros com escritoras portuguesas. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 14, n. 16, jul./dez. 1993.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 25-42: O que é uma literatura menor?

LACAN, Jacques. *Lituraterra. Che vuoi*. Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, v. 1, n. 1, 1986, p. 17-32.

LANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: A Regra dojogo, 1984. (CA)

_____. *Na casa de julho e agosto*. Porto: Afrontamento, 1984. (CJA)

_____. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985. (FP)

_____. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988. (SS)

_____. *Lisboalepsig 1. o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. (LL 1)

_____. *Lisboalepsig 2: o ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994. (LL 2)

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Maria Gabriela Llansol: água de escrita. *Anais do 2º. Congresso ABRALIC: literatura e memória cultural*. Belo Horizonte, ABRALIC, 1991. v.3. p. 345-48.

SOARES, Maria de Lourdes. Camões, Pessoa e Sena: mestres-inquiridores da língua de Llansol. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1993. p. 191-202.

A escrita é um armazém de sinais

Algures,

escrevi que sempre gostei de escrever num lugar onde se arrecadam objectos e mercadorias porque a escrita é um armazém de sinais _____.

ou a sua cena; estou a ver, entre o ver e o estar à espera de ver, o armazém desses sinais, num grande ou num pequeno espaço – e o meu companheiro filosófico entra e diz:

– Este é o armazém de sinais de Rilke; este é o armazém de sinais de Hölderlin; este é o armazém da sua Dickinson; este é o armazém dos sinais de Fernando Pessoa. – E, no fim, murmura sem qualquer surpresa minha: – Este é o armazém dos meus sinais.

Assim ela nos define a escrita em seu Diário III, intitulado *Inquérito às quatro confidências*, recentemente publicado em Lisboa (Relógio D'Água, 1997), e escrito a partir de uma estreita interlocução com o texto de outro escritor português da contemporaneidade: Vergílio Ferreira. Assim ela nos diz nesse diário, mas aqui suas palavras não diferem muito daquelas que suas personagens já proferiram, reiteradamente, em seus quinze livros de ficção.

Nestes, seja através de personagens-vozes que parecem sair de seu armazém de sinais – como Hölderlin, Nietzsche, Pessoa e outros –, seja através da dicção singular de uma “rapariga que teme a impostura da língua”, a escrita é definida, de maneira similar, como o “encontro inesperado do diverso”.

E é, de fato, desse “encontro inesperado do diverso” que os textos da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol estarão, a todo o tempo, nos falando: o encontro com outros seres, com outras vozes, com outras escritas. Por isso, por se tratar de um encontro que se dá na ordem do diferentemente diferente, “uma ficção não pode ser simples”, nos diz ela.

Entretanto, é da simplicidade desse “corpo de afectos” criado pela escrita que sua ficção vai nos falar. Afinal, trata-se de uma batalha contra a “impostura da língua” e, para vencê-la, é preciso depurar, cada vez mais, a capacidade de escutar, ver, assimilar e, só então, escrever o outro. Assim declara, ao final do livro, numa quinta confiança que suplementa as quatro já anunciadas pelo título, “a rapariga que saiu do texto”:

_____ durante estes meses procurei uma geografia – não uma biografia, e muito menos uma ficção –, sobre as relações deslumbradas e doridas entre escritores. Parti em busca da natureza da relação escritural de obras – a do Vergílio e a minha – que não sendo, de facto, construídas nos mesmos pressupostos, acabam por chocar, cada um com a sua velocidade própria com o mundo, a sua significação e a sua evanescência. A certa altura, escrevi mesmo que essa geografia era, antes e sobretudo, uma signografia-sobre-o-mundo.

Para a desenhar saí, por vezes, do texto _____ a escritora aceitando ser a rapariga que se veste de azul: ser alguém que olha o texto depois de. De fora. Não a partir da vida ou da existência, mas de outro ponto de vista.

“Pode a linguagem sair de si mesma?”, ela já havia indagado, desde o início, em um de seus livros de ficção. E é nessa saída da linguagem de si mesma, e é nessa retirada do texto para olhá-lo de fora, de outro ponto de vista, que a escrita de Maria Gabriela Llansol parece apostar. Aqui, neste *Inquérito às quatro confidências*, trata-se de uma saída de si para o encontro da voz de Vergílio Ferreira.

