

Organizadoras

Fernanda Mourão

Lucia Castello Branco

A cura da literatura

breve encontro intenso da psicanálise
com o texto de Maria Gabriela Llansol



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2013

Diretora da Faculdade de Letras

Luiz Francisco Dias

Vice-Diretor

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais

Lorena Figueiredo

Diagramação

Carla Castagnet Vial

Revisão de provas

Cíntia Almeida

ISBN

978-85-7758-231-0 (impresso)

978-85-7758-221-1 (digital)

Endereço para correspondência

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: revisores.fale@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/labed

Sumário

- 7 A melhor forma de literatura:
aquela que se acura para fora de si mesma**

Fernanda Mourão

Lucia Castello Branco

A cura da figura

- 15 Os cadernos de Maria Gabriela Llansol**

Françoise Samson

- 27 Lacan e Llansol: figuras na direção da cura**

Vania Baeta Andrade

- 33 O menino Literatura**

João Rocha

- 39 Variações em torno de uma só nota:
afinal, uma única melodia respondia ao silêncio**

Janaina de Paula

A cura da história

- 47 A cura da literatura:
uma nova configuração estética?**

Elisa Arreguy Maia

- 57 A voz que escreve
a loucura... ou que a loucura escreve**

Ana Maria Portugal

- 63 A cura da história: um mundo
por vir contido numa semente semântica**

Erick Gontijo Costa

A cura da terra

- 69 Grafias do livro por vir: onde a floresta
sempre vive e o pensamento selvagem floresce**

Maria Inês de Almeida

- 77 Cura da Terra: letra,
hãmnõgnõy e o litoral do mundo**

Cinara de Araújo

- 89 O fulgor como método
de leitura: Llansol e os Maxakali**

Cynthia de Cássia Santos Barra

A cura da poesia

- 99 O re-existir poético da legênciã**

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu

- 105 Um eu é pouco para o que está em causa**

Paulo de Andrade

- 111 Maria Gabriela Llansol,
a morte do cão e sua ressurreição**

Sérgio Antônio Silva

O incurável

- 119 A literatura e o incurável**

Lucia Castello Branco

Maria Antunes

- 129 O irredutível e o incurável**

Leila Mariné da Cunha Guimarães

- 133 Carta ao legente**

Maria Gabriela Llansol

- 137 Sobre os autores**

*Uma relação em que eu até aí nunca pensara
estabelecera-se entre o nosso desejo intenso e eficaz
de curar e a escrita. A escrita cura, disse, sem falar,
simplesmente rumorejando. Mas a seguir arrisquei-me
a ver que era o contrário, que era a cura de quem/de
qualquer coisa que, não estando são, se aproximava
de nós e imediatamente escrevia.*

Maria Gabriela Llansol

A melhor forma de literatura: aquela que se acura para fora de si mesma

Há mais de uma década, a questão da cura, em literatura, vem ocupando alguns pesquisadores, em diferentes núcleos de pesquisa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, seja no LIPSI – Núcleo de Pesquisas em Literatura e Psicanálise –, seja no Literaterras, com ênfase na literatura e na cultura indígenas.

Tomando as palavras de Deleuze como um norteador – “a literatura é uma saúde” – e tendo a noção lacaniana de cura como uma direção, essas pesquisas buscam um certo “acuramento” do que convencionalmente se entende por cura e por saúde, já que, afastando-se de uma leitura interpretativa do texto literário, procuram investigar os processos envolvidos no “ato só de escrever”, como o define Mallarmé, e os efeitos do texto não só sobre aquele que escreve, mas também sobre aqueles que o leem.

É assim que tanto o texto de Maria Gabriela Llansol quanto seu “pensamento verdadeiro” acerca da escrita e da legência foram convocados para um breve encontro intenso com a psicanálise, em torno desta questão: “A cura da literatura”. Nesse encontro, que durou apenas um dia, em três turnos, estivemos reunidos em torno do que poderíamos chamar de um insistente desejo de curar, de acurar, pensando a literatura como o “amor ímpar”, a melhor forma de amor, segundo Llansol: “aquela que se abre para fora de si mesma”.

E, assim, abrimo-nos, em hospitalidade, a alguns dos mundos que existem no mundo: à textualidade indígena, às palavras de estudiosos, analistas e poetas, à leitura de “estrangeiros” que aceitaram o desafio de

ler, pela primeira vez, o texto de Llansol, como a psicanalista Françoise Samson, aos desenhos a ler da artista Maria José Boaventura, ao texto-testemunho de Maria Antunes, que conheceu Maria Gabriela Llansol em sua primeira infância, na École de la Rue de Namur, na Bélgica. Abrimos-nos ao trabalho com o grão da voz, no sopro dos cantores de leitura, que leram em voz alta os seus textos, mas também ao trabalho com o grão da letra, no desenho silencioso dos textuantes, que estiveram ali, anotando o que escutavam, em seus caderninhos costurados a mão.

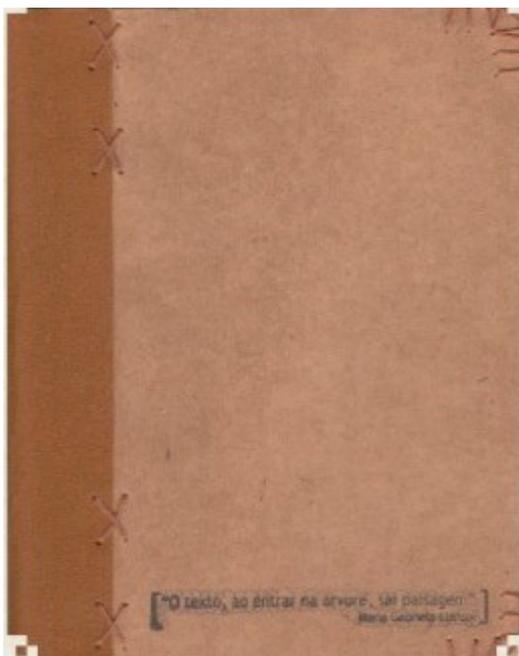
Nosso desejo, sempre norteado por Llansol, nunca se afastou do projeto de “meter a mão no pensamento”, entendendo que a cura envolve um corpo, envolve a “compaciência pelos corpos que sofrem” e a “alegria pelos que amam”.

É com alegria, então, que hoje abrimos estes cadernos costurados a mão, em que se reúnem os textos pronunciados pelos cantores de leitura e os textos silenciosos dos textuantes, que estiveram juntos em nosso breve encontro intenso. Neles, em cada página, em cada entrelinha, em cada espaço em branco ou anotado, em sobreimpressão, podemos ler, sempre, as palavras de Llansol que nos autorizam a prosseguir nesta direção: “texto e cura trocando-se, que mais poderíamos desejar?”

Fernanda Mourão

Lucia Castello Branco

Caderno da
textuante Angela
Castelo Branco.

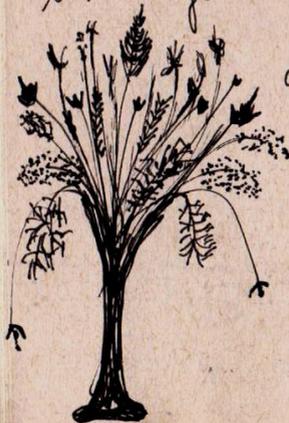


nº pigmentos
+ papiro

como podemos escrever as
abelhas?

as duas da comunidade
da Babelle - na
meia da psicanálise!

uma fêmea e seus cabelos



as abelhas que elas
as escrevem
visitas que chegam
às aldeias -

imagens que ensinam

princípio da continuidade
abre-se à morte
corpo de adereços

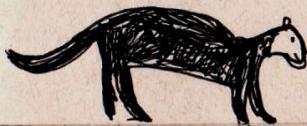
" a insondável herança que
essa flora nos deixou "

Citaco Lúcia-
Cintia

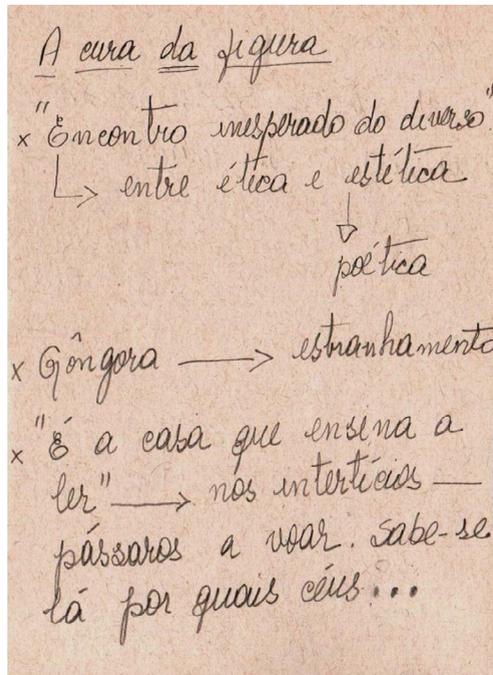
a cura da leitura

... a caminhar...

este texto tornou a minha
vida improvável
não se espera que apareça
narrador diferente . Cantos de
leitura



A cura da figura



Os cadernos de Maria Gabriela Llansol

Françoise Samson

Há muito tempo converso com Rainer Maria Rilke e com Franz Kafka, pois me falam numa língua que conheço um pouco. Agora, é sobretudo com Freud que falo, nessa mesma língua; Lacan intervém muitas vezes, nos corta a palavra ou vem nos ajudar a compreender de uma outra maneira o que dizíamos. Nem Rilke, nem Kafka, nem Freud têm ciúmes disso, já que na minha partitura interior, cada um sobre sua pauta própria, eles se respondem à maneira de uma fuga. É portanto com prazer que reencontrei Rilke e Kafka nos cadernos de Maria Gabriela Llansol. Infelizmente, tive que lê-la em tradução, muito boa me parece, não conhecendo o português.¹ Minha leitura, portanto, fica necessariamente orientada por essa tradução na qual tenho que confiar. Reencontrei Bach também, que acompanha minha vida cotidiana e me proporciona um espaço de silêncio nas minhas horas de trabalho solitário. Também pensei muito em Marguerite Duras, que igualmente me acompanha desde muito tempo.

Portanto, devia sentir-me com Llansol como que em casa, ou pelo menos, para dizê-lo com suas próprias palavras, em “um nicho frágil de escritura comum”.² Na verdade, não foi assim de jeito nenhum. Os primeiros contatos com sua escrita me deixaram bastante desconcertada: ademais, foi um verdadeiro “cafarnaum”, como ela mesma o diz. E por

¹ Também este texto, aqui publicado, é uma tradução, feita por Maria Antunes, da conferência da psicanalista francesa. Esse texto de abertura do colóquio teve um caráter essencialmente oral, e por isso muitas vezes não recuperamos a referência completa das citações feitas por Samson. [N. do E.]

² LLANSOL. O espaço edênico, p. 152.

que essa materialização do vazio com esses traços e esses hiatos brancos? Chocavam minha leitura e provocavam desprazer. Marguerite Duras escreve o vazio entre as palavras sem recorrer a esses efeitos tipográficos. No entanto, advertida pela experiência da psicanálise que os afetos devem ser questionados e que o desprazer pode ser fonte de ensino, constrangida também pelo compromisso com vocês, persegui o caminho, tentando deixar-me deslizar nesse texto caótico, esburacado e errático. Eis algumas coisas que me vieram nesse percurso, ou melhor, nessa marcha forçada, pela qual, devo dizer, o segundo texto – “O espaço edênico” – foi de grande ajuda para a leitora, senão a *legente*³ que me tornei de súbito.

O homem nu

“Onde estiver a nostalgia do homem nu, está o meu lugar de escrita”.⁴ Desse homem nu, dessa nostalgia, toma-se conhecimento apenas no fim, é a nostalgia do pai, transfigurado pela música sussurrando de silêncio, devolvido pouco a pouco à superfície da lembrança, pelas vinte três voltas e viravoltas em espiral do texto. “Quem se reconhece libido nua, na presença do piano, está a ser levantado pelo texto, e as consequências da música são imprevisíveis, e não têm fim.”⁵ Não se trata aqui de biografia, trata-se de um texto, do desenrolar de um texto que se escreveu primeiro sobre a superfície de um eu-corpo, “*Körper-ich*”, como dizia Freud, e que é não somente para ler mas também um processo infinito de reescritura, para cada ser humano, aqui pelo escritor em vida e, além, pelos “legentes”. Maria Gabriela Llansol o diz à sua maneira: “que o corpo é materialmente frases.”⁶

“Homem nu. O nu põe em evidência o homem. Toca um texto que leio em voz alta no meu espírito. Para mim, sem voz audível. Rememorada.”⁷ Uma voz recordada. Isso evocou para mim as tentativas de Marguerite Duras no seu filme *India Song* para transtornar a forma tradicional da narrativa: aí ela mistura passado e presente e introduz nessa

³ Termo cunhado por Llansol para designar o leitor de sua obra.

⁴ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 9.

⁵ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 9.

⁶ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 11.

⁷ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 17.

mistura uma distância, uma fenda entre texto falado e imagem.⁸ Fenda que, diz ela, permite uma abertura quase infinita do campo da palavra.

Llansol também faz explodir os limites da narrativa tradicional e, inventando palavras, quebra a língua e oferece assim pedaços de sua *lalangue*⁹ à leitura (à sua leitura primeiro). Ela escreve como que sob o ditado de sua lalangue, ou seja, sob o ditado de sua “infância sempre atual que transcende as lembranças, os retratos e os seres desaparecidos. Escrevo essas lembranças como eles se lembram de mim.” A escrita se torna leitura de uma escrita em movimento, em metamorfose contínua. Aqui poderíamos ouvir Rilke a nos ler seu décimo segundo soneto a Orfeu, que começa assim:

Queira a transformação. Seja entusiasta, oh, da chama
pela qual uma coisa te deixa, em glória de metamorfoses.
O espírito de criação, aquele que se torna mestre do terrestre,
nada ama tanto, no elã da figura, quanto o ponto que gira.¹⁰

Mas é claro que não se trata, absolutamente, da escrita automática cara aos surrealistas, nem mesmo da associação livre tal qual a recomenda a prática da psicanálise, embora pudéssemos aí encontrar pontos comuns. “Esse escrito claro e conciso”, diz Llansol, para qualificar o que ela chama também um “cafarnaum”. Esse escrito tem, portanto, uma função.

O analisante desenrola sua história no presente das sessões mesmo, evocando coisas passadas, pessoas desaparecidas e, nessa reescrita de sua história subjetiva, portanto também fantasmática e pulsional, misturam-se imagens, odores, sons, percepções, às vezes subliminares, vindos das zonas erógenas, inclusive a pele, que fazem parte do texto, mesmo se não se consegue traduzir tudo em palavras. O psicanalista, tal como um legente de

⁸ “[...] Então você está vendo quando eles falam e entendem sua própria palavra, a palavra ressona infinitamente mais. Isto é, no mesmo tempo que estão supostos dizer isso, no mesmo tempo rigorosamente poderiam dizer outra coisa. O campo se abre, o campo da palavra se abre infinitamente mais. Acredito que é isso e tudo toma um duplo sentido, por causa disso.” (DURAS. *Dépossédée*, p. 80-81).

⁹ Literalmente, “alíngua”, ou ainda “lalíngua” na tradução de Haroldo de Campos. O termo foi cunhado por Lacan para se referir ao balbucio da criança em uma tentativa de reprodução da linguagem ainda inexistente e como forma de expressão do que é inconsciente antes da linguagem, e antes do próprio inconsciente estar divisado pelo recalçamento primário.

¹⁰ No original: “Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert, / drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt; / jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, / liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.” Tradução de Maria Antunes a partir do texto em francês de Françoise Samson.

Llansol, vem, pela sua presença, no sentido pleno do termo (e não somente do fato de estar ali fisicamente), na frente ou atrás, acrescentar-se ao texto do analisante. Esse trabalho de leitura do que se escreveu e se reescreve no fio das sessões, passando e repassando por certos pontos-nós que fazem repetição, pode permitir que o simbólico ligado ao imaginário (ao corpo) possa apanhar pedaços de real, trazendo de volta “ossos dessecados esperando que o texto renasça ao redor”, e isso, sabemos, somente através da transferência. Será isso que Llansol chama reSurreição dos corpos, fazendo um uso laico de um termo religioso, ela que deseja “o poder de ascender ao corpo”? Então “certos fios enterrados são levados à luz e fragmentos de escritura comum ‘iluminam-se’”, diz ela, onde se percebe que “há partes de seu texto que procuram exatamente a mesma coisa.”

Abordagens

Ao fio dos capítulos, diversas figuras enrolam-se umas ao redor das outras, desenrolam-se, entrançam-se, ou melhor, jogam com a narradora, o homem nu, o vestido, a chávena e Témia, às quais se acrescentam a música, a natureza, o cachorro Jade. Em contraponto, jogam também as figuras da cultura particular da autora, nesse texto, sobretudo Spinoza, Nietzsche, alguns místicos. Pouco a pouco, nesse caótico pandemônio, desenha-se uma espiral que aproxima-se de algo onde poder-se-ia distinguir uma “cena primitiva”.¹¹

A abordagem dessa “cena primitiva”, que poderia ser chamada lugar de apelo à escrita, passa por uma divisão entre a narradora e Témia, depois por uma espécie de tatear no escuro, às cegas: “Onde ela dizia ‘vestido’, eu dizia-lhe, por exemplo, caso não fosse verdade, ‘cama’, onde, aliás, tinha sua mão pousada.”¹² Disso resulta um tipo de síncope, de vazio “insonoro”.¹³ “Pura e simplesmente, não tinha corpo.”¹⁴ Mais longe, ela diz que, desse corpo, o calor se escoava: “como se ali tivesse nascido uma fonte fria”,¹⁵ aquela do desprazer: sobretudo, não se lembrar.

¹¹ Ver capítulos 21 e 22 de LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 61-63.

¹² LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 41.

¹³ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 41.

¹⁴ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 43.

¹⁵ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 45.

Essa abordagem evocou para mim certas coisas. Primeiro, a apresentação de uma paciente feita por Lacan em 1976. A moça responde a Lacan coisas bonitas: "O importante é a rosa, a flor de madressilva. É uma flor, uma gentil menina." Mas outras também, que indicam que não têm corpo: "Eu gostaria mais de viver pendurada." Lacan: "Você gostaria de viver pendurada? Explique!" – Ela: "O Sr. pensa talvez em um vestido pendurado. Um vestido pendurado... eu gostaria de viver como uma roupa [...]" E mais longe "[...] eu, eu represento a vida de todos os dias, o pequeno corpete que se engoma." No seu comentário, Lacan diz: "Ela não tem a mínima ideia do corpo que ela tem que colocar nesse vestido. Não há ninguém para habitar a roupa. Ela é um trapo. Ela é isso. Há uma roupa e ninguém para deslizar dentro [...]" O imaginário não está bem atado ao simbólico, há um erro, uma falha na amarração das três dimensões – real, imaginário, simbólico – que faz com que ela possa dizer que uma flor é uma gentil menina e que gostaria de ser uma roupa, um vestido pendurado, que é apenas um pequeno corpete a engomar. Há uma decalagem entre aquela que fala e seu corpo. Também suas frases, como aquelas do presidente Schreber, são às vezes interrompidas, inacabadas, pedaços sem relação aparente com os outros pedaços.

Será que é esse momento de encontro entre o vivo e a linguagem, esse momento onde a carne (*Leib*) toma corpo (*Körper*), a ser mordida, tocada pelo significante, apanhada pelo simbólico, que Llansol tenta escrever? Esse momento que é também gozo, logo perdido, caído no "poço", no furo do recalque originário, sem nenhuma memória portanto, apenas, talvez, um traço de frieza. Momento de risco extremo: ou a cadeia dos significantes consegue agarrar-se a esse vivo ou o laço está em falta ou incerto demais e o gozo se desencadeia, o caos acarretado por esse desencadeamento¹⁶ podendo tomar várias formas e afetar diversamente o aparelho psíquico.

O vestido é a alma, diz Llansol, e tenta reencontrar a criança que ela foi. E mais longe: "É um momento de fulgor colhido no retrato, pausa fundamental de que não cesso de falar sem descobrir como a exprimir. Sei que não é inomável, ou sê-lo-á tanto como o poder de toque, a relação

¹⁶ Ver LACAN. *Encore*, p. 115.

do corpo ao vestido é que falha [...]”.¹⁷ Aliás, esses momentos de “fulgor” não deixam de evocar as epifanias de Joyce.