Assim o texto atravessa o mundo dos vivos e o dos mortos. Da existência concreta de Vergílio, o “companheiro filosófico” da autora, a sua morte e a seu retorno como pura voz textual, todo o livro parece se construir em tomo de uma crença inabalável: a de que esse encontro de diferenças é possível, já que “nenhum traço se perde, mesmo que tenda a apagar-se” e “a leitura é o ato sexual por excelência”.

Por isso as quatro confidências, hermeticamente fechadas num texto que se nega à apressada interpretação, possuem um aroma da “flor do libidinal” que se abre ao longo do livro: é o “sexo de ler” que nos permite reencontrar Vergílio e Llansol, reencontrar Pessoa em Vergílio e em Llansol, reencontrar, sempre e inesgotavelmente, o inesperado diverso da língua portuguesa.

Quanto a Vergílio, poderíamos dizer, com Llansol, que “ele amou apaixonadamente esta língua, esta cultura seca e caótica”. Quanto a Llansol, poderíamos dizer, com a rapariga que saiu do texto: “Esse é o meu país estrangeiro em Portugal _____ Campo de Ourique. Basta que aí chegue para ouvir as palavras na sua própria alegria”. Quanto a Pessoa, poderíamos dizer, com Vergílio e Llansol: “o texto, lugar que viaja”.

Porque é para além dos territórios e das nacionalidades, esse texto de Maria Gabriela Llansol não vai se escrever em torno de verdades inabaláveis sobre a literatura portuguesa, mas de confidências sobre a escrita e a leitura:

A primeira confidência é que nada somos _____ (“Não se irrite”). O eu como nome é nada. Há um lugar de escravidão.

A segunda confidência é que os nossos actos, mesmo a transumância ou a transplantação do azul da jarra, são menores do que nós. Há um torvelinho de intensidades a chamar-nos: são os anjos de Rilke, ou as legiões de querubins evanescentes, de Walter Benjamin.

A terceira confidência é que não há contemporâneos, mas elos de ausências presentes; há um anel de fuga. Na prática, é uma cena infinita – o lugar onde somos figuras.

A quarta confidência é sobre o desejo e a repulsa da identidade. Há um lugar edênico. (“Não, não diga nada”). De facto, deram-nos um nome, o nome por que nos chamam, mas não é um consistente – é um verbo.

O nosso verbo, por exemplo, é escrever.”

O sujeito é inconsistente: é um verbo. E a escrita, por sua vez, possui a consistência fluida do verbo escrever: “_____ eu e o texto preferimos o verbo fluído – essa, *a nascente que procuram*____, e não o nome sólido, ou o adjetivo com excesso de água”. Porque é verbo, e não substantivo, o texto de Llansol se apresenta em constante movimento, como “lugar que viaja”.

Por isso o tempo constitui-se em uma das dimensões fundamentais dessa escrita. Não exatamente o tempo cíclico, mas o tempo simultâneo, como quer Deleuze: o tempo em que se realizam, em sua instância paradoxal, o “devir animal”, “o devir planta”, o “devir inumano”, no texto da autora. Nesse tempo simultâneo, tudo participa da constante paisagem da escrita: Jade, Trova e Clamor, (os cães); Quercus, Pinus Lusitanus, Prunus Triloba (as plantas); Camões, Pessoa, Vergílio (os escritores “nem vivos, nem mortos”, como ela define).

E porque “nenhum traço se perde, mesmo que tenda a apagar-se”, é mesmo por um traço (por um triz?) que essa escrita não se perde, mas antes se sustenta, supensa, aos olhos do leitor. Atravessado, com freqüência, por um traço horizontal, o texto se constitui por hiatos de sentido, remetendo o leitor à pura materialidade da letra, mas promovendo também, através desse gesto gráfico, o movimento simultâneo do encontro do diverso. Ou, como a própria autora declara, o traço existe para mostrar que “tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não há o tudo seguinte”.

Assim essa escrita se constitui: como um armazém de sinais. E só assim se realiza essa escrita do outro, em sua alteridade radical: “O meu texto narrativo acaba aqui, torna-se agora texto de planta”.

Por isso é possível, a Maria Gabriela Llansol, escrever, nesse *Inquérito às quatro confidências*, a letra e a voz de Vergílio Ferreira. Pois que Vergílio retorna, aos leitores, não como uma aparição, não como um lamento de saudade (tão ao gosto do estilo português), não como uma homenagem póstuma, mas como uma escrita, com a marca

inconfundível de seu traço, a promover o impossível encontro do tudo anterior com o tudo seguinte:

O mundo existe e o Vergílio morreu, mas mais uma palavra me pede a escrita (...) Não acharei, o entanto, estranho se, nas noites de chuva, muitos virem um funâmbulo aéreo a dar-lhes fé no conhecer, e no facto nu e incompreensível de ser-se humano – homem e mulher Não, não é a chuva oblíqua e cintilante a bater na luz. Não. É ele, o cantor cego, no amor que nos teve. No ‘discernimento misericordioso’ de que foi capaz. Não. Não é chuva miudinha, mas uma nascente hesitante a polvilhar-nos lucidez.

Lucia Castello Branco

Sintra, novembro de 1996

O segundo encontro

Nesse lugar havia uma mulher que não queria ter filhos de seu ventre. Pedia aos homens que lhe trouxessem os filhos de suas mulheres para educá-los numa grande casa de um só quarto e de uma só janela; usava um xaile preto junto do rosto; tinha uma maneira distante de fazer amor: pelos olhos e pela palavra. Também pelo tempo, pois desde os tempos de sua bisavó, voltar a qualquer época era sempre possível.¹

Essa mulher, Maria Gabriela Llansol, não teve filhos por opção. Ensinou para crianças. “O ensino é uma atividade fascinante”, disse-me. Constatei, então, ser possível fazer amor pelos olhos e pela palavra.

Em nosso segundo encontro,² abordo, inicialmente, questões acerca da temporalidade em sua obra. Digo-lhe que seus diários, *Finita* e *Um Falcão no Punho*, parecem organizar, segurar o tempo para que a narrativa não se perca no infinito. “Seriam textos-urdiduras, urdiduras de uma trama infinita?” Ela me responde:

Tudo que escrevo é um diário, pois diz respeito ao que vivo no dia-a-dia. Sinto estar voltando à infância, não indo em direção à velhice, à morte. A temporalidade é para nos orientar. No eterno retorno, o tempo é circular.

“Simultâneo?” – indago. Llansol surpreende-se e diz: “É uma observação interessante”.

Essa singular escritora que não quer a escrita representativa, também rejeita a metáfora. Para ela, a metáfora é sempre uma comparação:

Veja bem, aqui há dois troncos que se entrecruzam e poderiam metaforizar nosso encontro. Mas não é isso que meu texto quer. Pode-se sentir como a árvore, sentir a sua imobilidade, a robustez das suas raízes.

Podemos sentir no corpo a natureza da árvore. Qualquer corpo pode escrever. Asseguro-me, então, de que compreendera o que Llansol define como um *corp'a'screver* Arrisco, então, uma observação: parece-me que no livro *Um Beijo Dado Mais Tarde* há uma história, um enredo. Llansol, sem impostura, sem fingimento, sempre com os olhos marejados que me fazem lembrar a limpidez das águas de sua escrita, adianta-se, compreendendo a minha intenção:

Esse é um livro autobiográfico: duas mulheres amavam um mesmo homem. Maria Amélia é a criada, Maria Adélia no livro. Tive duas mães. Também, há o meu irmãozinho abortado e os objetos, os objetos herdados. Alguns eu vendi, outros dei. A imagem de Sant'Ana ensinando Myriam a ler – elo da escrita e da leitura – era uma estátua que estava na casa de minha avó.

“A escrita dos objetos, escrita ao pé do lápis, seria a escrita da letra, letra na acepção lacaniana?” Llansol acrescenta:

A psicanálise e a escrita desagregam. Quando ensinava para crianças, lia Françoise Dolto, Melanie Klein. Já li Os Escritos de Lacan. A escrita da letra é a escrita sem a impostura da língua.

Além da escrita dos objetos, há a escrita das plantas, de *Prunus Triloba* – “Textual é *Prunus Triloba* que florirá” – e há também a linguagem dos animais, como no livro *Amar um Cão*:

Plantei essa árvore, tive esse cão. Amar um Cão é um livro de que gosto muito, principalmente a parte que diz: esta relação de alma crescendo se estabeleceu entre nós.

Alma e corpo são inseparáveis em seu texto. Pergunto-lhe, então, acerca das *cenar fulgor* “Teriam o caráter epifânico, quando o sentido se esvai e surge uma outra realidade, fulgurante?”

Na escrita, responde Llansol, surge o traço sulcado no papel, traço que antecede a cena fulgor ou marca seu final. Iniciar

com uma letra maiúscula, quando se atravessa diferentes intensidades, é impossível. As cenas fulgor são os nós construtivos do texto.