A escrita

Se é a relação do corpo ao vestido que está em falta, escrever se torna necessidade: “Corre, Témia, corre, meu eu, meu dela, abre a clareira dentro do escuro. ‘Escrever?’; diz ela. ‘Sim’. Entrar no trabalho magnífico de existir”.¹⁸ Escrever, esse sexo a ler, essas “folhas que, no meu corpo, são lábios sensíveis, folhas que ela deixara escritas. Ela soletra, e entro na sua memória”.¹⁹ Seguindo letra por letra o que se escreveu, ela consegue erguer limites pela escrita, o mais de gozar que essa falta de relação provocou: o que tinha ficado no escuro de uma memória esquecida, e ela escreve como sob o ditado do inconsciente, ela reintroduz na sua memória.

E é a memória da “cena primitiva” que volta: “ouviste, lembraste?, um grito de prazer.”²⁰ O visto e o ouvido, num tempo onde a criança é pouco capaz de palavra, deixa vestígios, nos diz Freud.²¹ “Sendo bom e mau o sexo recebido por ainda não ser um sexo de ler”,²² responde ela. Ao grito de prazer ouvido sucede, no texto, os corpos vistos entrelaçados na paixão, a voz que chama o olhar. O que é visto provoca um silêncio interior e sobra apenas “uma pura imagem, de horror e de beleza.” “Só de ouvires, começaste a morrer”²³ diz ela: o vivo sexuado se sabe mortal.

Gozo suplementar

Rilke, também preso à necessidade de escrever, tenta identificar pela escrita o invisível, o indizível, a infinitude de um gozo. É só ler a nona Elegia de Duíno que termina assim: “Veja, eu vivo. De quê? Nem a infância, nem o futuro diminuem... Uma existência supranumerária jorra de

¹⁷ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 56.

¹⁸ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 58.

¹⁹ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 51.

²⁰ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 62.

²¹ Ver FREUD. *Constructions en analyse*.

²² LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 62.

²³ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 63.

meu coração”.²⁴ “Supranumerário” não nos evoca o suplementar que Lacan atribui ao gozo feminino, além do falo, e contudo sem ele?

Não há mulher senão excluída pela natureza das coisas que é a natureza das palavras [...] Nem por isso deixa de acontecer que se ela está excluída pela natureza das coisas, é justamente pelo fato de que, por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar [...] Não é porque ela é não-toda na função fálica ela deixe de estar nela de todo. Ela está lá não de todo. Ela está lá à toda. Mas há algo a mais.²⁵

Depois, Lacan fala dos místicos e justamente daqueles que Llansol evoca, Hadewijch de Antuérpia, São João da Cruz, Santa Tereza. “[...] basta que vocês vão olhar em Roma a estátua de Bernini para compreenderem logo que ela está gozando, não há dúvida. [...] Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele o que nos coloca na via da ex-sistência? E por que não interpretar uma face do Outro, a face de Deus, como suportada pelo gozo feminino?”²⁶ A sessão termina com a evocação de Kierkegaard e de Regina: “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 sua dimensão.”²⁷

A beleza, o amor e a morte

Ora, aquela que Lacan chama Régine, noiva de Kierkegaard, Regina, na verdadeira vida, se chama, no *Jornal de um sedutor*, Cordélia. Esse nome, escolhido por Kierkegaard, não pode deixar de evocar, para nós, a Cordélia do *Rei Lear*, que Freud junta com a Portia do *Mercador de Veneza*, no seu texto *O tema dos três escrínios* (1913). Filhas mudas e pouco parecidas com o chumbo do terceiro escrínio, belas como a Helena de Páris, deusas da morte, como Átropos, a terceira das fiandeiras do destino. Eis como Freud termina seu ensaio:

Mas lembremos que existem na vida psíquica motivações que ocasionam sua substituição pelo oposto, na forma do que é

²⁴ No original, “Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft werden weniger.. Überzähliges Dasein entspringt mir im Herzen.” Tradução livre.

²⁵ LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 99-100.

²⁶ LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 103.

²⁷ LACAN. *O seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 104.

conhecido como formação reativa; e é precisamente na relação de forças ocultas como estas que procuramos a recompensa de nossa indagação. As Moiras foram criadas em resultado de uma descoberta que advertiu o homem de que ele também faz parte da natureza e, portanto, acha-se sujeito à imutável lei da morte. Algo no homem estava fadado a lutar contra essa sujeição, pois é apenas com extrema má-vontade que ele abandona sua pretensão a uma posição excepcional. O homem, como sabemos, faz uso de sua atividade imaginativa, a fim de satisfazer os desejos que a realidade não satisfaz. Assim sua imaginação rebelou-se contra o reconhecimento da verdade corporificada no mito das Moiras e construiu em seu lugar o mito dele derivado, no qual a Deusa da Morte foi substituída pela Deusa do Amor e pelo que Ihe era equivalente em forma humana.

A própria Deusa do Amor, que agora assumira o lugar da Deusa da Morte, fora outrora idêntica a ela.

Poderíamos argumentar que o que se acha representado aqui são as três inevitáveis relações que um homem tem com uma mulher – a mulher que o dá à luz, a mulher que é a sua companheira e a mulher que o destrói; ou que elas são as três formas assumidas pela figura da mãe no decorrer da vida de um homem – a própria mãe, a amada que é escolhida segundo o modelo daquela, e por fim, a Terra Mãe, que mais uma vez o recebe. Mas é em vão que um velho anseia pelo amor de uma mulher, como o teve primeiro de sua mãe; só a terceira das Parcas, a silenciosa Deusa da Morte, tomá-lo-á nos braços.²⁸

A terra, o apelo à terra se encontra também na *Elegia de Duíno* que acabei de citar:

Terra, amada, eu quero isso. Oh! acredite, não precisa mais de suas primaveras para ganhar-me para, [...] Eu sou – sem nome – dedicado a você, isso vem de longe. Você sempre estava no seu direito e a ideia sagrada que Ihe vem é a morte familiar.²⁹

Essa morte familiar de que pode nascer essa existência supranumerária, essa abolição do tempo cronológico do qual pode nascer uma oração, uma prece à vida de “perseverar no ser”, isso está também no texto de Llansol.

²⁸ FREUD. O tema dos três escrínios, p. 322-323, 325.

²⁹ No original, “Erde, du liebe, ich will. Oh glaub, es bedürfte nicht deiner Frühlinge mehr, mich dir zu gewinnen -, *einer*, ach, ein einziger ist schon dem Blute zu viel. Namenlos bin ich zu dir entschlossen, von weit her. Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall ist der vertrauliche Tod.”

A morte do pai revela sua culpa: a criança morta da empregada, o filho que ele nunca terá, esse não-dito que pesa sobre a alma e o vestido de sua filha, esse “garoto que eu não sou”, ela diz. Dessa passagem pelo “centro solar de um conflito”, onde “um tu rei se [reduz] a poeira”, “nasce uma palavra livre como nascida da morte”. Poderíamos dizer com Lacan que é a passagem do Deus ao Dizer. Isso não se faz sem dor, sem angústia (*Hilflosigkeit*, literalmente: *ausência de ajuda*): “A montanha estava consternada, e parecia abandonada como um arroio exaurido.”

O nome dessa palavra livre que passa pela escrita e afasta o sentimento é *Sanctitas*. E aí se produz uma metamorfose: Spinoza, visto de perto, “não se distingue, em nada, do homem nu, [...] o homem nu do piano não é meu pai, assim, posso amá-lo nesse Outono que chegou”.³⁰

O vestido da menina que ela terá sido não cabe mais a seu corpo, mas dessa memória transfigurada, além do tempo ordinário, passada pela escrita, surge uma “felicidade excepcional” que evocou, para mim, “a vida perfeita” de Madame Guyon, aquela onde ela “zarpa”, para retomar a bonita expressão de Catherine Millot, e onde ela “já não teme a morte na própria morte porque a morte venceu a morte.”³¹

Que muitas vezes o começo termina e o fim começa

Da operação cai um objeto: o relógio do pai. Esse objeto a divide e instala uma hesitação: devolvê-lo ou ficar com ele? Hesitação entre o impossível e o possível? Pois como devolver um objeto a um morto? Hesitação entre o interior e o exterior? Se ficar com o relógio, ela o terá dentro dela, esse tempo do pai, esse tempo que ela quis “ver oralmente”, poderíamos dizer o tempo da incorporação (*Einverleibung*), aquele da primeira identificação freudiana, dita ao pai e, no meu modo de ver, o tempo da incorporação da linguagem. Tomar para si esse objeto caído do Outro ou rejeitá-lo nas trevas do impossível, isso não evoca também a *Bejahung* e a *Ausstossung* freudiana, tempo de partição (*Ur-teil*) simultâneo, tempo de separação e de alienação, tempo primeiro da subjetivação?

³⁰ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p.95.

³¹ MILLOT. *La vie parfait*, p. 11 e 59.

Pois não parece que se trata de um conflito ordinário, uma vez que Llansol acrescenta: “Nessa hesitação, conhecerei a matéria da qual eu sou.” Seria a matéria do oxímoro, figura da retórica cara aos místicos que une uma coisa e seu contrário, figura onde coexistem dois elementos tão heterogêneos como o vivo animal e a linguagem, figura mesmo do inconsciente que não conhece nem o tempo nem a negação? Figura da qual Jacques Lebrun, no seu livro *O puro amor de Platão a Lacan*, diz: “O oxímoro não é somente figura de retórica; ao tecer a negação sobre si-mesmo, o oxímoro faz, do impossível, pensamento, e dissipa simultaneamente o medo e a esperança.”³² Nesse outono que veio, diz Maria Gabriela, teria entrado no que chama “o espaço edênico”, e que Madame Guyon chamava a união “paradisiacamente assumida”?³³

Dito isso, ainda não explico bem para mim nem a função nem a necessidade desses traços, dessas barras no texto. Um resto de ressentimento para com a queda do pai, apesar das aberturas de luz feitas pela escrita, um resto de raiva contra a fenda irremediável que essa união da “pequena bolha de matéria viva”, como o diz Freud, com a linguagem, carrega dentro de si? Ou, ao contrário, vestígio da tentativa de ligar o que não poderá ligar-se, para não cair num vazio ameaçante?

De qualquer maneira, partilho totalmente dessa ideia de Llansol: a boa questão que os humanos deveriam pôr não é “quem sou eu?”, questão que remete à noção bastante desinteressante ou até muito perigosa da identidade, essa suposta identidade sendo na verdade um mosaico das identificações de cada um. A boa questão, os poetas sempre têm razão, é “o quem me chama?”, ou seja, qual é a causa do desejo.

“Todos os seres assistem ao perpétuo deslocamento do desejo”, diz Maria Gabriela. Um psicanalista pratica todos os dias esse oxímoro que é uma tranquila “intranquilidade”, pois sabe a coexistência do furo da solidão absoluta, cavado – é uma hipótese – pela primeira mordida feita no vivo pelo significante e com o “gaio saber”, o que lhe permite não somente ocupar seu lugar de analista, mas também acolher as possíveis alegrias da vida. Assim, ele pode passar de um a outro, o outro sendo o exato reverso do um.

³² LE BRUN. *Le pur amour de Platon à Lacan*.

³³ MILLOT. *La vie parfait*, p. 69.

Referências

DURAS, Marguerite. *Dépossédée* – Entretien de Marguerite Duras et de Xavière Gauthier. Recueil de textes de et sur M.D. Paris: Editions Albatros, 1979.

FREUD, Sigmund. Construccões dans l'analyse. In: _____. *Résultats, idées, problèmes*: 1921-1938. Paris: PUF, 1998. t. II. (Collection Bibliothèque de psychanalyse).

FREUD, Sigmund. O tema dos três escrínios. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, v. XII.

LACAN, Jacques. *Encore*. Paris: Seuil, 1975.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LE BRUN, Jacques. *Le pur amour de Platan à Lacan*. Paris: Seuil, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. O espaço edénico – entrevista a João Mendes. In: _____. *Na casa de julho e agosto* – Geografia de rebeldes III. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

MILLOT, Catherine. *La vie parfaite*. Paris: Gallimard, 2006.

Lacan e Llansol: figuras na direção da cura

Vania Baeta Andrade

Direi que há um encontro entre o texto de Maria Gabriela Llansol e de Jacques Lacan. Direi que há um encontro inesperado, porque este nem sempre se dá, obviamente, e, quando se dá, pode ser sempre em outro lugar, que não mais aquele que esperávamos encontrá-lo. Porque os lugares, embora fixos, não se fixam no sentido de uma apreensão do mesmo.

Direi que há um encontro inesperado do diverso. O diverso, aqui, é distinto. Porque, para além da elegância ou da beleza ou da diferença ou da estranheza, há uma dignidade em questão: elevar o objeto à dignidade de coisa, como Lacan define a sublimação, um dos destinos da pulsão, em seu seminário sobre a ética, a ética da psicanálise.¹

Há uma ética, em questão, que não se distingue, no caso llansoliano, de uma estética: a do dom poético, a da liberdade de consciência. E não haveria, na psicanálise, ou não deveria haver esse mesmo compromisso ético/estético? Não haveria uma estética lacaniana?

Segundo Haroldo de Campos, "Lacan reconjugou escrituralmente *Gôngora e Mallarmé*", joycianizou-se também com "sua proliferação neológica" e chegou a formular, parafraseando Buffon, "O estilo é o homem, acrescentaríamos à fórmula, somente para alongá-la: o homem a quem nos dirigimos?"² Deixemo-nos, então, acompanhar Haroldo de Campos:

¹ Ver LACAN. *O seminário – livro 7: a ética da psicanálise*, p. 140-141.

² LACAN. *Escritos*, p. 14.

O estranhamento, a outridade radical em matéria de linguagem, se chama poesia. Não à-toa uma psicanálise, como a repensada por Lacan na fonte lustral de Freud, propõe uma poética, “qui incluirait la technique, laissé dans l’ombre, du mot d’esprit”. Engenho e arte (Camões, o Camões ‘maneirisa’ que influenciou Gôngora). Agudeza y arte de ingenio (Gracián).

Essa psicanálise interessa, desde logo, aos poetas. No Brasil, não por acaso, uma das primeiras referências ao autor de “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud” – justamente àquela passagem em que Lacan refuta o dogma saussureano da linearidade da linguagem, para propor uma escuta polifônica e partitural da cadeia do discurso, modelada na poesia.³

O próprio, Lacan, sabemos, em 1956, no texto intitulado “Situação da psicanálise e formação do psicanalista”, escreveu:

[...] não há forma por mais elaborada do estilo em que o inconsciente não abunde, sem excetuar as eruditas, as conceitistas e as preciosas, que ele não desdenha mais do que não o faz o autor destas linhas, o Gôngora da psicanálise, pelo que dizem, para servi-los.⁴

Portanto, uma tal figura, o Gôngora da psicanálise, é uma figura do próprio texto, seja no escrito, seja nos seminários, onde chega a afirmar: “Só posso estar aqui em posição de analisando do meu *não quero saber de nada disso*”.⁵ Assim também Llansol, figura dos seus. Vejamo-la em *O começo de um livro é precioso*:

Apesar de ter decidido não compreender, ela
Persistia em explicar-lhe por que lia a Gabriela Llansol _____
“É a casa que ensina a ler (pausa) imagina um extraordinário
Atractivo para o amor (pausa) o livro fala (pausa)
Procura a página que te fala (pausa) são da substância
Dos beijos e da boca (pausa) sentam-se à mesa
Num estético convívio (pausa) a sua liberdade
É tal que, se as folhas se partem, regressam por si sós
Ao ponto de partida e juntam-se, esperando (pausa) são
Pombas somente ligadas por uma fita de voo (pausa)
Não vêes? (continua)⁶

³ CAMPOS. Barrocolúdio: Transa Chim?, p. 164.

⁴ LACAN. *Escritos*, p. 469.

⁵ LACAN. *O seminário – livro 20*: mais, ainda, p. 9.

⁶ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, fragmento 35. Este livro não é numerado por páginas. Ele contém 365 fragmentos ou começos de livros – um para cada dia do ano e aqui serão identificados pelo número correspondente.

Continuemos, pois. Os textos que se encontram nessa e nesta mesa, em estético convívio, são de natureza tal que, embora extremamente rigorosos, nos campos em que se situam, a ordem da indecidibilidade os conduz de forma a eliminar a possibilidade de uma compreensão que os confinem a uma interpretação confortável.

Trata-se sempre aí de algo conforme ao que Derrida comenta em relação à teologia negativa, seja a de um Angelus Silesius, seja a de um Mestre Eckhart, místicos que podem ser encontrados tanto na obra lacaniana, quanto na obra llansoliana. Trata-se, pois, de “um equívoco essencial, significante, decisivo em sua própria indecidibilidade,⁷ a saber, aquela que marca o duplo genitivo (‘objetivo’ e ‘subjutivo’, antes mesmo do surgimento gramatical ou ontológico de um sujeito ou de um objeto)”⁸.

Vejam, o genitivo é, em primeiro lugar, o caso do complemento do nome. Expressa simplesmente que um nome determina outro. Os usos do genitivo, na maioria dos casos, são de natureza semântica ou lógica, mais do que sintática.

Tomemos, pois, o caso em questão — “a cura da literatura”; “a cura da figura” — em sua indecidibilidade, entre sujeito e objeto, marcado pelo duplo genitivo, perguntamos: a literatura cura? Ou é ela própria a ser curada? Qual é o nome que determina o outro? A figura cura ou ela é curada? Llansol, Lacan: figuras que curam ou são curadas pelos próprios textos?

Encontramos também um caso semelhante na figura llansoliana: “este é o jardim que o pensamento permite”.⁹ Perguntamos: É o jardim que permite o pensamento ou é o pensamento que permite o jardim?

É possível, marcar, então, certa direção de cura. Pois ela, a figura (seja ela uma figura-frase, como essa que acabamos por citar, seja ela

⁷ “Este neologismo, já empregado por Silviano Santiago (org.) in *Glossário de Derrida*, Francisco Alves, RJ, 1976, exprime a qualidade das ‘unidades de simulacro, falsas propriedades verbais, nominais ou semânticas que não se deixam compreender na oposição filosófica (binária) e que, no entanto, habitam-na, resistem-lhe e a desorganizam, sem jamais constituir um terceiro termo, sem jamais dar lugar a uma solução da dialética especulativa (o *pharmakon* não é nem o remédio, nem o veneno; o suplemento não é nem um mais, nem um menos; o *hímen* não é nem a confusão nem a distinção; o *espaçamento* não é nem o espaço nem o tempo; o *encetamento* (*entame*) não é nem a integridade de um começo, de um corte simples, nem a secundariedade. Nem/nem sendo ao mesmo tempo ou bem isso, ou bem aquilo’ (J. Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 58)” (DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 10-11. Nota do tradutor).

⁸ DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 10.

⁹ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p.130.

uma figura histórica — como San Juan de La Cruz, Ana de Peñalosa, Mestre Eckhart, Suso, Hadewijch d’Anvers, Teresa de Lisieux, Camões, Fernando Pessoa, Bach, Spinoza, Müntzer, Lacan, Llansol — seja ela, ainda, uma figura vegetal ou animal ou “coisal”, seja o que for...), não se deixará compreender em qualquer oposição filosófica binária.

Ela, a figura, há de resistir, há de desorganizar, há de ser, na beleza e na lógica que a constitui, em sua *physis*, uma cena fulgor, um nó, um nó construtivo do texto, que modula, com sua voz própria, a partitura que se está a tocar.

Não há como acomodá-la em uma síntese, por exemplo, o que constituiria um terceiro termo, ou seja, uma solução dialética. A escrita, aqui, em seu estatuto de “*pharmakon*”, não é nem o remédio, nem o veneno [...] Nem/nem, sendo ao mesmo tempo ou bem isso, ou bem aquilo”,¹⁰ de acordo com a dosagem e o corpo que a receber, no momento ou estado que a receber.

Daí decorre que, sendo fiel à incompreensão em jogo (incompreensão que constitui, a meu ver, o rigor do texto lacaniano e llansoliano), nunca o leitor poderá dizer que, de fato, o texto Llansol e/ou o texto Lacan se encontram em tal ou tal ponto específico. Contudo, no fulgor da leitura desses textos, cada qual à sua forma, ilegíveis e, paradoxalmente, hiper-legíveis, quando esta (a leitura) atinge esse estado (fulgurante), é possível vislumbrar, não sem paixão, não sem cura, não sem loucura, mas também não sem rigor, que justamente esse ponto, o modo da incompreensão e da ilegibilidade visam, precisamente, a escrita como busca de verdade; a escrita como marca do desejo; a escrita como caminho transitável; a escrita como transmissão de uma causa.

Escutemos, pois, indecidivelmente, o acento na busca ou na verdade: a busca é que é de verdade? Uma busca verdadeira? Ou busca-se a verdade? Essa busca, essa busca de verdade, o desejo em causa – *causa amante* llansoliana – seria, a meu ver, a marca do instrumento, do corpo, do traço, do estilo ou do raio sobre o lápis dessas obras: uma com seus matemas; outra com seus poemas.

¹⁰ Nota do tradutor. In: DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 10-11.