“E as figuras?” Sempre de maneira poética, ela as define:

Uma flor pode ser contemplada, pisoteada. Qualquer coisa pode ser uma figura. Van Gogh transformou girassóis em figuras. Para mim, não só a escrita pode ser poética, mas também a pintura, a música.

Bordar, tecer e escrever, continuo, são atividades equivalentes e recorrentes em seus livros. Llansol quer o texto, não a narração: da *narratividade* à *textualidade*. A *textualidade* me faz lembrar o que diz Barthes sobre o texto. Ela concorda:

De Barthes, li O Grau Zero da Escritura e Sade, Fourier, Loyola. Foram alguns dos meus livros de cabeceira em Jodoigne.

O texto é infinito, tecido de múltiplos textos. Não termino, na maioria das vezes, de ler um livro. Um fragmento do texto me atinge e nesse momento é que começa a criatividade do leitor-escritor.

Contos do Mal Errante parece-me um texto erótico e muito me intriga a questão do *amor ímpar*. Ela, então, esclarece:

Contos do Mal Errante não é um texto que trata do erotismo no sentido do sexo. É a libido que percorre qualquer parte do corpo e torna-nos sensíveis. Quanto ao amor, a maioria dos autores entre homem e mulher são descartáveis ou antropológicos. O amor ímpar introduz o terceiro, a abertura. Algumas vezes, isso é possível.

“E as beguinhas?” Essas cerzideiras das almas, na figura de Hadewich, estão sempre presentes em seu texto, principalmente, no livro *Na Casa de Julho e Agosto*:

Estive num béguinage em Bruges, na Bélgica. As beguinias são mulheres que, sem prestarem votos religiosos, atendem aos doentes, aos miseráveis. Na Casa de Julho e Agosto há passagens que ainda são enigmáticas para mim.

Em seu texto, Luís de Camões é Luís de Comuns:

Camões e Fernando Pessoa foram pessoas comuns. Viveram como quiseram, beberam como quiseram. Não viveram para se consagrarem como escritores. Sabe, a escrita é uma espécie de chamamento. Escreve-se porque é chamado a escrever. Escrevo em qualquer lugar, deitada, andando. A escrita não é um ato volitivo. Escrevo a mão ou na minha velha máquina de escrever. Não uso computador.

A Batalha de Frankenhausem é o acontecimento histórico privilegiado no texto. “Por que essa batalha e não outra?”

Nessa batalha os camponeses se revoltam contra o poder. Tudo isso tem relação com a minha história na Europa Central. Foram vinte anos na Bélgica, sendo cinco de completa solidão em Herbais. Também, Frankenhausem é um belíssimo nome.

Penso que, para ela, “a solidão é a defesa da escrita”. Quando lia seus livros, inicialmente, eles me provocavam muita angústia, depois fui-me acostumando. E Llansol responde:

É assim, antes de escrever há um estado de pungência, de dor. Mas não se sofre ao escrever. A escrita alivia. E lembre-se sempre: a escrita e o meio são incompatíveis.

Digo a ela que termino minha dissertação analisando o livro *Hölder, de Hölderlin* e que nesse livro me parece que ela escreve a loucura do poeta Hölderlin:

Penso ser um bom fecho. Esse livro não foi muito bem compreendido. Gosto de poesia e gosto da poesia de

Hölderlin. Mas não gosto de qualquer poesia. Hölderlin viveu outras realidades e não retornou.

No Encontro Inesperado do Diverso, amor, letra e poético adquirem formas diversas. O amor tem forma de letra, as palavras são fragmentos, fragmentos de um discurso poético, de um discurso amoroso. Nesse *Segundo Encontro*, essa escritora, mulher, beguina, tecedeira de almas e de textos, proporcionou-me o enorme prazer de poder acompanhá-la e ver algumas das minhas observações sobre o seu texto confirmadas.

Por fim, recebo como presente seu livro *Um Falcão no Punho*. E ela me dedica algumas de suas belas letras:

*Tal como sou acompanhada pelos lagos — águas
adormecidas e duráveis —
Tal como sou acompanhada
Por vós —————*

Rebecca Cortez de Paula Carneiro

Notas

¹ LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977. p. 11.

² Esse artigo faz parte da Dissertação de Mestrado, defendida em março de 1997, intitulada: *O Encontro Inesperado do Diverso: a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llapisol*. O primeiro encontro foi com a escritura da autora e o segundo, um encontro pessoal com a escritora, em Sintra, em novembro de 1996.