O desejo em causa marca, assim, o final do texto lacaniano intitulado “A direção da cura”. Trata-se aí, segundo o psicanalista, de tomar o desejo ao pé da letra: o ser, ou melhor, a falta-a-ser do psicanalista. Ele invoca, com uma beleza magistral, a radicalidade do desejo em Freud, a potência de transmissão da letra – da letra freudiana, que não deixa de ter relação com sua pena de escritor. Além do mais, convoca de certa forma, ou chega mesmo a exigir do psicanalista, “passarinheiro”, que ele seja, antes de mais nada, um letrado.

Contudo, tanto Lacan quanto Llansol, apostando na prática da letra – operada por cada um em seu campo; cada qual com seu desejo passarinho – deslocam a literatura do campo das belas letras, do poder simbólico, do âmbito da comunicação, do espelho imaginário da representação, da tradição melancólica do romance. Nas palavras de Lacan: “O poder simbólico [...] não tem que ser demonstrado. É o próprio poder. Não há nenhum vestígio de poder no mundo antes do aparecimento da linguagem”.¹¹

Assim, Lacan enceta seu L, na letra de “Lituraterra”; Llansol enceta seu duplo L numa segunda língua, nascida no céu da boca de uma rapariga que temia a impostura da língua; Lacan tropeça na letra, em ponto de dicionário, Lalande, e erra, dizendo “lalangue”...

(pausa) (continua)

Referências

CAMPOS, Haroldo. Barrocolúdio: Transa Chim? In: CESAROTTO, Oscar. (org.) *Ideias de Lacan*. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. São Paulo: Papirus, 1995.

LACAN, Jacques. *O seminário – livro 7: a ética na psicanálise*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

LACAN, Jacques. *O seminário – livro 20: mais, ainda*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

¹¹ LACAN. *Estou falando com as paredes*, p. 37.

O menino Literatura

João Rocha

- *Mas não se passa nada?*
- *Claro que passa.*
- *Eles existem.*

Maria Gabriela Llansol, *Carta ao legente*.

Comecemos com o encontro inesperado de uma mulher e um menino:

Encontrei, de noite, na paragem de um autocarro,
Perdido de pai e mãe, um menino. Como te
Chamas? Literatura. Nome estranho para um
Masculino. Trazia como este nos olhos um susto
Verdadeiro velado por uma ousada fantasia. Via-se
Que a realidade lhe causava muito incomodo. Por exemplo,
Ser noite, estar só, pagar bilhete, ter de saber a direção,
Sentir fome, estar com frio, respirar tudo de escape. Dei-lhe
Minha mão e, através do veneno das trevas, para não o
Perturbar, trouxe-o para viver comigo. Seu nome
Pouco me dizia, mas por seu olhar daria
A própria escrita.¹

Assim a mulher o encontra: num ponto de ônibus, sozinho, aterrorizado. Ele tem medo da realidade: a noite, a solidão, a fome, o frio, a falta de direção, a falta de dinheiro, o abandono. Ela lhe dá a mão e o leva para ir viver consigo. O nome do menino pouco dizia para a mulher, mas seu olhar lhe apontava um começo: pelo olhar do menino daria a escrita. Postura estranha para um menino, ela pensava... Tal postura fazia a mulher se lembrar de uma figura feminina, presente em *O livro das comunidades*, de Maria Gabriela Llansol, que morava em uma casa de um só quarto e de uma só janela e que tinha uma maneira distante de fazer amor: pelos olhos e pela palavra. E isso lhe causava um certo estranhamento. Já se

¹ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 84.

via pelo seu nome (se, para a mulher, esse nome pouco dizia, para nós diz muito: Literatura) que ele não era um menino comum.

O menino Literatura já não estava mais só e ia viver com a mulher, em sua casa. Porém, não seria tão fácil para o Literatura conviver naquela casa, pois nesse novo lar a escrita e o medo eram incompatíveis. E, como vimos, a realidade lhe causava um incômodo. E que incômodo seria esse? O menino Literatura não suportava a ideia de não poder representar a realidade. Causava-lhe medo saber que ela é inapreensível. Ela é rápida ao olhar. Ela é sem forma, pois está em constante mutação. A realidade é fulgor. E o menino Literatura sentia medo de tudo o que não pudesse tocar com as mãos. Por isso estava tão assustado, quando se viu abandonado, sozinho, à noite, num ponto de ônibus à mercê desta força informe e mutante: a realidade. Digo realidade, e não real, pois acredito que o árduo trabalho de diferenciar realidade e real seria desgastante demais aqui e, a meu ver, desnecessário, dado que, se pensarmos a realidade em seu cerne, em sua singularidade para um sujeito, veremos que ela é impossível, pois nunca chegaremos a ela. Sempre nos escapará, assim como o real.

Ainda assim, o menino Literatura acreditava poder retratar a realidade, mostrar aos outros como ela é. E essa era a fonte de seu incômodo, de seu medo, pois o menino parecia ter a ilusão, ou o sonho, de que possuía a linguagem. É preciso, então, para que o Literatura possa morar nessa nova casa, curá-lo. E a cura, aqui, não deve ser confundida com uma terapia medicamentosa, nem com a certeza de que o sujeito encarará de frente seus medos e nunca mais os encontrará de novo, tornando-se assim uma pessoa melhor; e muito menos encontrará na escrita aparatos para solucionar, de vez, o desconforto das pedras no meio de seu caminho. Não, não há cura possível nessa direção, pois como escreve Blanchot, lembrando Goethe, "está fora de causa acabar bem".²

A cura, aqui, não visa um bem-estar. Ou, pelo menos, não só isso. Como sabemos, não se pode, mesmo se desejarmos, acabar com o mal-estar, o estranho, pois dessa maneira estaríamos, de alguma forma, desconsiderando a noção de inconsciente, este "desconhecido que nos

² BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 36.

acompanha”.³ E isso seria um despropósito sem tamanho. Porém, “a cura faz-se, e não sei o que isto quer dizer”,⁴ diz Llansol em *Amigo e amiga*: curso de silêncio de 2004. É preciso que tomemos essa palavra, cura, em suas diversas acepções. Curar é também, tratar, cuidar, curtir, preparar para o uso, como quando se cura a madeira para ser usada; clarear, no sentido de deixar brancos os lençóis curados ao sol; retirar o excesso, como quando se vai tirando todo excesso de água para que se faça o queijo e a isto chama-se “cura do queijo”. Nessa direção polissêmica da cura, devemos encontrar para o menino Literatura algumas “imagens curativas”, como lemos em Maria Gabriela Llansol, em seu livro *Amigo e amiga*: curso de silêncio de 2004.

A primeira encontro no texto *Che cos'è la poesia*, de Derrida. Encontro ali uma das imagens do poema: um ouriço-coração, este animal esférico que faz do sentido e da forma uma mônada, um nó. Para Derrida, o poema encerra-se nesta imagem: um animal abandonado numa estrada a mercê de todo e qualquer acidente. Imagem parecida com a que a mulher narra, ao encontrar o menino Literatura; porém, aqui, o animal-poema não parece ter medo, ao contrário do Literatura. O menino, então, ao encontrar o animal-poema, que aqui trago como uma imagem curativa, começa a perder o medo e assim consegue avançar mais um pouco em direção a sua nova casa onde o “medo e a escrita são incompatíveis”.⁵ O menino começa a ficar menos incomodado com a realidade.

A segunda imagem curativa encontro em um dos livros de Maria Gabriela Llansol:

_____ se uma criança diligente se dispuser a espiar o fulgor de uma cena libidinal mais ousada, depara com o silêncio que se escava em seu redor – e a preenche. [...] Sem ver a projeção da sua sombra, a ave fêmea sabe que, de dor, pode atacar intrusos. Cega – rente à neve. Fêmea-humana passa, por obrigação que lhe foi imposta pela primeira opacidade da prova e agarra a criança diligente arrastada pelo nó atrativo que a impeliu para o fulgor.

³ LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 38.

⁴ LLANSOL. *Amigo e amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 21.

⁵ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 13.

Assim, o *rapazinho Literatura* perdeu o último artifício que lhes restava do seu nome – Literatura.⁶

O *rapazinho Literatura* é raptado, então, por uma ave-fêmea-humana, impelida pelo fulgor, e perde o último artifício que lhe restava no nome. Perde o próprio nome: Literatura. Ao perder esse nome, cura-se, no sentido de retirar o excesso. Perde todo o artifício que o nome Literatura lhe dava e pode, enfim, entrar na casa da mulher, Témia, aquela que “temia a impostura da língua”.⁷ Já não tem mais a obrigação de representar a realidade, ação que parecia se encontrar na fonte de seu medo, pois agora era para o fulgor que caminhava. Enfim, aprende que “não há literatura. Quando se escreve, só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”.⁸

Chegamos então a uma questão que nos seguiu calada até aqui: qual o sexo da Literatura? Porque Llansol a coloca como o menino Literatura, e não a menina Literatura? Poderíamos pensar que a Literatura à qual ela se refere é do campo fálico, do poder, isto é, ela fala da literatura como instituição. Por isso o masculino... Acontece que esta parece ser uma explicação “acostumada” demais e, segundo o poeta Manoel de Barros, é preciso desacostumar as palavras para que elas entrem no campo da poesia. As explicações também, penso eu. Nesse caso, usar o feminino, a Literatura, não mudaria muita coisa, pois como observa Lacan, “a mulher não existe”. Dessa maneira, dizer a Literatura, pode somente marcar um gênero e assim continuaríamos na ordem fálica, mesmo nos valendo de um nome feminino – a Literatura. Curar a literatura parece ser uma operação de desaparecimento. Desaparecimento dela mesma. E, aqui, lembro-me de Maurice Blanchot, pois ele marca o trajeto da literatura como sendo o do seu próprio desaparecimento. Nesse lugar podemos ver o olhar de Orfeu: o que a literatura ama, como Orfeu, é ver o desaparecimento de Eurídice, o que eles amam é justamente a mulher no ponto onde ela já não está – seu desaparecimento.

Assim se dá a cura da literatura: não é mais uma questão de gênero, o Literatura, a Literatura, tanto faz. Curada, a Literatura não há. Mas isso

⁶ LLANSOL. *Amigo e amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 149.

⁷ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 7.

⁸ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 55.

não quer dizer que não possua uma existência: "A vida eterna não existe. [...] A mulher não existe, mas é escrita por _____. Deus não existe, é apenas de quem se fala e se escreve. Mas João da Cruz escreve... Deus não existe. Mas é escrito por S. João da Cruz".⁹

Assim como a mulher e Deus, a literatura não existe, mas é escrita por um traço, uma linha. E será esta a sua existência, uma existência escrita e não mais preocupada com a realidade, já que ela própria se torna real no momento do seu acontecimento. Eis sua existência: a existência de um acontecimento.

Deparamo-nos, aqui, com o que Llansol denomina de um *existente-não-real*: ele "não é livre, *existe*, mas não tem, por exemplo, a realidade de poder deslocar-se para ir até a janela".¹⁰ Entramos, assim, no campo da *matéria figural*, campo onde a existência é uma existência de letras, traços, linhas. Onde a existência está mais ligada à forma do que à realidade, à verossimilhança, à ficção. Entramos no campo das figuras: "Então, para eu vir junto de vós a ser cantor de leitura e precursor da sensualética nesta Casa, o anjo desprende-me da imagem piedosa, e desprende igualmente dela para tornar-se um trajeto de figura".¹¹ O trajeto de figura é um trajeto de cura, de desprendimento, de amor: "ensinar, dar testemunho por escrito, compor música/para quebrar o saber, levá-la à soleira da porta/para que ela receba o sol,/são atos de amor".¹² E foi um ato de amor que levou a mulher dar a mão para o menino Literatura e levá-lo para viver consigo. Um ato de amor e de cura, para que o menino pudesse fazer sua passagem, sua passagem para a figura:

Sem passagens não há matéria figural,
de que essa casa
que mensura a figura,
está repleta _____ faz parte do extraordinário que tu não telefones
normalmente,
que, a ti próprio, te consideres um objeto perdido,
no início da manhã, ou em qualquer momento da fingida tarde;
aqui, no local de trabalho, tudo amanhece de repente,
e os dias,

⁹ LLANSOL. *Uma data em cada mão*: livro de horas I, p. 23.

¹⁰ LLANSOL. *Llansol e a mulher de Balthus*: um diálogo, s.p.

¹¹ LLANSOL. *Carta ao legente*, p. 161.

¹² LLANSOL. *Carta ao legente*, p. 162.

de tão monótonos e para que eu regresso à realidade, esperam pela passagem para as figuras.¹³

E assim, na passagem para a figura, a mulher acolhe o menino Literatura e o lança no campo da metamorfose. Mas o que ela dá a ele de mais precioso é uma direção: a direção da cura, a direção da figura.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e amiga: curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Llansol e a mulher de Balthus: um diálogo*. Sintra: Espaço Llansol, 2009.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Afrontamento, 1977; Lisboa: Relógio d'água, 1999.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Edições Rolim, 1991.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma data em cada mão: livro de horas I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

¹³ LLANSOL. *Amigo e amiga: curso de silêncio de 2004*, p. 226.

Variações em torno de uma só nota: afinal, uma única melodia respondia ao silêncio

Janaina de Paula

Ela, a rapariga que sai do texto e retorna a ele, sabe que entre um espaço e outro não há mais do que uma dobra de silêncio. Uma dobra apenas. Ela, que escreve apenas com uma nota, deseja “curar com o silêncio o ruído atroz da metanoite.”¹ Porque desde muito cedo, essa rapariga – que “temia a impostura da língua”² –, tomou conhecimento de que o embate das imagens se dava no próprio corpo. Que nele, uma nota de silêncio compunha a sua ária, a sua vibração dissonante, a sua claridade: “É o meu corpo que incendeia a chama _____”,³ ela nos diz. Eis, então, nas linhas desse dizer, uma só nota de silêncio: *chama*.

Essa rapariga – que podemos chamar Témia, podemos chamar Gabi, podemos chamar ela –, deixada só “pela morte sucessiva dos vivos”,⁴ ganha corpo de escrita pelo sopro da chama que a atravessa. Ou, talvez, fosse preciso escrever essa frase com os verbos no tempo que lhes cai melhor: ela, “deixada só pela morte sucessiva dos vivos”, ganhará corpo de escrita pelo sopro da chama que a atravessará. Assim, entre um tempo que há de vir e um que já se esvai, temos a perenidade de um instante, o acontecimento de uma vida, marcada não pelo seu “passado autobiográfico”, mas pelo seu “futuro autobiográfico”.⁵

¹ LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 14.

² LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 17.

³ LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 16.

⁴ LLANSOL. *Para que o romance não morra*, p. 54.

⁵ LLANSOL. *Para que o romance não morra*, p. 15.

Creio que os meus textos sabem muito mais; eles não estão atrás, no meu passado autobiográfico; eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico; atraem-me tanto a mim quanto a outros que os tocam, para saber
*e não mais.*⁶

A rapariga do texto nos conduz, assim, a um espaço em que uma melodia de silêncio, em sua nota mínima, revela-se como uma presença que faz coincidir momentos distintos, separados por todo um curso de duração. Desse apagamento do tempo pelo próprio tempo, do silêncio pelo próprio silêncio – canto-fulgor –, e do desaparecimento pelos vestígios do próprio desaparecimento, restam-nos apenas “pedaços de real”,⁷ destacados de um todo. É em direção a esses fragmentos, que consistem em não se ligar a nada, e em torno do qual o pensamento divaga que a rapariga avança, sem, contudo, deixar de escutar a melodia desse “um quarto de silêncio”.⁸ Esses fragmentos, afirmados no seu ponto de desaparecimento, seguem uma espécie de “corrida vertiginosa e ininterrupta do passado para o futuro, sem oscilação de um extremo ao outro, sem repouso.”⁹ E assim nos indicam

onde nasce uma palavra livre, como nascida de uma morte, escreverá para lhe retirar, um a um, todos os atributos percíveis, como estes não são do corpo, mas de um luar libidinal *inadequadamente* punitivo.¹⁰

Ela sabe, e não mais que isso, que o silêncio subtrai a noção de tempo, justamente por sua nota de duração: chama. Mas, talvez, ela saiba também, com o texto, que nessa direção

a metamorfose do tempo transforma o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo.¹¹

⁶ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 15.

⁷ LACAN. *O seminário, livro 23: O sinthoma*, p. 119.

⁸ LLANSOL. *Para que o romance não morra*, p. 54.

⁹ GENET. *O ateliê de Giacometti*, p. 47.

¹⁰ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 91.

¹¹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 23.

É desse tempo – metamorfoseado – que nos chega a rapariga que carrega uma só nota de silêncio. Do interior da “casa dos objectos, deixada vazia pela Morte Sucessiva dos Vivos,”¹² ela avança para fora, lugar exterior, para em seguida, retornar a ela. Nesse passo de figura, destituída de qualquer personalidade, um contorno cintilante adensa-se, um nó desata-se para atar-se em outro lugar. Em torno desse nó, algumas variações:

“Esse anel é de ouro? “. “Não”, é uma jóia de possuir o mau silêncio, profundamente mudo, o *mau silêncio* que perseguiu a rapariga que temia a impostura da língua e a diminuiu na sua altura quando ela quis chegar – pela via única –, ao fulgor da palavra; o mau silêncio e o bom ladrão não coabitam juntos, e Témia escolheu, dentro do mesmo espaço de linguagem, um para ti, outro para mim, e deixa-me no meio do labirinto sabendo para que lado olhar.¹³

Ao contrário de Ulisses, essa rapariga que nos guia pelo espaço llansoliano abre os ouvidos para o canto da casa, mesmo sabendo que resta nele um silêncio inaudível, ruidoso, atormentador. No espaço traçado por essa nota, ela cava na linguagem o lugar de um canto habitado por outro silêncio. Um silêncio metamorfoseado em chama, no interior do anel de “possuir o mau silêncio”, trazendo “o que é vida corrente para o invisível não tomado pela morte”,¹⁴ Do silêncio ao canto, que guarda uma nota de silêncio, um passo se destaca no olhar:

Descobri que se, em vez de me concentrar na sombra do corredor, me deitasse de costas a olhar a mancha rutilante, o meu olhar poderia realizar o caminho inverso da luz e pousar no ramo mais alto da árvore e aprender com esta a produzir clorofila – a primeira matéria do poema. [...] O meu corpo permanecia deitado, no chão do quarto, enquanto o meu olhar aprendia a fazer poemas. Com o tempo como seria aquele corpo, separado da poesia, ou com esta apenas a brotar do seu olhar?¹⁵

Deixada no meio do labirinto, mas sabendo para que lado olhar, a rapariga – nascida na “sequência de um ritmo”¹⁶ –, busca na cidade vegetal

¹² LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 54.

¹³ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 17.

¹⁴ LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 29.

¹⁵ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 12.

¹⁶ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 11.

a aprendizagem da luz: a sua amplitude, a sua frequência, a sua vibração. Todos eles, elementos de uma nota. Para curar o ruído atroz no interior do silêncio, o olhar percorre a linha que realiza o sentido inverso ao da luz, e o corpo, ao invés de seguir crescendo em direção ao corredor, avança para o aberto da claridade, seguindo a mancha rutilante que o conduz ao plátano. Nesse lugar, a luz realiza a sua função: produzir clorofila, a primeira matéria do poema, incendiando essa uma nota só de silêncio. Chama. Percorrer esse caminho impossível, ou esse impossível caminho, não traça uma morada, mas desenha um espaço em que o corpo – “tambor de clorofila”¹⁷ – encontra o seu canto-poema. No regresso, a língua ganha voz e o silêncio uma pausa em sua respiração.

Desse corpo corruptível, pois ocupado por todas as tonalidades de silêncio contidas numa única nota de silêncio, destaca-se a sarça, a silva, a substância lenhosa da língua, a “pira de lenha [...] que, em qualquer lugar, ou particularidade que acompanhe a dor, é a causa amante da metamorfose.”¹⁸

Da chama da pira de lenha incendiada, temos a luz e o silêncio. Temos os elementos do corpo captados no seu movimento, dobrados e redobrados até o lugar primeiro, aquele da matéria que, transformada, é o suporte de toda escritura. Dessa notação do silêncio, o que se extrai não é a sua representação, ou a palavra última, aquela que o eliminaria, mas a apresentação do fulgor do silêncio no canto que o evoca. Chama. Pois ele, curado pelo calor da luz ou a luminosidade do fogo, metamorfoseia-se na arenosa substância do poema, no ponto mínimo, lugar de acúmulo de uma vida que resta. Nesse lugar da matéria viva e ardente de uma única nota, “nada é vulgar, tudo é figurável.”¹⁹ Tudo é corpo nascido para perdurar.

Deixemos escorrer, através dos nomes de figura, a seiva de uma vida, a sua matéria mais resistente, a sua dor, a sua respiração: Témia, Gabi, Maria, Gabriela *amemorieuse*. Na queda de cinco letras de um nome próprio, restam, nas mãos, apenas três: *ela*. Três letras e uma só nota: chama. No silêncio desse nome, nome impróprio, nome de poema, se o

¹⁷ LLANSOL. *Amigo e amiga* – curso de silêncio de 2004, p.27.

¹⁸ LLANSOL. *Amigo e amiga*, p. 155.

¹⁹ LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 101.

Referências

- BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. In: BRANDÃO, Vera Maria Vinheiro (org.). *A psicanálise e os discursos*. Rio de Janeiro: Revista da Escola da Letra Freudiana, 2004, p. 237-242.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CELAN, Paul. O meridiano. In: _____. *Arte poética – O Meridiano e outros textos*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. In: _____. *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1985.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: _____. *Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Colóquio Letras*, Lisboa, FUNDABENKIAN, n. 143/144, jan.-jun., 1997, p. 5-18.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Relógio D'água, 1996.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?*. Lisboa: Relógio D'água, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'água, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

A cura da história

- história → o + precioso
dos bens.

RAM.

A CURA DA HISTÓRIA.

- O q. é a noção de História?
E como pensá-la a partir
da poeira? versus Joyce.

"Toda a história de humanidade//
se move em direção de
um gole alvo: Deus"

História é um gole
perde-lo q. gostamos de
despertar

A história é um grito na
rua" Deus é o diabo
na rua.

A cura da literatura: uma nova configuração estética?

Elisa Arreguy Maia

Se eu escrevo sobre Hadewijch, é com a escrita de Hadewijch; se eu escrevo sobre Copérnico, é com a revolução estelar de Copérnico; se escrevo sobre o embarcadouro, é utilizando o seu barco, e as suas margens; [...]

Maria Gabriela Llansol, *Contos do mal errante*.

No campo que se instaura entre a escrita e *um* sujeito, a Textualidade Llansol vem a ser uma escritura que se afirma enquanto uma operação de subversão do sujeito – de um sujeito que se reinventa *na* e *pela* escrita e, ainda, a TL é também uma operação que suporta uma mutação no campo da literatura. Em seu espaço em mutação, a TL não só deixa para trás a recorrência à metáfora, à narrativa. Correndo o risco de abandonar a escrita representativa para alcançar os *nós construtivos* da escrita, correndo o risco de perder as normas que a gramática assegura, ela salta para fora da ficção, afronta a *normalidade* e visa atingir o cerne do saber na cultura. No campo que se produz entre um sujeito e a escritura atinge-se, e modifica-se, o campo do saber. Assim como, um dia, a invenção do discurso da ciência interveio no campo do saber, produzindo um saber no real (quando uma fórmula científica escreve uma lei da natureza, ela extrai saber do real), também a operação com a letra na literatura atinge, a seu modo, o campo do saber.

A escrita de Maria Gabriela Llansol trabalha com o saber textual. Sua operação com a letra advém de uma ruptura no *semblant*, e o texto que a promove faz um corte com o modo do nosso pensamento se organizar, forçando uma mutação na episteme que a autora expressa como a união da *liberdade de consciência* (conquista política da modernidade) com o *dom poético* (a força da “forma mais exata”, como os gregos definiam a escrita). Para desdobrar isso que Maria Gabriela chama *ambo* (a liberdade e o dom poético), lembremos que o pensamento se organiza *na* e *pela* linguagem,

e que a gramática vem a ser o fundamento mesmo da lógica da linguagem. Tradicionalmente, no Ocidente, o núcleo da reflexão filosófica calcou-se na “estrutura essencial do discurso sobre o ser”.¹ O cogito cartesiano – *penso, logo sou* – selou a identidade da razão com pensamento no ser. Foi justamente nesse *penso* que a psicanálise deu o passo do inconsciente, pois, quando se trata do sujeito, já não se trata mais daquele que pensa, mas daquele que fala e não sabe o que diz. O *não-saber* inscreve no coração do sujeito uma perda de “substância”, nos observa Lacan. Ele diz, deliberadamente, “substância”, evocando Aristóteles e marcando a condensação da gramática (o substantivo) na coisa (*res*).² E, com isso, Lacan nos levará a reconhecer que a perda é de gozo.³

A investigação de Lacan a partir do Seminário 20 procura articular o gozo, a estrutura dos discursos (estrutura aqui tem “estrita equivalência” com a topologia) e o escrito (como função da letra). Nos servimos dessa articulação para investigar aqui o “saber da letra” no fundamento lógico da subversão llansoliana e seu passo a mais, uma escrita tão difícil de ler e, ao mesmo tempo, seu “passo a ler”.⁴ Este passo llansoliano, assim como o entendemos aqui, não é sem a psicanálise, ainda que Lllansol não o tenha feito a partir dela. O *não-sem* é um modo lógico que a psicanálise revela e que remete a um real em jogo; “não sem a psicanálise”, no caso, quer dizer que o que se passa com a escritura de Lllansol é marcado, atravessado, por esse saber novo que a prática freudiana instaurou na cultura. O passo llansoliano, se ele atinge mesmo o cerne do saber e intervém na organização do pensamento, como afirmamos, só poderia realizar-se plenamente, isto é, “sem ser marginal a nada”, sem restar como uma tentativa fracassada ou vencida, ao alcançar inscrever na cultura seu passo

¹ SANTOS. A essência da proposição e a essência do mundo, p. 15. Veja-se, também, sobre a lógica: ARREGUY MAIA. *Transfinitos 2*, 2003, p. 127-128.

² Ver LACAN. *O seminário, livro 20: Mais*, ainda, p. 33.

³ “Tudo que se articulou sobre o ser supõe que se possa recusar-se ao predicado e dizer o *homem* é, por exemplo, sem dizer o quê. O que diz respeito ao ser está estreitamente amarrado a essa seção do predicado. Daí nada poder ser dito senão por contornos em impasse, demonstrações de impossibilidade lógica, aonde nenhum predicado basta. O que diz respeito ao ser, ao ser que se colocaria como absoluto, não é jamais senão a fratura, a rachadura, a interrupção da fórmula *ser sexuado*, no que o ser sexuado está interessado no gozo” (LACAN. *O Seminário, livro 20: Mais*, ainda, p. 20).

⁴ “[...] meus *Escritos*, cujo livro se compra – dizem –, mas para não ler [*pas à lire*].” Ver LACAN. *Outros escritos*, p. 503.

adiante: votar-se ao laço social. Não tão somente escrever e publicar, mas, sendo a escritura que é, sonhar ainda, ou por isso mesmo, um laço social também raro: uma comunidade de escrita.⁵

Ao aceitarmos que a TL produz uma mutação no modo do *saber*, fomos conduzidos, nós mesmos a um passo além, isto é, poder pensá-la como uma “mutação no discurso”. Assim, afirmamos também que a TL abre-se a um laço de discurso agenciado pela letra, que busca reunir *legentes* a partir não da identificação, mas no um-a-um. Um laço, um discurso que não seria do *semblant*: impossível, evanescente e, ainda assim, por um instante, evocado na consistência mínima da escrita, na consequência da invenção do inconsciente – tocando o ponto de real do trabalho do inconsciente, exposto na superfície da escrita da *textualidade*, tal discurso *ex-sistiria*.

A partir do saber exposto da letra a céu aberto na escritura, a nossa investigação esbarrou com o questionamento: que pensamento pensa esse saber? E isso nos trouxe à relação do saber com a verdade.

Buscando a ordem de pensamento que avalia as “condições conceituais” com os quais nos orientamos para “pensar o pensamento”, Alain Badiou nos serviu de guia na avaliação deste que chamamos de passo llansoliano. Ao analisar as condições de possibilidade da filosofia, diz ele “Trata-se [...] de saber o que quer dizer: dar *um passo a mais*”.⁶ Mais de dez anos depois dessa afirmação, o filósofo (ele próprio atravessado pela psicanálise) detém-se na relação da arte com o saber, para afirmar que a arte é, ela própria, um procedimento de verdade e que, como consequência, seu verdadeiro destino, ainda inaparente, é mostrar-se como pensamento. “A arte é um pensamento cujas obras são o real (e não o efeito)”.⁷

Para esse filósofo, um período histórico configura as condições de pensamento desse próprio tempo segundo operadores conceituais que se sustentam em paradigmas de uma ou de várias dessas condições. Assim, ele nomeia quatro “procedimentos genéricos”, as quatro condições que

⁵ Não há como desenvolver isso neste trabalho, mas entendo que promover este laço de escrita faz parte daquilo que neste encontro lemos como um interrogante: a “cura da literatura”.

⁶ BADIOU. *Manifesto pela filosofia*, p. 5.

⁷ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p. 20. Nesse trabalho, o interesse do filósofo centra-se na relação da arte com a filosofia. Esta última, paradigma do discurso do mestre, subsume um grande leque dos saberes conceituais.

segundo ele permitem o pensamento da filosofia: o *matema*, o *poema*, o *amor* (contemporaneamente, tomado no discurso da psicanálise) e a *política*.

Um período faz nó dos quatro procedimentos genéricos no estado singular, pós-eventual, em que se encontram, sob a jurisdição dos conceitos através dos quais um dentre eles é inscrito no espaço de pensamento e de circulação que faz filosoficamente ofício de determinação do tempo. No exemplo platônico, a Idéia é manifestamente um operador do qual o matema é o princípio “verdadeiro” subjacente, a política se inventa como condição do pensamento sob a jurisdição da Idéia (donde o rei-filósofo e o papel notável representado pela aritmética e pela geometria na educação desse rei ou guardião) e a poesia imitativa é mantida à distância, tanto mais que, como mostra Platão [...] há uma cumplicidade paradoxal entre a poesia e a sofística: a poesia é a dimensão secreta, esotérica, sofística, porque ela leva ao cúmulo a flexibilidade, a variância da língua.⁸

Logo, os períodos históricos marcados segundo os operadores conceituais propostos por Badiou serão, também, quatro. O período moderno é o que tem a categoria de Sujeito como seu organizador central, embora submetido ao “esquema do fim da metafísica”. Sobre a questão da desconstrução, ou não, da categoria de Sujeito, ele cita Heidegger:

[...] Nossa época é aquela onde a “subjetividade é empurrada para seu término”, que conseqüentemente o pensamento só pode terminar para além desse “término” que não é outra coisa senão a objetivação destrutiva da Terra, que a categoria de Sujeito deve ser desconstruída e tida como último avatar (moderno, precisamente) da metafísica; e que o dispositivo filosófico do pensamento racional, do qual essa categoria é o operador central, está a partir desse ponto mantido no esquecimento sem fundo daquilo que o funda, que “o pensamento só começará quando tivermos aprendido que essa coisa tão magnificada por séculos, a Razão, é o inimigo mais encarniado do pensamento”⁹

Badiou, com Lacan, reafirma para nosso tempo a categoria de sujeito, afirma que o período moderno continua, mas a razão é “a razão depois de Freud”.¹⁰ Em seu *Pequeno manual de inestética*,¹¹ o autor fornece-nos uma análise que nos ajuda em nossas especulações sobre a

⁸ BADIOU. *Manifesto pela filosofia*, p. 14.

⁹ BADIOU. *Manifesto pela filosofia*, p. 16.

¹⁰ LACAN. *Écrits*: L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud, p. 493.

¹¹ Ver BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, 2002.

“episteme-estética” de Llansol quando reconhece que, no entrelaçamento da arte e da filosofia, podem ser distinguidos três esquemas – o *didático*, o *romântico* e o *clássico*, esquemas estes que chegaram a seu ponto de saturação e isolamento e, por isso “se deve tentar propor um novo esquema, um quarto modo de entrelaçamento entre a filosofia e a arte”.¹²

A meu ver, o que caracteriza o final do século XX é que ele não introduziu um novo esquema em larga escala. Embora se afirme que é o século dos fins, das rupturas, das catástrofes, para o entrelaçamento que nos diz respeito,¹³ vejo-o antes como um século conservador e eclético. Quais são, no século XX, as disposições plenas do pensamento? As *singularidades* solidamente destacáveis? Vejo apenas três: o marxismo, a psicanálise e a hermenêutica alemã. Quanto à arte o marxismo é didático; a psicanálise, clássica; e a hermenêutica heideggeriana, romântica.¹⁴

Se os esquemas conceituais estão saturados, seria preciso pensar o que lhes é comum, no que diz respeito à relação da arte com a verdade. Nessa relação, as categorias que Badiou propõe são *imanência* – isto é, “será que a verdade é realmente interior ao efeito artístico das obras? Ou a obra de arte não passa do instrumento de uma verdade exterior?” – e *singularidade*, isto é, “a verdade testemunhada pela arte é absolutamente própria a ela? Ou pode circular em outros registros do pensamento operante?”¹⁵ Ora, a tese de Badiou é, propriamente, afirmar a simultaneidade da imanência com a singularidade – “a *própria* arte é um procedimento de verdade”.¹⁶ Enfim,

A arte é um pensamento cujas obras são o real (e não o efeito). E esse pensamento, ou as verdades que ele ativa, são irredutíveis às outras verdades, sejam elas científicas, políticas ou amorosas. O que também quer dizer que a arte, como pensamento singular, é irredutível à filosofia. Imanência: a arte é rigorosamente coextensiva às verdades que prodigaliza. Singularidade: essas verdades não são dadas em nenhum outro lugar a não ser na arte.¹⁷

¹² BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p. 19-20.

¹³ Isto é, entre arte e filosofia.

¹⁴ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p. 16.

¹⁵ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p. 20.

¹⁶ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p. 20.

¹⁷ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p. 20-21.

A singularidade concentra um ponto muito importante na proposta filosófica de Badiou, pois é ela que autoriza uma diferença irreduzível em relação aos outros campos do saber. Badiou faz então a pergunta: “Quais são as configurações contemporâneas?” Mas a coloca em reserva. O próprio autor afirma que “a maioria das consequências dessa tese ainda está velada, e ela obriga a um considerável trabalho de reformulação”.¹⁸

Poderia a escrita llansoliana ser tomada como um “quarto esquema”, surgindo como uma configuração *imane*te e *singular*? E essa diferença de configuração em relação à episteme se daria com possíveis efeitos sobre o campo do discurso, naquilo que detectamos como um chamamento a um novo laço? *Com possíveis* efeitos de discurso. Voltemos nossa atenção ao que se passa na escrita.

Na escrita da letra, na recolha do que sobra da erosão significante, no forçamento ao que não seria do *semblant*, a TL convida a uma escrita que se exerce em estados *fora-do-eu*, que se realiza segundo uma certa *intensidade*, na proximidade entre *existência* e *êxtase* que a língua porta.¹⁹ Ou seja, esse texto provoca uma *experiência*. Desde aí, segundo um procedimento contemplativo que busca suas fontes em outros registros que não o pré-consciente-consciente, a TL vai encontrar suas *figuras* de criação. Enquanto a ficção produz personagens, que exploram o lado emocional da imaginação e escrevem-se segundo as normas realistas, reproduzindo *ad infinitum* a busca pela verossimilhança, o texto llansoliano, deslocando-se da narratividade à *textualidade*, encontra os seus *existentes-não-reais* e *reais-não-existentes*, suas *figuras*.²⁰ Ele busca seus *reais-não-existentes*,

¹⁸ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p. 21.

¹⁹ Sobre a relação da episteme com a instância do Eu, veja-se MILNER. *A obra clara*, 1996. Segundo ele, as três feridas narcísicas impostas à humanidade – Copérnico, Darwin e a própria Psicanálise (segundo Freud, 1922) – têm como tese de fundo “um anticopernicianismo recorrente, ele está ligado ao Eu”. O heliocentrismo instaura radical desarmonia entre o centro geométrico do sistema planetário e o centro de observação, no caso de Copérnico, ou com o próprio centro do círculo, no caso da elipse de Kepler (a elipse tem dois núcleos, sendo que um está vazio). Isto é, em ambos os casos, a boa forma do círculo onde “todo o centro coincide com todo centro”, cede a uma má forma. O *Eingeliebe*, o amor de si, equivale ao Eu, e o Eu é o nome do Imaginário. O Imaginário é gestáltico. O eu privilegia toda boa forma, logo o anticopernicianismo é de estrutura. Se a episteme antiga desapareceu como figura histórica, ela resiste, no entanto, no Eu. E é assim, diz Milner, que o Eu tem horror à ciência e à letra como tal. Enquanto a ciência e a letra são indiferentes à boa forma, o Imaginário é radicalmente estranho à ciência moderna, pois esta, literal, dissolve o imaginário.

²⁰ “Da leitura transformada em produtora – e receptora – de efeitos e de afecções migra-se para criação, pela escrita, desses puros seres de linguagem, esses reais-não-existentes, que não devem

estes que têm existência de letra, que se efetuam na letra. Vigorando entre o simbólico e o real, escrever, no espaço Llansol, vem a ser o duplo de viver²¹ e dá-se segundo sua técnica de *sobreimpressão*: as múltiplas realidades convivem e deságuam na escrita, desfazendo a unidade do mundo (unidade que é um efeito da história e, portanto, da ficção), redesenhando tempo e espaço em uma apreensão que é nitidamente marcada por uma topologia não esférica²².

É assim que a *textualidade* opera, buscando *sobreimprimir a liberdade de consciência* – essa conquista da Revolução Francesa, que tem seu acabamento na Declaração dos Direitos do Homem –, ao *dom poético*, operação que pode reencontrar a vibração, o *fulgor* que a narratividade perdeu: “Eu digo: – o dom de envolver uma atmosfera sugestiva na realidade (que procuro desenvolver pouco a pouco, e que chamo escrita, seja ou não expressa verbalmente e incorporada, por sinais, no papel)”.²³ Tal *sobreimpressão* refunda o desejo pelo novo que, para Llansol, se ausentou da cultura.

A escrita – “o dom de envolver uma atmosfera sugestiva na realidade” – revira o espaço literário, o que era adereço, atributo, vem ao cerne. O poético é o coração da escrita. Aí a literatura faz-se geografia de uma terra sempre estrangeira. O que não prevaleceu, nem prevalece, mas fez sulco, fez erosão, marcou e marca o mundo com traços ilegíveis que aguardam pelos tempos afora sua inscrição, isso aí é chamado à existência de escrita.

Esse procedimento metódico de revirar a literatura faz o texto saltar da literatura e o expõe no avesso do pensamento. Muito além de um gesto retórico, “escrever como duplo de viver” faz corte: a TL é um corte

ser confundidos com personagens romanescos (ainda que seus nomes remetam a seres que realmente existiram) [...]. Descarnados de um romanesco típico dos chamados romances históricos, essas figuras são, por assim dizer, o nome próprio da escrita, nomes retirados dos textos lidos e transformados em habitantes do que Llansol denomina *mundo figurado*.” Ver GUIMARÃES, *Imagens da memória*: entre o legível e o visível, p. 220.

²¹ “Em Llansol, escrever torna-se o duplo de viver. Não porque a vida seja tomada como matéria de poesia ou envolta por um caráter poético, mas antes, o contrário: “Ele [Musil] diz: O dom de envolver a realidade numa atmosfera sugestiva (o poeta). /Eu digo: – o dom de envolver uma atmosfera sugestiva na realidade (que procuro desenvolver pouco a pouco, e que chamo escrita, seja ou não expressa verbalmente e incorporada, por sinais, no papel)” (Ver *Um falcão no punho*, p. 63-64).” Ver GUIMARÃES, *Imagens da memória*: entre o legível e o visível, p. 220-221.

²² Vale lembrar, a topologia não esférica é o estudo do espaço que tem servido à investigação da estrutura do sujeito falante. Ela justamente se opõe ao Eu. Ver nota 19 acima.

²³ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 63-64.

na realidade fantasmática que se partilha na cultura – a realidade fantasmática, na cultura, é o eterno retorno da ordem edípica como tratamento ao gozo e ao mal-estar. Assim é que algo inédito se depõe nessa escrita.

Suponhamos agora que a Textualidade Llansol seja uma nova configuração, tal como antecipa Alain Badiou, e suponhamos que isso que se depõe tenha efeitos de verdade (já que uma nova configuração seria, por definição, uma “verdade-arte”):

Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período “objetivo” da história de uma arte, nem mesmo um dispositivo “técnico”. É uma seqüência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte.²⁴

Se “a arte é um pensamento cujas obras são o real”, então ela não reproduz nada, mas cria. “Paradigmática então nos parece a citação de Heine sobre a gênese da criação que na pena de Freud faz pensar em uma tarefa civilizatória, ou, mais ainda, em um voto: ‘Criando, pude curar. Criando, eu me tornei bem disposto’”.²⁵

²⁴ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p. 25. Grifos da autora. Segundo Badiou, a “tragédia grega” é uma configuração, o “acontecimento iniciador” leva o nome de Ésquilo, “mas esse nome, como qualquer outro relativo a acontecimentos, é antes o indício de um vazio central na situação anterior da poesia cantada”. Em Eurípedes esta configuração já estará saturada. O “romance” é um nome de configuração para a prosa, tem o “acontecimento iniciador” em Cervantes e em Joyce seu ponto de saturação. Na música, o “estilo clássico” (Charles Rosen) é uma configuração que vai de Haydn a Beethoven (ponto de saturação). De qualquer modo, a configuração é uma multiplicidade infinita, e os nomes próprios são retidos como “ilustrações significativas da configuração, ou pontos-sujeitos ‘estrepitosos’ de sua trajetória genérica”, que podem ser maiores ou menores, redundantes ou ignorados. Cf. BADIOU, *Pequeno manual de inestética*, p. 25-26.

²⁵ “Criando, pude recuperar-me; criando tornei-me saudável” – esta é a tradução que encontramos em FREUD. *Sobre o narcisismo: uma introdução*, p. 102. A tradução citada é de Betty Milan em LACAN. *O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*, p. 154.

Referências

- ARREGUY MAIA, Elisa. *Textualidade Llansol: Literatura e Psicanálise*. Belo Horizonte: Editora Scriptum, 2012.
- BADIOU, Alain. *Manifesto pela filosofia*. Versão e nota MD Magno. Rio de Janeiro: Aoutra Editora, 1991.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud. Vol. XIV. Traduzido do alemão e do inglês por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.
- GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, vers. bras. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985.
- MILNER, Jean-Claude. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- SANTOS, Luiz H. Lopes dos. A essência da proposição e a essência do mundo. In: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1993.

A voz que escreve a loucura... ou que a loucura escreve

Ana Maria Portugal

*Pois em silêncio divino aprendi a honrar
quando Diotima curou minha razão.*

Hölderlin, Geh unter, schöne Sonne...

Hölder, de Hölderlin. *Hold* = 'amável', 'fagueiro', 'brando'. Com uso do dativo – *hölde* significa 'ser afeiçoado a', 'querer bem'. *Holder* ou *Holunder* = 'sabugueiro'. *Hold* no antigo alemão. *Hölderlin*, nome medieval do diabo, também quer dizer 'pequeno sabugueiro'.

O título do poema de Llansol "Hölder, de Hölderlin" pode indicar várias coisas, dentre as quais, *hölde* de Hölderlin, ser afeiçoada de Hölderlin, não somente o poeta, mas ainda esse pequeno sabugueiro, tido como árvore da vida ou onde mora o espírito do destino, com sementes de propriedades curativas. Assim foi Hölderlin na poesia, ao redoar¹ à antiguidade grega seu valor de discórdia e de ânsia de liberdade em relação ao destino. Hölder será pela voz de Llansol (Myriam) o nome futuro de Hölderlin.

"Deram-me o nome de *Casa de Quaercus*. E Hölderlin foi meu."²

O poema de Llansol fala das figuras que trazem suas árvores: Hölderlin, com *quaercus* (carvalho), Joshua com *pinus lusitanus*, Giordano com sua noqueira. Três árvores em torno da porta aberta de par em par; uma união às portas do paraíso.³

Sim, paraíso. Hölderlin estudou teologia, foi seminarista em Tübingen, mas não quis exercer funções junto à igreja. Seus deuses estavam mais

¹ Seguimos a transcrição de Haroldo de Campos, que propõe este termo ao comentar o sentido "salvador" da tradução benjaminiana, no ensaio "A tarefa do tradutor". Ver CAMPOS, O que é mais importante: a escrito ou o escrito?

² LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, parte VIII.

³ LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, parte I.

próximos aos deuses gregos que ao monoteísmo cristão. Posteriormente estudou filosofia, tendo frequentado em Jena os cursos de Fichte, ao lado de Schelling e Hegel.

Portanto, belas companhias no paraíso: o sagrado – Joshua (Jesus); e a filosofia – Giordano Bruno. Mas não sem as árvores, imagem sensível, presença da natureza, do corpo, do chão.

Hölderlin sentiu uma grande ausência: sua cabeça ia abandoná-lo, e ele levantou-se ainda para ir no seu encaço com os braços; tudo principiava pelo som – o som de fazer o último poema. Hölderlin sentou-se silencioso à minha frente que sou casa.⁴

Hölderlin nunca teve casa. Primeiro, a casa era de sua mãe; depois, por muitos anos era a casa das crianças, ligadas a seu encanto de preceptor; às vezes a casa dos amigos que o acolhiam amorosamente, e nos últimos 30 anos de vida, uma vez que não havia mais esperança de curar sua loucura, através de Sinclair vive na casa de um mestre marceneiro de nome Zimmer em Tübingen. Zimmer era seu grande admirador por ter escrito *Hyperion*, poema sobre o amor a Diotima e à liberdade. Nesta casa do marceneiro acolhedor, poetas e amigos da poesia o visitam.

Afeiçoada de Hölderlin, a casa-poema de Llansol se abre de porta em porta e o abraça universalmente. As figuras lhe fazem companhia e duplicidade, especialmente Joshua e Myriam, no lugar de Diotima, numa composição de sonho, cujo regaço e o roçar da saia se extinguem na memória, sem deixar vestígios. “Falava com o pôr-do-sol: ‘por que é que o poente nunca é tão intenso como o regaço’; a falar, perguntava, e a adorar lançava-se a subir a escada do entendimento”.⁵

No *poema-poente* o sol desaparece e a amada brilha, o que faz Myriam refletir sobre essa estrutura, como se Hölderlin lhe soprasse ao ouvido, e que ela vê com ternura, e por um caminho ladeado de barreiras: *erro humano num copo de cristal*.⁶

Hölderlin brincava ali, saltando; ia-se perdendo na sala; via-se deslizar, com ele, um lugar sem criaturas humanas. Myriam pensou para Joshua: “perder-se no outro perdido é a experiência que está

⁴ LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, parte I.

⁵ LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, parte III

⁶ LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, parte IV.

a ter.” Tinha nas mãos uma porção de excremento humano, que tentava moldar numa *superfície de poema*; mas a angústia, de modo imerecido fazia-o saber que a loucura era a mente estar com o poema e o corpo ausente.⁷

“Poesia é fome de realidade” – diz Octavio Paz. O poeta é objeto e sujeito da criação poética. É o ouvido que escuta e a mão que escreve o que diz sua própria voz. O que vai ser nomeado se apresenta ao poeta pela primeira vez como um silêncio ininteligível.⁸

Hölderlin incita o poeta a ter coragem e não temer nada. A coragem do homem começa na recusa de um destino de imitação. “Sua vocação não é repetir: quando olha ou nomeia o que está diante de si é ao desconhecido que responde. Habita o mundo como poeta, salvaguardando a sombra e a ausência”.⁹

Dichterisch wohnt der Mensch, escreve Hölderlin, num poema tardio – poeticamente o homem habita... esta terra.¹⁰ Heidegger pergunta-se sobre este modo de habitar poético, mostrando como há algo aí de real, de atual, e não apenas o de uma existência entre poetas, ligada à imaginação. Hölderlin fala de habitar como um traço fundamental da condição humana, assim como a poesia o é para ele. Na poesia o homem se comporta como se fosse o criador e mestre da linguagem, e não seu servidor. Heidegger vê nesse poema de Hölderlin a necessidade da medida, que é, por exemplo, dobrar-se às aparências do céu ou da natureza. Contra as cópias e imitações, o trabalho de fazer imagem – *Ein-Bildung* – faz entrar o invisível numa coisa que lhe é estrangeira, isto é, reveste o invisível com uma forma. Assim as imagens poéticas não são simples fantasias ou ilusões, mas imaginações como inclusões visíveis do estranho na aparência do familiar.¹¹

A voz do poema segue o percurso de Hölderlin, cada vez mais Hölder, *quaercus*. Llansol escreve esse percurso intercalando o texto com obstáculos – barras /.

⁷ LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, parte x.

⁸ PAZ. *El arco y la lira*, p. 173.

⁹ LOPES. *Apresentação*, p. 9.

¹⁰ HÖLDERLIN. In *lieblicher bläue...*, p. 13-19.

¹¹ HEIDEGGER. “... l’homme habite em poète...”, p. 241.

_____ à minha volta havia o seu quaercus e árvores dependentes. Nascera, em alto grau com a capacidade de sentir./ Tornara-se rapidamente árvore – inteligência com frutos. / No meio aquoso da seiva – não ouvia, não falava – de objectos inúteis. / Sentia a inteligência brilhando no fundo de todos os sentimentos. Olhos, mãos, sentido do olhar eram simultâneos. / A fadiga de estar sempre diante de uma resposta tomara-o por completo. / Mas no ano seguinte, a fadiga de estar sempre diante deste mesmo obstáculo levantara-lhe finalmente o queixo – as hastes –, por cima de todas as copas e cabeças. / A sua sombra era água, e as articulações que cruzavam os ramos mantinham-se húmidas. A água não tinha expressão: descrevê-la era um trabalho infundável que se perdia na floresta. Melhor seria dizer um *redemoinho-poema*.¹²

O *redemoinho-poema*, sem medida, só pode ter uma: o silêncio.

Tinha a cabeça branca à frente e escura atrás; assim expressava a substituição parcial da razão pela loucura; embarcara *neste seu olhar sobre paisagem*, que está contendo a maior parte do silêncio; do outro lado, ousando ir plantar-se solitário, entre pinheiros, o seu carvalho esperava-o.¹³

A voz se reduz a murmúrios, numa nova língua de sons guturais, assim expressa Llansol o fulcro do trabalho da poesia, onde o poeta se perde na literalidade de seu nome, *quaercus*. Em seus últimos anos, Hölderlin não se reconhecia nesse nome, adotando na escrita de breves poemas a assinatura Scardanelli, sempre acompanhada de um “submissamente”.

“Quando se escreve, só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.” – diz Llansol.¹⁴

O real que Hölderlin abriu continua sendo objeto de causa contínua e incessantemente. Um dia ele disse: “Por isso foi [...] dada ao homem a língua, o mais perigoso dos bens [...] para que ele dê testemunho do que ele é [...]”¹⁵

¹² LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, parte VII.

¹³ LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, parte VIII.

¹⁴ LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós. Llansol – A letra – Lacan*, p. 40.

¹⁵ QUINTELA. Prefácio à 1ª edição, p. 30.

Referências

- CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrito ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin. *Revista USP*, São Paulo, n. 15, p.76-84, Set. Out. Nov. 1992.
- CASTELLO BRANCO, Lucia . *Os absolutamente sós*: Llansol – A letra – Lacan. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. "... l'homme habite em poète..." In: _____. *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1958. p. 224-245.
- HÖLDERLIN, Friedrich. Gedichte. In: _____. *Sämtliche Werke und Briefe*. Band 1. 2te. Auflag. Berlin: Aufbau Verlag, 1985.
- HÖLDERLIN, Friedrich. In lieblicher bläue... In: COSTA, Daniel; HÖLDERLIN, Friedrich. *Pelo Infinito*. Lisboa: Vendaval, 2000. p.13-19.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Edição bilíngue. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. Edição bilíngue. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Edição bilíngue. Tradução de José Maria Valverde. Barcelona: Icaria Literária, 1983.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Lisboa: Colares, 1985.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Apresentação deste livro. In: COSTA, Daniel; HÖLDERLIN, Friedrich. *Pelo infinito*. Lisboa: Vendaval, 2000. p. 7-11.
- PAZ, Octavio. El arco y la lira. In: _____. *La casa de la presencia*: Poesia e Historia. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 33-288.
- QUINTELA, Paulo. Prefácio à 1ª edição. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. p. 15-30.

A cura da história: um mundo por vir contido numa semente semântica

Erick Gontijo Costa

Encontro intenso, o da psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol. Campos de escritas distintas, nem sempre breves, mas certamente intensas. Aproximando-os pelas suas singularidades, encontra-se uma palavra breve e cara a ambos os campos: a cura. Palavra-porta para o fulgor, para o clarão.

Gostaria de partir, neste texto sobre a cura da história promovida pelo texto de Maria Gabriela Llansol, de um relâmpago, o de Heráclito, que condensa todas as reflexões seguintes: “Todas as coisas conduzem ao raio”.¹ O raio é o que conduz, muitas vezes, o pensamento da psicanálise e do texto de Llansol. Em *O raio sobre o lápis*, Llansol afirma: “Quando escrevo, o tempo retrai-se com violência, involui num único instante, e o ardil da pedra surge.”²

Estamos diante de um texto que – atravessado pelo raio poético – exhibe a retração do tempo e a espacialização da escrita – o ardil da pedra – e revela a mínima unidade da linguagem: a letra,³ unidade irredutível da linguagem. Da experiência com a letra, litoral das palavras com o que nelas

¹ SCHÜLER. *Heráclito e seu (dis)curso*, p. 65.

² LLANSOL. *O raio sobre o lápis*, p. 49.

³ Em seu texto “A letter, a litter”, Ram Mandil apresenta uma interessante definição de letra, referente à rede conceitual psicanalítica, que nos permite pensar em que medida a letra indica, na língua, uma substância a ela distinta, sem representação, mas nela presente. Em termos lacanianos, indica o gozo em meio à língua: “É possível dizer que, em uma leitura retroativa, a letra, pensada como distinta do significante, seria o que, na ordem da linguagem, permitiria apreender a circulação dessa substância, dessa materialidade à qual Lacan gradativamente associa o gozo.” (MANDIL. *Os efeitos da letra* – Lacan leitor de Joyce, p. 47).

vive e goza não apenas do tempo restrito entre o nascimento e a morte, mas do espaço de uma “pervivência”,⁴ tal como a apresenta Benjamin, em “A tarefa do tradutor”, advém uma escrita que, sem muito dizer, diz muito. Nela, o raio conduz todas as coisas, a vida. E falar das coisas da vida é já história. Que história, então, se pode constituir, sob o signo do raio, do fulgor llansoliano?

Walter Benjamin, em “Sobre o conceito de História”, revela a técnica narrativa que aqui nos interessa: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele foi de fato’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.⁵

A escrita da história, em Benjamin, não parece ser o conhecimento dos fatos exatamente como foram, mas sim o ato de projetá-los com a intensidade e a brevidade do relâmpago. Narra-se por lampejos, literalizam-se reminiscências.

Llansol, leitora de Benjamin, por sua vez, afirma em seu diário *Uma data em cada mão – Livro de horas I*: “desejo planificar a História, os séculos, estendê-los no papel ou numa grande folha de cartolina branca, através de esquemas, traçados e sinais. Visioná-los”.⁶

Planificar os séculos no papel e visioná-los é, em determinada acepção da palavra, uma cura. Basta pensarmos na cura como secagem de certos alimentos e deslocarmos tal operação para a cura das palavras. Aqueles que se deixam atravessar pela psicanálise ou pela escrita bem sabem dos efeitos da redução da enxurrada das palavras promovida por essas práticas.

⁴ “As ideias de vida e de pervivência das obras de arte hão de ser compreendidas de maneira bastante objetiva e não metafórica. Mesmo nos tempos do pensamento mais preconceituoso não se tem o direito de atribuir vida apenas à corporalidade orgânica. Mas não se trata, como Fechner o tentou, de estender o domínio da vida sob o cetro débil da alma, tampouco de querer definir a vida a partir de momentos da animalidade, momentos como a sensação ainda menos suscetíveis de fornecer parâmetros capazes de caracterizá-la senão de modo ocasional. Faz-se plena justiça a esse conceito de vida quando se lhe reconhece onde há história e não apenas seu cenário (Schauplatz). Pois é a partir da história, não da natureza, muito menos de uma natureza tão instável quanto a sensação e a alma, que é preciso circunscrever o domínio da vida. Surge, assim, para o filósofo, a tarefa de compreender toda vida natural a partir desta vida mais extensa: a da história. E, de qualquer modo, a pervivência das obras não é muito mais fácil de ser conhecida do que a das criaturas? A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir de suas fontes, sua estruturação na época do artista e o período, em princípio eterno, de sua pervivência nas gerações seguintes.” (BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. 53).

⁵ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 224.

⁶ LLANSOL. *Uma data em cada mão – Livro de horas I*, p. 124.

Por exemplo, a respeito da cura em questão, que, penso, opera em determinadas experiências de escrita, Llansol revela alguns efeitos:

A mesma paisagem, sem <<eu>>, este chão é um horizonte. Só muito mais tarde me dei conta do que significou passar por estes lugares. Onde escrita e vontade de curar se confundiram. Curar é uma espécie de efeito com agente ausente; trazer alguém à fala, através do fio de água de si. O texto pertence ao mesmo sinal. Quem se cura, não conta, é uma narrativa pobre, um chão quase seco, um olhar em toda a parte.⁷

A história à qual nos referimos já não é a dos tempos que se detalham em infinitas páginas de livros, porque quem se cura – o próprio texto que, escrevendo-se, se reduz a um olhar conciso, que se objetiva em um instante de escrita – não conta, é uma narrativa pobre, um olhar em toda parte. Sobre essa objetivação do olhar na escrita, que se expande em toda parte e fascina, Blanchot esclarece sua natureza:

Esse meio de fascinação, onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente.⁸

O olhar narrativo que aqui evocamos, fascinado pelo relâmpago, condensa-se e expande-se sob a lei da concisão. A história é agora outra. A linguagem que o olhar condensa é, sem dúvida, a do poema. A do “redemoinho-poema”, porque apresentar a vida, matéria fluida que escapa, exige a linguagem do poema, que condensa e tudo reduz a um olhar em toda parte: “A água não tinha expressão: descrevê-la era um trabalho infundável que se perdia na floresta. Melhor seria dizer um *redemoinho-poema*”,⁹ escreve Llansol, em seu *Hölder, de Hölderlin*.

A escrita llansoliana, regida pela lógica condensadora do poema, tem como morada o coração do espaço sem tempo, do tempo espacializado, do espaço eterno, porque, lembremos o poeta francês René Char, “Se habitamos um clarão, é o coração do eterno”.¹⁰ O clarão que se habita,

⁷ LLANSOL. *A restante vida*, p. 112-113.

⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 23-24.

⁹ LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, p. 29.

¹⁰ CHAR. *O nu perdido e outros poemas*, p. 83.

podemos nomeá-lo fulgor. E o fulgor da cena de escrita – a cena-fulgor – é a própria técnica de escrita em Llansol.

Por fim, o que resulta da condensação poética promovida na narrativa histórica, ou cura da história, quando falamos da escrita poética de Llansol?

o poema não pode quebrar a fidelidade à palavra dada, nem a nova fé que pretende instaurar poderia _____ e nasce um poema estranho de renúncia e traição _____, um mundo por vir contido numa semente semântica de mostarda¹¹

Diferentemente da história nostálgica, a que um dia Benjamin apresentou como um anjo que, de olhos fixos no passado que se perde em ruínas, é arrastado por uma tempestade – o progresso –,¹² escreve-se um poema estranho, uma semente textual – a letra –, que contém, por sua vez, a história do mundo, o mundo por vir, o do desejo escrito, irredutível.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 11. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CHAR, René. *O nu perdido e outros poemas*. Tradução de Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- LLANSOL, Maria Gabriela, *Uma data em cada mão – Livro de horas I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Ed. Colares, 1993.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O raio sobre o lápis*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra-Capa Livraria/Faculdade de Letras da UFMG, 2003.
- SCHÜLER, Donald. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

¹¹ LLANSOL. *Onde Vais, drama-poesia?*, p. 97-98.

¹² BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 226.

A cura da terra

não se queixa do infinito
que não conseguimos ler" nos
diz Klausel e ainda em *Na*
seu ao ser, que o texto sabe,
que "nunca serão elucidados
os efeitos da escrita." e nas
ainda assim, e por isso, na
estética orgânica em nas-
cimento, o texto eluxa o le-
gado".
Uma onça retorna, se
perna e recua em nona
Filologia da *Cura da terra*:
"A herança não é o mar, mas
seu movimento O espaço
- entre terra e mar, entre na
e céu, entre terra e escrito -
não é espelhado." Para reino
heterogêneo: *Literaturas*.

Grafias do livro por vir: onde a floresta sempre vive e o pensamento selvagem floresce

Maria Inês de Almeida

Neste colóquio sobre a Psicanálise e o Pensamento de Maria Gabriela Llansol, gostaria de relatar três experiências vividas com alguns indígenas das etnias Maxakali e Kaxinawá. Experiências de edição de três livros, começadas no ano de dois mil e seis.

Este relato vem com uma ideia: a terra se cura com a tradução. Foi o que aprendi com tais experiências, no convívio com as textualidades indígenas e a llansoliana. Penso também que o que costumamos chamar de literatura, no nosso contexto ocidental, sejam os extratos e as secreções do processo curativo. Ler esse processo, como cada espécie vivente é capaz de ler – é o que vejo nos textos – seria a forma de conhecer a medicina da natureza. “Um dia, saberemos talvez que não havia arte, mas apenas medicina.”¹

Gostaria de mostrar como tais extratos, ou lituraterras, algumas vezes, são literalmente orgânicos. O fato é que, se quisermos, teremos aqui um campo ou um jardim de pensamento. Trazer aos leitores esses jardins de pensamento se tornou o objetivo de nossos projetos editoriais, gráficos, escriturais, enfim. Por isso, compreendendo que editar é uma forma de traduzir, constatei que o trabalho do coletivo transdisciplinar de pesquisas – chamado não por acaso de Literaterras por suas fundadoras na Faculdade de Letras, Ruth Silviano Brandão e Lucia Castello Branco – é pensar um método experimental na direção da literatura, na sua acepção de marca do vivo, em seus meandros tradutórios e editoriais.

¹ LE CLÉZIO citado por DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 14.

O começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos. Mas breve é o começo de um livro — mantém o começo prosseguindo.
Quando este se prolonga, um livro seguinte se inicia.
Basta esperar que a *decisão da intimidade* se pronuncie.
Vou chamar-lhe fio _____ linha, confiança, crédito, tecido.²

Assim, o primeiro livro foi feito para ser o Livro de Saúde do povo Maxakali. Começou com a ideia de que, se os técnicos de saúde do governo pudessem ler o texto Maxakali, eles poderiam cumprir melhor seu papel de ajudar esses índios a tratar dos males que a colonização lhes tem trazido.

Neste livro, se revelou a tríade de todos os livros: a paisagem, a polimorfa mulher e o microcosmo do homem. Os pontos de fuga em que o sexo de ler realiza a tradução, de acordo com a perspectiva em que se coloca o tradutor – aquele que tem por missão entrar no mundo Maxakali.

A paisagem sendo a língua Maxakali sobreimpressa³. A seção do livro em que os Maxakali empunham as ferramentas da escrita para escrever suas vozes. Suas palavras – nas narrativas, nos cantos – suas letras. Um processo de apropriação técnica em que os homens trabalham para fixar suas passagens, sempre em terras estrangeiras:

A escrita
era as vozes
em coro
dos trinta mil camponeses
que depois de abolirem os juízes
se dirigem para o massacre de Frankenhausem
e cujas pegadas ficaram perdidas no deserto⁴

A polimorfa mulher, a vontade de saber, o diálogo impossível entre “brancos” e “índios” ou “Maxakalis”, a infindável conversa que todo romance entranha, ao estarmos sempre nos “contando histórias uns aos outros”, na tentativa de conhecimento mútuo, na viagem, no devir que às vezes se

² LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, fragmento 1.

³ Curiosamente Lacan (*O seminário, livro 17*: o avesso da psicanálise, p. 74) define sobreimpressão: A caracterização do discurso do mestre como comportando uma verdade não quer dizer que esse discurso se oculte, se esconda. A palavra *oculto* [cachê] tem em francês suas virtudes terminológicas. Vem de *coactus*, do verbo *coactitare*, *coactitare* – o que quer dizer que há algo comprimido, que é como uma sobreimpressão, algo que exige ser desdobrado para ficar legível.

⁴ LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 48.

cristaliza e vira estátua de sal, quando se fica olhando para trás. O diálogo, polimorfo, polifônico, é o que resiste à historicização.

O microcosmo do homem seriam os termos do discurso (esse que “estrutura o mundo real”),⁵ o ponto em que se instaura o significante mestre, mas, por este furo mesmo, tratando-se de clichês médicos, palavras-índices, sempre se pode retornar à paisagem, pois é para lá que o vetor indicial aponta.

Pois é justamente a leitura que tem o poder de transformar o sabido em deriva. A tríade llansoliana dos três livros, colocada no livro *Finita*, seu diário de escrita de *A Restante Vida*, estudada e compreendida pelos organizadores do livro *Curar*, abre este livro de saúde Maxakali para sua inevitável circulação: do corpo da floresta para o corpo do livro para o corpo humano para o corpo da floresta...

A segunda experiência é a de um livro que ainda está sendo confeccionado, e é decorrente de um projeto que, numa tradução livre chamamos de *Cura da Terra*, quando os professores Maxakali em formação no curso de Educação Intercultural da UFMG nos revelaram o desejo de que o percurso acadêmico deles servisse para que buscassem uma forma de chamar as plantas e os bichos da Mata Atlântica de volta para a aldeia. *Mimãti*, a floresta inteira, com seus fluxos e pujança, com sua violência e seus desafios, por onde o *tikmu'un* de cada Maxakali possa exercitar sua força, sua rede de relações, que ainda sobrevivem – expressas a cada vez que o coro de vozes Maxakali entoa um canto. Neste momento, vemos o que Nietzsche via claramente no coro dramático da Grécia antiga: a divindade dionisíaca se manifesta ela mesma, e se abolem as hierarquias baseadas na racionalidade:

Da mesma maneira, creio, o grego civilizado sentia-se suprimido perante o coro dos sátiros: e esse é o efeito mais próximo da tragédia dionisíaca, o fato de o Estado e a sociedade, e em geral as clivagens entre um ser humano e outro, darem lugar a um poderosíssimo sentimento de unidade, que tudo reconduz ao coração da natureza.⁶

⁵ LACAN. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p. 15.

⁶ NIETZSCHE. *Nascimento da Tragédia*, p. 60.

Este livro é o que os professores Maxakali, justamente os que estão encarregados de ensinar as primeiras letras às crianças da tribo, escrevem para que estas aprendam a ler no “livro da floresta”. Floresta formada de *existentes-não-reais*, pois sequer um dos animais ou plantas desenhados e nomeados no livro, pertence à realidade Maxakali atual. Floresta imaginária? Não, floresta verdadeiramente virtual, na qual os *yamiyxop* transformam através do canto.

Aqui podemos evocar o fato de a verdade nunca coincidir com a realidade. Além disso, podemos recolocar a discussão lacaniana sobre a relação das “sociedades etnográficas” com o saber, bem diferente da relação das sociedades científicas:

Pois bem, o discurso analítico se especifica, se distingue por formular a pergunta de para que serve essa forma de saber [a científica], que rejeita e exclui a dinâmica da verdade.

Primeira aproximação – serve para recalcar aquilo que habita o saber mítico [...] Esse saber disjunto, tal como o reencontramos no inconsciente, é estranho ao discurso da ciência.⁷

Portanto, ao editar o livro de ciências contendo os saberes dos Maxakali sobre a Mata Atlântica, aprendemos que entrar no mundo de seiscentos milhões de anos não seria pela via da história, mas através da escrita, quando esta se traça na sulcagem do *corp’s’crever*, nos seus movimentos para vida e para a morte. O livro resultante do projeto de pesquisa dos professores Maxakali – projeto transdisciplinar intitulado pelo Literaterras como *Cura da Terra* (ou Curação da Terra, no portunhol de seu orientador acadêmico, o antropólogo colombiano Edgar Bolívar) – se abre pelo início e pelo fim, num movimento que nega a linearidade da história: da capa para diante, no sentido horário (da esquerda para a direita, na perspectiva Ocidental), se lê o processo de deterioração da floresta; e ao contrário, da direita para a esquerda (desde o Oriente), se lê o processo de recomposição, restauração ecológica da floresta.

Com a experiência editorial desses livros, posso afirmar que traduzir é copiar sem trair, trazer para o impresso a textualidade, onde cada ser persevera no que é. Assim entendemos a cura, a curação. Assim, a cura da terra é processo tradutório. E o trabalho incessante da literatura

⁷ LACAN. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p. 85

indígena que se faz hoje é curar a terra, porque permite que eles cuidem, através dela, desse mundo ocidentado, em que a esperança se perde na fragilidade da força dos discursos, em detrimento da força do traço dos corpos a escrever. Ao fazer livros com os índios, não é que estejamos fazendo terapia através do texto de Llansol, são eles, os extra-ocidentais, que, copiando na floresta esse texto, nos abrem caminhos textuais que nos trazem a cura.

Maria Gabriela Llansol, com a cabeça de Muntzer, em *O livro das comunidades*, simplesmente trouxe a escrita aos rios em cujas margens vive a jiboia, aquela que ensina as mulheres huni kuin a escrever a ciência (Duá). A ciência da jiboia transmitida pelo cipó. A imagem que é letra. Esses desenhos geram a vida em comunidade. As mulheres fazem os tecidos, a cerâmica, as pinturas nos corpos – ou seja, geram as formas de conviver.

A terceira experiência é a de edição do Livro Vivo. Este não é propriamente o livro da natureza que foi escrito por Deus. É algo escrito ativamente pela humanidade de cada homem verdadeiro. É a natureza da escrita: marcar por onde passa o olhar dos viventes. O livro vivo é fruto de uma poética.

Entre os Kaxinawá, por exemplo, são as placas nos parques de plantas medicinais, as esculturas em madeira em que se depuram formas sonhadas, os *kene* mostrados nas mirações da Ayauasca, tudo isto que marca a convivência na floresta. A escrita própria da floresta. O que mostra a convivência na floresta, mesmo que seja como a dos Maxakali, que a possuem concretamente no papel e nos *yamixop*.

Desde os anos 70, o pajé Agostinho Manduca Mateus, que vive na aldeia São Joaquim, do Baixo Rio Jordão, no Estado do Acre, vem realizando um trabalho de mapeamento e anotação das plantas medicinais do seu povo Huni Kuin. Sua pesquisa foi aos poucos motivando e se desdobrando em várias outras pesquisas, envolvendo todas as 32 aldeias Kaxinawá do Rio Jordão. O fato é que atualmente se pode ver, em todas as aldeias, os parques – onde vivem, cada um com seus acompanhantes, os ancestrais do povo Huni Kuin, que muito antigamente foram humanos e se transformaram em “medicinas”. Plantas que trazem e mantêm o pertencimento, as relações de parentesco e os conhecimentos próprios de

cada uma das quatro famílias estruturantes e fundadoras do povo Huni Kuin: Duá, Banu, Inu e Inani.

A este projeto de reconhecimento, mapeamento, nomeação, registro e memória das plantas medicinais que acompanham e cuidam do povo Huni Kuin, o pajé Agostinho chama de "Livro Vivo". Em 2009, ele veio do Acre para propor ao Literaterras a responsabilidade de editar em papel esse Livro Vivo.

Finalmente, em julho de 2011, fomos à aldeia São Joaquim realizar a oficina de edição do Livro Vivo. Para iniciá-la, o pajé nos mostrou seus parques: "Este é o livro vivo. Agora os técnicos da universidade vão nos ajudar a fazer o livro no papel". Ora, estávamos ali diante de um projeto mallarmaico:

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Idéia, o instante de aparecerem e que dura seu curso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto.⁸

Mãos à obra: fomos então reconhecer, mapear, nomear, cuidar da memória das folhas de caderno que os pesquisadores Huni Kuin nos apresentaram.

O desafio, como um lance de dados, estava lançado ao acaso. O que se nos impôs ao papel foi a cópia do mito, como uma partitura: lendo esse livro, seus leitores necessariamente entoariam, cada um a sua maneira, o canto da origem das medicinas Huni Kuin. Um canto que atualiza um acontecimento que começa a relação dos humanos verdadeiros com os que vivem no mundo vegetal. Ouçamos o pajé Dua Busã (Manoel Vandique, de 77 anos), na forma como ele decide começar o Livro Vivo:

De primeiro ninguém comia carne, só comia legumes e só comia frutas. Como o Agostinho já filmou, gravou, como que a lagarta virou gente e virou macaco. Dai pra cá o povo já vivia com dor de cabeça, dor na coluna, dor de dente, dor na barriga...
Tinha uma mulher chamada Mukani, seu pai e sua mãe queriam fazer seu casamento com um rapaz e Mukani não queria. Até que

⁸ MALLARMÉ. Um lance de dados jamais abolirá o acaso, p.151.

um dia, achou um pau bem levinho, bonitinho. Ai a mulher disse: – Esse pau é bem bonitinho, se virasse uma pessoa, gente, eu ia me casar. Se sentou em cima de uma árvore, acho que ali que começou a transar com ela. Foi indo, foi indo, até que um dia essa árvore, Huã Karu, mandou ela trazer um pedaço dele, um pedaço bonitinho, e botar dentro da rede dela. Essa mulher trouxe e colocou dentro da rede dela. Olha, na hora que ela foi deitar, achou um rapaz bem bonitinho, aceitou, passou a noite com ele, até que se engravidou.

Dessa gravidez nasceu Yushã Kuru, o avô de Dua Busã, o primeiro pajé, que, não à toa é o nome indígena de Manoel Vandique, pajé da aldeia Coração da Floresta, que ensina as medicinas para Agostinho Manduca e que este convidou para ser o mestre da nossa oficina. Pela relação dos humanos com seus antepassados, plantas que guardam sua ancestralidade humana, se forma sempre o pajé, desde o ancestral Dua Busã até o atual Dua Busã. Esta é a lógica que o Livro Vivo impõe ao papel. Não pudemos, ao coordenar a oficina de edição na aldeia, nos furtar à observação de que o livro mesmo participa desta circularidade infinita que mantém o corpo da floresta. Da árvore ao papel, ao livro, à leitura, à decomposição.

O Livro Vivo então foi se compondo dos cadernos dos pesquisadores, alguns ditados pelo próprio Dua Busã durante os treze dias da oficina, ordenados segundo a partitura musical do mito de origem e convivência dos reinos dos vivos. O desequilíbrio provocado pela mistura abrupta dos sangues de homens com animais encontra a reordenação através da sabedoria das plantas, que fazem a mediação através do seu ensino. Elas sabem como cada família deve se comportar.

A cena da escrita na floresta, o movimento da montagem de um livro com a escrita alfabética transmutando-se em folhagens e bichos, com a força tecelã de *Yube* (a jiboia, que ensina a escrita – *kene* – às mulheres que tecem o algodão) e do *huni* (o cipó, que mostra os desenhos, e que me mostrou que o livro vivo era um jardim de flores delicadas)

Tudo isto me impulsionava a escrever e fui eu também preenchendo meu caderno (confeccionado pela tecelã Izabela D'Urço) com meus pensamentos de editora. Há muitos anos, sem suspeitar ainda a magnitude dos poderes da floresta, nomeei o selo editorial através do qual me tornaria editora: Edições Cipó Voador.

Naqueles dias, ouvir e participar do ato de copiar o ditado de Dua Busã (o pajé Manoel Vandique) em língua Hatxa Kuin foi uma das

experiências literárias mais felizes que tive a oportunidade de viver. Comparável a outra, em 2005, na Serra da Arrábida, quando Maria Gabriela Llansol, e a gente sentado ali, na grama do pátio, lia para nós de manhã seus escritos da noite, numa língua estranha, quase não a decifrávamos. Era a língua portuguesa.

Referências

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. In: CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Afrontamento, 1977; Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo*. São Paulo: Editora Escala, 2007.

Cura da Terra: letra, *hãmnõgnõy* e o litoral do mundo

Cinara de Araújo

1. Escrevo notas sobre encontros vitais – três – seus riscos, suas intensidades, algumas interseções, ressaltos necessários. Experiências de combate/drama e inúmeros gestos tradutórios para que – em nosso tempo espesso, em nossa *geografia de rebeldes* assinalada por ela – possamos inscrever a *cura da terra* como figura do pensamento. Escrevo sobre lugares que desconhecemos: o inconsciente, os Maxakali, a textualidade de Maria Gabriela Llansol. Encontros áridos que me ensinaram a ler e a manter os pés na terra. Conquanto – ao debruçar-me sobre o livro, sobre a letra – o fulgor amplificou o jardim selvagem de milhões de anos, as diversas estéticas do mundo, os tantos mundos, a terra extensa que habitamos, que estamos por habitar.

Quando já muito velha, ouvi “abandona tudo, mesmo tua decrepitude, e vem”, a experiência havia me ensinado que todos os encontros são áridos, apenas o meu retrato de cinco anos não aprendera com a vida essa lição. Não me admira, assim, que quando o olhei me tivesse perguntado “por que te queres tornar surda ao rumor, e à sua nostalgia?”. Quis-me explicar, mas o retrato, não me ouvindo, tirou-me a bengala e forçou-me a mão: “Vamos, agarra-te a mim e caminha. Vamos com Llansol até herbais”. Não é outro o motivo da minha presença aqui, pela manhã, de novo no mundo e na sua rua, porque todas as ruas do mundo nos levam a esse desconhecido que nos acompanha.¹

¹ LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 67.

Letra – “o sonho de que temos a linguagem”

2. Leio os 522 tomos de *Da sebe ao ser*, o terceiro livro da trilogia *O litoral do mundo*. Não há dúvida de que o tempo histórico das descobertas marítimas dos portugueses é revertido. Em lugar da tradição literária, da narrativa linear do tempo das conquistas, inscreve-se, a partir da essência do eremitério e por sobreimpressão, outra experiência de grafia. Esse deslocamento é absolutamente metonímico e nada metafórico. O como se é abolido, trazendo para a língua vislumbrada por Assafora, por Llansol, uma outra densidade. A criação de uma matéria mais dura, textualmente uma matéria que não se deixa apanhar pelo destino e fatalidade da nostalgia e das cinzas. Personagens históricos são metamorfoseados em figuras: Camões, Comuns, Vasco da Gama, Vê Gama, Fernando Pessoa, Aosse, Hadewich, Ana de Penalosa – e o texto se abre para sua realização. A grafia selvagem sopra “as cinzas da lareira acesa sobre o mapa do caminho que eu tinha à minha frente”.²

3. A letra assim grafada, efeito da *língua sem impostura*, transforma a estética do encontro em estética orgânica. Para que o mundo *desconhecido que nos acompanha* possa, de fato, agir sem a perpetuação metafórica da aventura das naus. Uma nova arquitetura, o texto pede. Uma arquitetura em que os problemas técnicos da literatura retirem seus efeitos na descrição dos mundos. De tal maneira que a letra, seu fulgor, funciona como *resistência e abertura*. Não se cria realisticamente a história, não se narra o feito opressor dos heróis do mar, não se ficcionaliza a história composta no retorno das naus. Mantém-se o ressalto entre a literatura e o mundo, ao sair das cinzas ressentidas e das invenções pseudo-estéticas que imperam nas técnicas literárias de nossa língua-cultura.

4. São poucos os escritores que conseguem abrir caminho. “Quem fará falar os perdidos, os excluídos e os afogados?”³

5. O gesto da “não impostura da língua”, quando nos atemos somente às operações linguísticas, é inconcebível, é impensável. Materialmente impensável, ou só permite um pensamento que se realize no corpo e na *dura matéria*, muito singular, na qual se faz o fulgor.

² LLANSOL. *Da sebe ao ser*, p. 46.

³ LLANSOL. *O senhor de Herbaís*, p. 80.

6. Como material bruto, os textos poéticos fazem a psicanálise avançar. Foi assim com Freud, mesmo em seu pensamento romântico sobre a arte e a literatura. Foi assim, de forma mais intensa, com Lacan. Certamente na última tendência de seu ensino, em que ele busca encontrar um meio para formalizar e transmitir o “real”. Ele se desprende da “consistência da linguagem”, ou da “lógica do significante” em prol não apenas de uma interpretação fora do significado e do sentido (que já era apregoada pela primazia do significante), mas também em prol de uma maneira de encontrar um “saber no real”, e um meio para transmitir esse saber. Se o que constitui a instância do inconsciente é a *letra* e não o significante, e a letra não é “legível”, é apenas *scriptível*, então dizer que “o inconsciente está estruturado como linguagem” requer uma precisão. “O inconsciente está estruturado como uma linguagem, ‘cuja a estrutura só se revela pelo escrito’”.⁴ Depois de reafirmar a primazia do significante, Lacan, no texto “A função do escrito”, do *Seminário 20*, vai nos dizer o que “se passa em Joyce”. Nesta passagem, torna-se claro que a operação de leitura da “letra” inclui aquilo que “se lê mal”, ou que “se lê de través”, ou que “não se lê”. O conceito de “letra” na psicanálise lacaniana abre, assim, espaço para – especificamente na partilha, na transmissão – desconstruir as tantas formas estéticas realistas que imperam em nossa cultura.

7. O elemento que determina a potência do fulgor é a ausência da metáfora, entretanto, a forma llansoliana de conceber as operações da linguagem, seus atos metonímicos, à maneira de um verdadeiro método, cria em seus leitores-legendes elementos materiais, não-metafóricos, para percorrer esse imenso dossel textual. O texto não se queixa dos *infinitos que não conseguimos ler*.⁵ O texto sabe, como em negrito no tomo 116 de “Da sebe ao ser”, que “nunca serão elucidados os efeitos da escrita”. Mas ainda assim, e por isso, na estética orgânica em nascimento, o texto deixa o legado. A herança não é o mar, mas o seu movimento. O espaço – entre terra e mar, entre mar e céu, entre terra e escrito – não é espelhado. *A viagem não nos leva, desliza conosco, ou ao nosso lado sobre a paisagem*.

⁴ LEITE. O inconsciente está estruturado como uma linguagem, p. 38.

⁵ LLANSOL. *O senhor de Herbas*, p. 259.

“ – Qual a missão que te foi dada? – perguntou-me Vê Gama. – Legar os sinais – respondi – Que o fio não se quebre nas minhas mãos.”⁶

8.

E assim por nós adiante, atravessamos o jardim quadrado que é o que fica do jardim triangular onde já se achou presente o jardim que o pensamento permite _____ e que é um jardim em ruínas, com arbustos recentemente plantados, e restos de velhas árvores e vegetação que foram ali queimadas, ou abatidas, que Don arbusto olha iluminado.

Do lado que possui como chave o horizonte, interroga-se sobre o que há de verdadeiro na gravitação universal, onde tombarão, uma a uma, as imagens trazidas no bojo das naus?

***hãmnõgnõy* – uma terra diferente dentro da mesma terra**

9. A terra Maxakali não tem quase nenhuma floresta. Vegetação devastada, em parte pelo modo nômade de ocupação e em grande parte pelas atividades pecuárias anteriores à demarcação. O problema de demarcar terras indígenas esbarra, obviamente, na dimensão do poder e das conquistas portuguesas e ocidentais. Também em nossa herança literária, pouco espaço se abre para dar corpo a estética realmente nova. Nossa literatura ainda não enfrentou mundos irreduzíveis. Em geral, as traduções e as edições de livros indígenas têm como campo o realismo literário forma que impera há mais de cento e cinquenta anos e cria seus efeitos na descrição do mundo ocidental. Muito se diz do recente em mais valia ao velho, quase nada sabemos do novo, que ali, em processos estéticos desconhecidos, do novo que ali resiste e é abertura. O novo que pertence aos antigos, em sua ancestralidade. Sabemos de antemão que a nossa literatura ocidental, mesmo a dos textos fantásticos, não pertence aos Maxakali, que possuem o *hãmnõgnõy*, a terra, uma terra diferente dentro da mesma terra, uma terra-céu onde habitam os *Yãmiy*.

⁶ LLANSOL. *Da sebe ao ser*, p. 56.

⁷ LLANSOL. *Da sebe ao ser*, p. 18.

10. A textualidade matiz do trabalho desenvolvido pelo Grupo Literaterras mostra que há mundos que começam, que há possibilidade de manter ressaltos na tradução para a não hierarquização das línguas, que “ser português é, deveras, um facto, mas não necessariamente um destino.”⁸ Assim, da terra e de nossa cura, nos ocupamos na feitura do livro didático *Tikmuun Maxakani Yōg Mimāti Āgtux Yōg Tappet (O Livro Maxakali conta sobre a Floresta)* e de seus desdobramentos. Os pequenos resíduos de Mata Atlântica entre as localidades de Pradinho e Água Boa, são vislumbrados no encontro entre a textualidade e os índios da etnia Maxakali, entre os Yãmîy e o livro, no projeto *Āpu yumuyōg hãm mainã – “A cura da terra”*.⁹ O projeto, parte do percurso acadêmico dos professores Maxakali, em que vários encontros se fizeram, entre biólogos, geógrafos, literatas, antropólogos, outros pesquisadores índios que habitam a floresta amazônica (Kaxinawá, Iawanawá) num incessante trabalho de traduções e deslocamentos.

11. Não se trata da “incorporação de traços poéticos indígenas às letras nacionais, de obras indianistas e/ou indigenistas, apontando para a importância da cultura indígena na formação estética da comunidade brasileira”.¹⁰ A etnologia e a literatura precisam se transformar em outra coisa. A formação intercultural proposta pelo Literaterras atravessa o *corpus* da literatura (da arte) em dois sentidos: a prática linguística da tradução nunca está separada da prática estética (perto do que Antônio Risério denomina convergência do poético – no sentido que vai desde a criação de poemas até a leitura semiótica das coisas do mundo); e o campo da literatura pode abarcar, com o rigor necessário, as diferenças e as singularidades, sem reafirmar o jogo de forças inscrito na nossa cultura. Claro que, para isso, temos que conceber novo espaço também para a literatura, para a grafia, para a sonoridade, para a letra, para a textura das coisas, uma dobra para compor um campo literário mais amplo. A textualidade Llansol afirma este campo, não somente porque não repete

⁸ LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 132.

⁹ Inicialmente, a versão em português para o nome do projeto foi estabelecido como sendo *A cura da terra Maxakali*. Posteriormente, os professores indígenas propuseram outra tradução, mais literal: *Vamos ensinar a cuidar de nossa terra*.

¹⁰ Referência retirada de *O fulgor como método de leitura – Llansol e os Maxakali*, texto de Cynthia de Cássia Santos Barra, que se encontra neste livro, nesta seção d'A cura da Terra.

a história, mas, sobretudo, porque não faz ficção do que nos resta. As práticas coletivas de escrita, edição e tradução dão à “convergência do poético” outro caminho. Podemos pensar em Drama-Poesia, é a poesia e é também o ato. Um combate, que enfrenta mundos irreduzíveis, abre mundos no mundo, letra por letra entre as linhas e o branco.

12. Começamos a ver imagens concretas da escrita: metamorfoses, traduções. Para onde nos leva a escrita? Uma vez mais, não se trata de uma nova rota para a conquista da terra ou do mar. São as caravelas, o mar em destroços, índios exterminados, alcoólatras, casas abandonadas, fogo posto, árvores cortadas – um mundo que não há de pertencer-nos. Porque também se trata do movimento do mar, da clorofila, da língua sem impostura. “Da terra vem a água, da água nasce a alma, da alma voam as imagens.”¹¹

13. Maria Inês de Almeida utiliza de figuras extraídas da obra de Maria Gabriela Llansol para falar da prática do Núcleo Literaterras:

A tradução literária, assim como o ensino, pressupõe a convivência e o exercício da escuta. Com isto, fomos observando na prática a ampliação dos conceitos de escrita (para além do alfabeto, numa perspectiva semiótica, como o que se dá a ver/ouvir/ler), letra (como resíduo, marca da passagem humana), tradução (*cópia adulterada pelo que o sexo de ler está vendo, troca verdadeira*), literatura (*técnica adequada para abrir caminho a outros*). [...] O que estamos chamando de ancestralidade pode ser percebido no exercício da escuta, como extrato da voz que se ouve. Daí, pudemos apreender um sentido de escrita – rastro, arquescritura – que não exclui a fala, o alfabeto, mas que inclui desde as pinturas rupestres, as pinturas corporais, os diversos grafismos indígenas (por exemplo os *kene* dos povos amazônicos Pano).¹²

14. Na cosmogonia Maxakali, todo o conhecimento – tanto o sagrado quanto o técnico – provém dos *Yãmiy*, nome genérico dados aos espíritos. Os *Yãmiy* estão relacionados e são “os elementos da natureza – o sol, a lua, as estrelas, a cachoeira e às espécies vegetais e animais, particularmente os pássaros.”¹³ Segundo Zezinho Maxakali, o *xunin*

¹¹ LLANSOL, *Da sebe ao ser*, p. 24.

¹² ALMEIDA. *Rigor e invenção no percurso de Txaitá Ibá na tradução de cantos Kaxinawá: experiência transdisciplinar e intercultural nos estudos literários*, p. 17.

¹³ ALVARES. *Yãmiy – os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali*, p. 7.

(morcego), um dos Yãmîy mais fortes no canto-ritual, é um pássaro e não um mamífero. A importância dos pássaros para os Maxakali não seria apenas o seu pertencimento ao canto, mas também ao lugar em que habitam. Os pássaros voam entre o chão e a abóboda celeste, exatamente nesse intervalo encontra-se a *hãmnõgnõy*. Conforme nos assinala Charles Bicalho, Yãmîy tem pelo menos dois significados: canto e espírito. Além dos elementos da natureza os Yãmîy são as transformações da alma dos mortos Maxakali. São corpo-espirituais ou espírito-corporais “que habitam o *hãmnõgnõy* e visitam a aldeia para a realização do *yãmîyxop*. Compõem-se das almas dos mortos: humanos (*tikmû’ûn*, outros povos indígenas ou não-indígenas), animais, plantas, e até objetos.”¹⁴ Compõem-se também de alguns elementos do tempo, como por exemplo, no canto “Para saber que é madrugada”. Transformados em canto, visitam as aldeias, trazendo do *hãmnõgnõy* (a morada dos Yãmîy) o conhecimento ancestral. Um Maxakali torna-se *tikmû’ûn* (verdadeiramente humano) quando em metamorfose com o Yãmîy.

15.

Hãmnõy – Outra designação para *hãmnõgnõy*. Formada pelas mesmas partículas *hãm* (terra) e *nõy* (outro), sem *nõg* (terminar). É a “outra-terra”.

Hãmnõgnõy – É a “terra-limite-dos-outros”. Morada dos Yãmîy. Formada por *hãm*, contração de *hãhãm* (terra), *nõg* (terminar) e *nõy* (outro – termo para “outro”, que quer dizer também “um igual”). Seria um limite ou fronteira entre o mundo dos Yãmîy e o mundo dos *tikmû’ûn* (humanos). Segundo a cosmologia Maxakali, os Yãmîy viveriam num espaço compreendido entre o céu (*pekkox*) e a terra (*hãhãm*). Creio que podemos pensar num “lugar onde termina uma terra e começa outra”, tendo o *hãmnõgnõy* como uma espécie de fronteira, ou local onde termina a terra ou o território dos *tihik* (homens, humanos) e começa a terra ou território dos Yãmîy (espíritos). Daí ser ele uma “terra-limite”.¹⁵

16. “Terra-limite, terra-limite-dos-outros”, nos propõe Bicalho, mas também: outra terra, terra dos outros, terra dos ancestrais, horizonte¹⁶ (exatamente a linha que separa-une terra e céu), uma terra diferente

¹⁴ BICALHO. Koxuk, a imagem do Yãmîy na poética Maxakali, p. 160.

¹⁵ BICALHO. Koxuk, a imagem do Yãmîy na poética Maxakali, p. 228.

¹⁶ POPOVICH citado por BICALHO. *Koxuk, a imagem do Yãmîy na poética Maxakali*, p. 159.

dentro da mesma terra,¹⁷ terra dos espíritos, local onde termina a terra dos humanos (os *tikmû'ûn*) e começa a terra do outro, imagens da terra onde vivem os *Yãmîy*, terra no céu, ou céu. Céu, como quando Isael e Sueli Maxakali traduziram do português para o Maxakali *astronomia*: “estudo ou conhecimento das estrelas do *hãmnõgnõy* e não do *pexkox* (céu).” Assim são “estrelas do horizonte”, mas também, pensamos, o céu de estrelas está na terra. Na outra terra dentro desta. Assim como estão o sol e a lua na terra antes, contam os professores João Bidê, Joviel, Tuilá e Margarida Maxakali. E depois sol e lua saem da terra e habitam a *outra terra* no canto do pica-pau. Também nós não-pássaros, não-índios, não-estrelas, moramos entre o chão e a abóboda celeste. Nossa terra, apenas, talvez mantenha o céu mais distante.

17. Poderíamos aqui invocar na teoria da tradução, o caminho aberto por Benjamin em “Die Aufgabe des Übersetzers”, a tarefa do tradutor (ou melhor: aquilo que é dado ao tradutor dar, o dado, o dom, a readoação e o abandono do tradutor¹⁸ sua *tarefa-renúncia*). O problema da tradução estaria vinculado ao momento em que se esbarra na *língua pura*. Encontrar uma origem ou uma matriz, ainda que a origem (*Ursprung*) seja sempre um salto (*Sprung*). Por ora, saibamos que os saltos originários, no exercício da tradução, são densos em sua materialidade.¹⁹

18. Chamaremos outro ponto do pensamento benjaminiano que aqui parece essencial. Ele afirmou que “o mundo é a nossa tarefa”. Entretanto, tal como nos faz ver os *Yãmîy*, há muitas regiões entre a superfície da terra e a face do céu. Com a *hãmnõgnõy*, começamos a compreender que há co-existência de “outra terra diferente” no seio da própria terra. Isso permite que pensemos que há também outros mundos estéticos diferentes dentro de um mesmo mundo.

19. Os pajés conhecem a língua ritual – a terra que termina, a terra que começa, os mistérios indizíveis –, são responsáveis por garantir o trânsito entre mundos durante a realização dos rituais nas aldeias:

¹⁷ ALVARES. *Yãmîy – os espíritos do canto*: a construção da pessoa na sociedade Maxakali, p. 3.

¹⁸ Tal como vemos na elaboração do conceito de *transcrição* na poética tradutória de Haroldo de Campos.

¹⁹ A partir daqui o texto segue caminho esboçado em BARRA e ARAÚJO. Português língua escura: práticas de leitura e de escrita com professores Maxakali.

o ir e vir entre a terra dos homens e a terra dos espíritos sagrados (*hãmnõgnõy*). Os Maxakali são excelentes tradutores. Transitam entre mundos, desde tempos imemoriais. Tradutores, pois compreendem a língua dos mundos que visitam. Não criam mundos, habitam.

20. Não podemos afirmar a tarefa de Benjamin, o mundo e expansão geográfica-estética da tarefa, sem imaginar qual a forma de co-existência desse outros mundos. No projeto *Ãpu yumuyõg hãm mainã* – “A cura da terra”, resguardando as possíveis nuances, podemos enumerar o mundo físico da floresta (antes a Mata Atlântica e, hoje, a área desmatada), o mundo da floresta na língua Maxakali (e sua ausência de tempo e sua inscrição ritual), o mundo da floresta na língua portuguesa (e suas concepções científico-ambientalistas), o mundo da floresta na literatura brasileira (a poesia indianista, indigenista, indígena), o mundo da floresta xamânica dos *Yãmiy* (ao qual não temos acesso), o mundo textual da floresta – o livro ao ser, coletivamente, escrito, editado, traduzido.

21. Seguimos agora, não com a memória histórica de Camões, mas com a grafia em arabesco de Comuns. O devir não sistematizável do texto.

Comuns apontava com o dedo mostrando-me, ao longe, três formosos outeiros, erguidos com soberba graciosa, onde eu só distinguia três moradas em cada um dos pontos cardiais do nosso alcance. Mas eu não quis desdizer, nem ele para isso me deu tempo, porque continuou: “- Mil árvores estão ao céu subindo, como pomos odoríferos e belos: a laranjeira tem no fundo lindo a cor que tinha Daphne nos cabelos”. Eu olhava o que ele via escrevendo: se o jardim tem quatro lados é para oferecer-nos o apoio estável de uma mesa; [...]”²⁰

22. O texto de Llansol, sua noção de textualidade e de fulgor, avança no destroncamento e na não hierarquização destes vários mundos quando nos mostra a técnica da sobreimpressão. Para essa escritora, os vários mundos são a nossa tarefa – a destrincha dos mundos estéticos e o ressalto que se forma entre eles. Mundos não sobrepostos pelo tempo, mas grafados, ou sobregrafados, num mesmo espaço físico, formando

²⁰ LLANSOL. *Da sebe ao ser*, p. 95.

mais de uma geografia. Tal operação é efetuada pela textualidade: “texto lugar que viaja” – “signografia-sobre-o-mundo”.²¹

23. Além da extensão ou do desdobramento geográfico/linguístico proposto por Benjamin, há a possibilidade de conceber uma abertura geográfica presente na força estética do texto. Signografia sobre o mundo, uma dobra, não somente o texto viaja, mas o texto-lugar. Nesta sobregrafia, sobreimpressão, os mundos não estão escritos uns sobre os outros, não formam palimpsestos, eles (os mundos e os escritos) preservam seus traços originários, e, para tanto, precisa-se manter um ressalto, uma fissura entre eles. Porque não se fazem mundos em cima de ruínas de mundos, é preciso habitá-los. Como se fosse possível ver, na tradução das línguas, no devir interétnico, no encontro entre os mundos, não a união de duas grafias, nem somente o próprio, nem somente o estranho, mas a potência de vida, a força estética que imprime na letra a liberdade linguageira nos mundos.

O litoral do mundo –

24.

nem todos tinham texto. O texto não era absolutamente necessário. Comunidades havia que tinham apenas o que sentiam, sem saber o que experimentavam. Tal acontecia, sobretudo, com as comunidades em que predominavam plantas ou animais ou estrelas. Tomavam por livro o seu mapa envolvente, sem que soubéssemos se nalgum deles estaríamos incluídos. Tínhamos apenas uma informação essencial. Não éramos um ermo. No pomar, por exemplo, havia-se formado um lago onde nadava o peixe da impossibilidade. Era-nos, pois impossível repousar sobre a verdade. O nosso olhar saía do livro e mergulhava nas suas águas levemente agitadas. Nelas víamos espelhado o lugar em que sempre pensávamos quando sobrevinham as imagens de todos os lugares por onde havíamos passado. E todas elas nos diziam “vós sois os habitantes deste mundo.”²²

²¹ LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 167.

²² LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 322.

Referências

- ALMEIDA, Maria Inês de (Org). *Rigor e invenção no percurso de Txaitá Ibã na tradução de cantos Kaxinawá: experiência transdisciplinar e intercultural nos estudos literários*, elaborado pelo Grupo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções, enviado à Fapemig edital – conhecimento novo – 03/2010.
- ALVARES, Myriam Martins. *Yãmiy – os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. 1992. Dissertação (mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1992.
- BARRA, Cynthia C. S.; ARAÚJO, Cinara S. Português língua escura: práticas de leitura e de escrita com professores Maxakali. *Eu vou pedir licença*. Belo Horizonte: Cipó Voador, v. 2., 2009, p. 87 – 106
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Karlheinz Barch. In: *Cadernos do mestrado*. Rio de Janeiro: UERJ, 1992. p. i-xxii.
- BICALHO, Charles. *Koxuk, a imagem do Yãmiy na poética Maxakali*, 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Relógio D'Água; 1996.

O fulgor como método de leitura: Llansol e os Maxakali

Cynthia de Cássia Santos Barra

Estou fulgurando aqui; está fora desta relação o cansaço das cinzas. Nem o primeiro frio, vindo depois do fulgor, me fará abrir a porta _____ e cair. Incerteza dos dias futuros _____ onde estiver um Mestre de Leitura _____ estará o caminho que desconhecemos. É esta a insondável herança que Assafora me deixou.

Maria Gabriela Llansol,
Um beijo dado mais tarde.

Gostaria de pensar aqui encontros inesperados do diverso. Por essa via, perlaborando imagens, tentaremos esboçar alguns traços para uma possível aproximação literária entre a obra da escritora em língua portuguesa Maria Gabriela Llansol e a obra dos Maxakali, comunidade indígena que habita aldeias no nordeste de Minas Gerais. De súbito, penetramos o espaço do *cansaço das cinzas*, esse que permeou por longo tempo a história da literatura indígena produzida no Brasil.

Ao nos aproximarmos de um encontro imaginado entre tão distintos textos, de algum modo, pertencentes às matrizes literárias europeia e indígena, e cada um a seu modo constituindo-se como textualidades a que podemos chamar de extra-ocidentais,¹ tomaremos o cuidado de propor o fulgor como método de leitura.

Deixemo-nos fulgurar, portanto, sendo propriamente este o convite proposto para este breve encontro intenso com a obra de Llansol: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em qual real se entra e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros”.²

¹ Nas pesquisas desenvolvidas pelo grupo *Literaterras*: escrita, leitura, traduções (FALE/UFMG): “O conceito de textualidade – em substituição inclusive ao de narratividade – se refere a textos que deixam ver os deslocamentos e sobreimpressões que permitem a etno-grafia (a escrita própria da etnia), mas também o que chamariamos com a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol de auto-bio-grafia (a escrita própria do vivo). [...] Na verdade, este é um projeto que deverá propiciar o diálogo entre as línguas, as literaturas e as artes de comunidades que passamos a denominar extra-ocidentais. Estas comunidades vivem a virtualidade da relação: criam-se tanto no deslocamento de representantes de sociedades tradicionais, quanto no de representantes de sociedades modernas” (ALMEIDA. *Desocidentada*: experiência literária em terra indígena, p. 4-6).

² LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 57.

Assim, ao abrir, lado a lado, fragmentos de textos de Llansol e dos Maxakali, buscamos – tentamos achar meios para – não mais anunciarmos a clausura das portas, as opressões disciplinares e as hierarquias entre as línguas. Almejamos uma abertura, um saber sobre a experiência de leitura com os sentidos do corpo, com o desconhecido que há nas línguas – nas línguas indígenas e na migratória língua portuguesa –, o sopro do vento – o canto – o movimento das folhas que caem – que voam – assim no papel:

Hu yu yux

Hu yu yux

A folha vem

Voando com

O Yãmîy vem

Caindo com

A folha vem

Caindo com

O Yãmîy vem

Voando com

Hu yu yux

Hu yu yux

A folha vem

Voando com

O Yãmîy vem

Caindo com

A folha vem

Caindo com

O Yãmîy vem

Voando com

Hu yu yux

Hu yu yux³

O cansaço das cinzas. Atenhamo-nos, nessa imagem que recobre – qualifica – boa parte da história da literatura indígena no Brasil. O cansaço das cinzas deixou marcas em nossa relação com os textos criativos indígenas. Entre o fulgor a ser sustentado por nós na leitura desses textos e a memória histórica há ressaltos incontornáveis. Há aqui uma mudança necessária de tom. É importante lembrar que, desde o Brasil

³ Canto da Folha de Árvore, com transcrição de Charles Bicalho. MAXAKALI. *Hítupmã'ax*: Curar, p. 125.

colônia até meados do século XX, os registros, as transcrições e traduções dos gêneros orais do discurso indígena – mitos, contos, lendas, cantos, relatos –, foram feitos, tradicionalmente, por cronistas viajantes, linguistas, antropólogos, folclorista e mesmo autores infantis. A maior parte dessas produções pouco problematizou a concepção indígena sobre o texto poético e pouco dissertou sobre o processo tradutório intercultural inerente às práticas de transcrição e tradução de gêneros textuais criativos dos povos indígenas. De modo predominante, os povos indígenas e seus textos criativos, tomados como objeto de estudo, constituíram temática de interesse científico e, por vezes, político-cultural.

É certo que pensadores e escritores, no âmbito da Literatura Brasileira e da Antropologia, defenderam a incorporação dos traços poéticos indígenas às letras nacionais, escrevendo obras indianistas e/ou indigenistas, apontando para a importância da cultura indígena na formação estética da comunidade brasileira, com maior ou menor grau de abertura ao pensamento ameríndio. Poderíamos mencionar as obras críticas e literárias de Ferdinand Denis,⁴ de José de Alencar, de Sousândrade, de Mário de Andrade, de Oswald de Andrade, lembramo-nos da *Revista de Antropofagia* (1928-29), certamente, e de contemporâneos nossos, como Alberto Mussa, por exemplo. Entretanto, somente após a criação da Educação Escolar Indígena específica, diferenciada, intercultural e bilíngue, na década de 1990 (consequência da Constituição de 1988 que reconheceu oficialmente o direito dos povos indígenas de transmitirem sua cultura em língua materna), pode-se começar a falar em Literatura de autoria indígena e em um movimento literário indígena no Brasil. Foi nesse contexto recente que os livros de autoria Maxakali foram produzidos e publicados, imersos em uma rede complexa de

⁴ Para uma leitura abrangente da poética Maxakali, vale conferir a tese de doutorado de Charles Bicalho, *Koxuk, a imagem do Yãmîy na poética Maxakali*, da qual transcrevemos o trecho a seguir: "Em capítulo intitulado 'A 'Capacidade Poética' dos Índios', Risério cita o caso de Ferdinand Denis, 'o inventor do nacionalismo literário brasileiro', curiosamente o autor de *Les Machacalis*, obra inspirada nos *tikmû'ûn*, que Denis conheceu pessoalmente quando de sua vivência em terras brasileiras no século XIX. O francês Denis, viveu por aqui de 1816 a 1819, e 'terminou ao menos por imprimir uma nítida e forte tatuagem no corpo da cultura literária brasileira, adaptando, à nossa realidade de nação recém-emancipada, princípios norteadores do romantismo europeu'. [...]. Ainda que não pela via do reconhecimento de suas próprias textualidades, pode se dizer, portanto, que os Maxakalis estão inscritos no DNA da literatura brasileira pela contribuição que deram, em forma de inspiração, a Denis." BICALHO. *Koxuk, a imagem do Yãmîy na poética Maxakali*, p. 207-208.

trocas simbólicas, intuições estéticas e traduções interculturais: *Mõnãyxop 'ãgtux yõg tappet*/O livro que conta histórias de antigamente (1998); *Ûxuxet ax, hãm xeka ãgtux*/Geografia de Nossa Aldeia (2000); *Yãmîy xop xohi yõg tappet*/Livro de cantos rituais Maxakali (2004); *Penãhã* – livro de Pradinho e Água Boa (2005); *Hitupmã'ax*/Curar (2008); *Ãpu Yũmũyõg hãm mainã*/O livro Maxakali conta sobre a Floresta (em edição).

É, então, apenas por volta dos anos 90 do século XX que se torna identificável, em território nacional, a figura (individual e, na maioria das vezes, coletiva) do autor indígena; e um público de leitores indígenas passou a se formar nas escolas indígenas por todo país, por onde circulam os livros dos professores indígenas.⁵ É relevante acrescentar que a literatura de autoria indígena possui um público de leitores indígenas, mas não apenas. De fato, originalmente produzidos como material didático, oriundos da “experiência de autoria” e dos “laboratórios interculturais”, nascidos, portanto, do contato entre culturas, manifestando ou não relações intertextuais com diversos movimentos da literatura ocidental, os “livros da floresta” ultrapassaram os limites da leitura escolar indígena e migraram para o circuito mais amplo de difusão de práticas de leituras: as livrarias urbanas e as redes sociais de livros usados na internet.⁶ Reatualizam, assim, em uma extensão e intensidade nunca antes identificável na nossa história cultural e literária, os desafios e os impasses encontrados no caminho para compreensão/apreensão – novos atos de leitura – destes objetos simbólicos de natureza híbrida⁷ que se tornaram os “livros da floresta”, imbricação de modos de ser radicalmente distintos dos povos da cidade e da floresta, de tradição oral e de tradição escrita:

Na prática de uma escritura indígena em língua portuguesa, o propósito seria dar a ler ao mundo, dádiva que cria *legentes*, suas imagens e a imagem de suas vozes. Se as narrativas indígenas

⁵ SOUZA. De estória à história: a escrita indígena no Brasil.

⁶ Uma busca no site estante virtual (<http://www.estantevirtual.com.br/>), a maior rede de sebos do Brasil, revela que já estão disponíveis para o leitor comum uma variada oferta de livros de autoria ou de co-autoria indígena, publicados originalmente fora do circuito comercial, mas que, no trânsito livre das leituras, terminou por penetrar em um dos vórtices da cultura do impresso: as livrarias de livros usados.

⁷ Não só o bilinguismo linguístico, mais vale destacar o pluralismo semiótico existentes nos livros de autoria indígena: letras, cor, traços, ritmos, desenhos, inscrições da voz e do corpo dessas comunidades.

estavam restritas à condição de mitos, vivos na oralidade, mas letra morta nos registros científicos, agora, mudadas em textos, elas fazem parte de uma estética do fulgor, da pujança, da repartição dos dons [...] As línguas, transpostas no papel pelas mãos dos índios, criam uma espécie de jardim selvagem [...] Quando lemos o texto/jardim proveniente dessa experiência, reconhecemos o que os biólogos chamam de biodiversidade, e sabemos tratar-se da Estética Orgânica: "Aliás, houve sempre plantas proibidas. Ora para envenenar, ora para alucinar [...] Era tudo selvagem, renovando-se e combatendo, conforme a força que possuísem".⁸

Mestres de Leitura: Llansol, os Maxakali. " _____ onde estiver um Mestre de Leitura _____ estará o caminho que desconhecemos".⁹ Avancemos com o desconhecido que nos acompanha, com o selvagem que não é o nosso inimigo: "Era tudo selvagem, renovando-se e combatendo, conforme a força que possuísem". Apoiados nesses enunciados, retomamos nossa questão. Como ler os cantos (poemúsicas) e as narrativas indígenas – selvagens – sem cair, irremediavelmente, no campo das etnografias e das decifrações identitárias, das sombras e das cinzas projetadas na palavra poética indígena pelas compilações científicas, de caráter documental, produzidas com a função pacificadora de revelarem o que a cultura esconde? Arrisquemos mudar nosso olhar e nossos modos de ler, alarguemos nossa percepção da palavra cultura, da palavra literária, da palavra estética, da palavra escrita, caminhando em direção aos Maxakali e aos enunciados llansolianos acerca da *Estética Orgânica*.¹⁰

Cultura. O que é cultura? Propõe-nos João Bidé Maxakali:

[...] a floresta é nosso alimento e também faz nossa cultura. Embaúba, coqueiro, taquara, semente da floresta, árvore boa para fazer arco de flecha, raiz de cará para nos alimentar. [...] nós queremos a floresta de volta para morar nosso espírito [...] a floresta foi embora, acabou. Mas, nós Maxakali temos nossos cabelos para morar nosso espírito.¹¹

Há possíveis e tão diversos "modos de encarar as estéticas variadíssimas através das quais o mundo vive".¹² A textualidade Llansol, a

⁸ LLANSOL citada por ALMEIDA. *Desocidentada*: experiência literária em terra indígena, p. 66-67.

⁹ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 61.

¹⁰ LLANSOL. *O senhor de Herbais*.

¹¹ MAXAKALI. Relatório, s.p.

¹² LLANSOL citada por BARRENTO. *O que é uma figura?* Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação, p. 69.

textualidade Maxakali são fortíssimos indícios disso. “De resto, no fundo, é a mutação das percepções que este texto pede. E a dificuldade em entrar nele, é porque é muito difícil mudar de percepção, e só se muda de percepção quando se começam a criar outras relações no próprio estado”.¹³ Sobre criar outras relações no próprio estado, bem sabem os Maxakali:

A grande diferença entre a escrita dos romanos e a dos Maxakalis é que os usuários daquela o são na medida em que a colocam como signatária da palavra divina, e os desta o são, como eles próprios entes sagrados que, como tal, possuem o dom da letra. Tudo pode ser escrito porque todos os dons são sagrados: as tintas, as formas, as superfícies, os gestos fazem parte de uma dança, que depende de uma música, que depende de uma cor, de um vestido, que traz um espírito a quem o sujeito se dissipa, no acabar-se da festa. O corpo não se sacrifica, ele se transforma, não sem violência. O afastamento metafísico do corpo próprio não nos traz a metáfora, o princípio do que no Ocidente passamos a chamar de literatura? Mas e se, ao invés da metáfora, pensarmos na metamorfose como princípio da literalidade?¹⁴

A hipótese levantada por Maria Inês de Almeida diante da escrita Maxakali – “pensarmos na metamorfose como princípio da literalidade” – parece fazer ressoar uma importante hipótese de trabalho para a teoria literária contemporânea, proposta por Llansol em *O senhor de Herbais* (2002), quando a escritora aponta para os efeitos da substituição da função de verdade (à qual está associado o princípio de verossimilhança) pela função de potência (extraída por Llansol ao pensamento de Spinoza). Teria sido por meio dessa substituição que a *estética maravilhante* exercida pela autora em alguns de seus livros pode evoluir para *estética visionária* e para *estética orgânica*: “Hoje, sei que a Ética pode inclinar a estética maravilhante para a função de potência. Caminho que procurei abrir com *Causa amante* e que me levou, anos mais tarde, a *O ensaio de música*”.¹⁵

No caso da textualidade Maxakali, creio, é em torno da imagem dos *Yãmiy* que poderemos pensar na metamorfose como princípio de literalidade. Os *Yãmiy* estão relacionados “aos elementos da natureza – o sol, a lua,

¹³ LLANSOL citada por BARRENTO. *O que é uma figura?* Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação, p. 89.

¹⁴ ALMEIDA. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*, p. 54.

¹⁵ LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 189

as estrelas, a cachoeira e às espécies vegetais e animais, particularmente aos pássaros. Mas são, principalmente, as transformações da alma dos mortos Maxakali”.¹⁶ Cada *Yãmiy* possui um canto. Os *Yãmiy* são canto. Sendo música, palavra e conhecimento, compõe o mundo estético – os modos de ver, de ser e de dizer da comunidade –, e habitam as páginas dos livros de autoria Maxakali.

A cada novo livro produzido pelos Maxakali,¹⁷ torna-se perceptível a complexa tarefa de buscar técnicas adequadas para abrir caminhos ao real e à coexistência de diversos mundos estéticos no mundo. Esse “o *grafo* complexo de uma prática: a prática de escrever”, já nos disse uma vez Barthes. Atos de criação, de legência, sugere-nos Llansol: “Metamorfosear (mais tarde, direi *fulgurizar*) é um acto de criação. E criar é sempre criar Alguém. E esse Alguém não é um exclusivo do humano”.¹⁸ Tal procedimento parece-nos conforme, no canto dos *Yãmiy*, há “[e]mbaúba, coqueiro, taquara, semente da floresta, árvore boa para fazer arco de flecha, raiz de cará para nos alimentar” – há fluxo constante entre a floresta, os homens, o mundo e o vivo: metamorfoses.

A insondável herança que Assafora me deixou. Tentemos concluir de modo breve. Em um artigo intitulado “Palavras Canibais” (1992), Antônio Risério transcribia um trecho de um poemúsica dos Arawaeté, *O canto da castanheira*. Discorre sobre a intrincada trama enunciativa existente nesse canto e o ainda mais intrincado silêncio que perdura sobre os textos criativos indígenas no Brasil. Para Risério, “[n]ão só os poetas precisam abrir os olhos e o coração para a poesia indígena (e africana), como os etnógrafos precisam nos mostrar mais sistematicamente a colheita poética de suas expedições”.¹⁹ Isso porque assim que os textos trazidos a nós pelos etnógrafos fossem, por fim, colocados na mesa, caberia ainda aos nossos poetas a tarefa de recriá-los “em linguagem esteticamente eficaz”.

“O sonho de que temos a linguagem”, sabe-se, é o sonho dos poetas desde tempos imemoriais; parece ter sido a aposta de Risério para a emancipação das poéticas indígenas dos arquivos etnográficos; encontra-se,

¹⁶ ALVARES. *Yãmiy – os espíritos do canto*: a construção da pessoa na sociedade Maxakali, p. 7.

¹⁷ Ver acervo *on-line* das obras Maxakali, disponível em: <<http://livrosdafloresta.com/>>

¹⁸ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 191.

¹⁹ RISÉRIO. *Palavras canibais*, p. 28.

creio, no horizonte da experiência que instaura a autoria indígena; é insondável travessia e título de um dos textos de Llansol cuja leitura me encanta e chama. Em meio a expedições, sonhos e travessias, com a memória das navegações e a propulsão das metamorfoses textuais, sim, deixemo-nos *fulgurar* pelos textos de Llansol e dos Maxakali, com a firme certeza de que, na abertura do velho ao novo mundo:

- Não foi o mar, Juan,
mas seu movimento,
que nos foi dado em herança.²⁰

Referências

ALMEIDA, Maria Inês. *Desocidentada*: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ALVARES, Myriam Martins. *Yãmîy – os espíritos do canto*: a construção da pessoa na sociedade Maxakali. 1992. Dissertação (mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1992.

BARRENTO, João (Org.) *O que é uma figura?* Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

BICALHO, Charles. *Koxuk, a imagem do Yãmîy na poética Maxakali*, 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1991.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

MAXAKALI, Gilberto *et al.* *O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: MEC/SEE-MG: Projeto Nordeste / PNUD, 1998.

MAXAKALI, Rafael *et al.* *Hitupmã'ax*: Curar. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Cipó Voador, 2008.

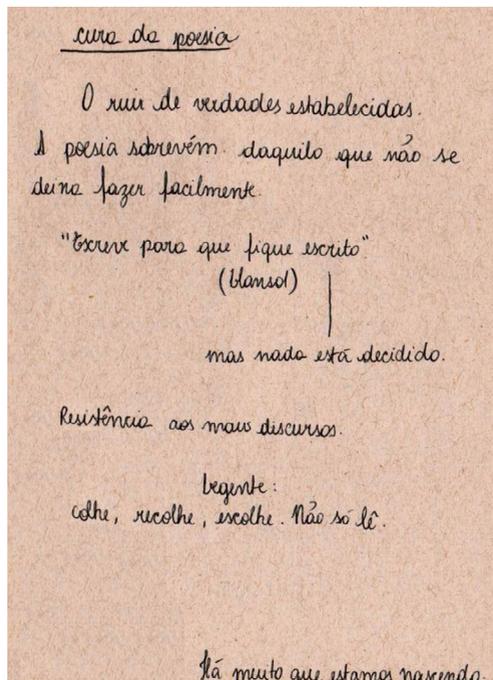
MAXAKALI RELATÓRIO. Depoimento registrado na Relatoria do Grupo de Trabalho 5, da Conferência Regional de Educação Escolar Indígena – Minas Gerais e Espírito Santo (CONEEI – MG/ES), realizado em julho de 2009, em Belo Horizonte.

RISÉRIO, Antônio. Palavras canibais. *Revista USP*, São Paulo, n. 13, p. 26-43, mar./mai, 1992.

SOUZA, Lynn Mario Trindade Menezes de. De estória à história: a escrita indígena no Brasil. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 59, p. 69-72, 2001.

²⁰ LLANSOL. *Da sebe ao ser*, p. 206.

A cura da poesia



O re-existir poético da legência

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu

se bem

*que os alísios e os lagos não se elevem acima do grande
plátano – a árvore fica presa. Contudo, seus reflexos
caminham sobre as águas,
e é por esta via que eu recebo recados e mensagens.*

Como este:

*"Não te esqueças de voltar a ler o que já perdeste, pois no
reler é que está a frescura e, na reacção, a resistência
humana."*

Maria Gabriela Llansol, *Amigo e amiga:*
curso de silêncio de 2004

Esse fragmento de releitura anunciado por Maria Gabriela Llansol é-me trazido, por uma ave, à altura do pensamento, insistindo: toda forma de saber se renova na exata medida do seu movimento de leitura aberto à poesia. Voltar a ler o que foi perdido, como nos diz Llansol, é mover-se poeticamente no incessante recomeço da palavra que reside à sombra da linguagem, e que, entre ruínas, suas próprias ruínas, insiste em aceder a um novo ângulo do dizer. Sim, pois "o passado está no futuro – no lugar itinerante do meu desejo."¹

Na releitura, portanto, romper "o esquematismo das construções"² do pensamento, reagindo ao desvanecimento de uma palavra, resistindo àquilo que submerge no sentido. Na releitura, procurar, a dizer com Llansol, que a vida não se engane na fragilidade de uma narrativa.³ Eis, aqui, o ponto em que a poesia emerge como a possibilidade de se atravessar a imobilidade da língua, rompendo a fixidez enredada nos temas da memória, ruindo verdades estabelecidas. A poesia faz oscilar aquilo

¹ LLANSOL. *Uma data em cada mão*: Livro de horas I, p. 76.

² LLANSOL. *Lisboaleipzig I*: O encontro inesperado do diverso, p. 47: " [...] Ainda me senti tentada a descobrir um dos segredo do universo. Foi tentação breve porque me horrorizava o esquematismo das construções, e o etéreo das explicações [...]"

³ Ver LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 117. Nesse livro, há uma passagem em que é dito à Teresa de Lisieux: "Vê se há caminho, Teresa/ *ir lá ver* foi o que sempre quiseste / *viver na cultura*/ procurar que a vida não fosse um engano de narrativa / na extensão e no pensamento, / entretanto, o tempo passou, e tu arriscaste a vida".

que estanca a palavra, confere movimento ao que é inerte na sucessão das frases, propicia uma potente releitura das formas instituídas do saber.

Jean-Luc Nancy situa o fazer poético como aquele que, de algum modo, nos afeta abruptamente, concedendo-nos o acesso a uma esfera de sentido⁴ imediatamente dada, o que, supomos, poderá interceptar o fio habitual do entendimento. Segundo o autor,

se compreendemos, se acedemos de um modo ou de outro a uma orla de sentido, é poeticamente. Isso não quer dizer que qualquer tipo de poesia constitua uma medida ou um meio de acesso. Isso quer dizer – e é quase o contrário – que apenas esse acesso define a poesia, e que ela só tem lugar a partir do momento em que ele [o acesso] tem lugar.⁵

Nancy ressalta, ainda, que a possibilidade poética decorre da absoluta dificuldade em que o acesso à orla de sentido se faz. Esse acesso, não é, portanto, um acontecimento acidental, pois “o difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz.”⁶ Desse modo, a poesia é o ponto exato em que o difícil se faz fácil, já que ela é, precisamente, a potência através da qual a dificuldade pode ceder.

Llansol também parece indicar-nos que a poesia sobrevém daquilo que não se deixa fazer facilmente. Ela nos diz: “sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará.”⁷ É por isso que um dos problemas percebidos por seus textos é justamente a dificuldade em se “fazer um duplo viável da liberdade de consciência e do dom poético”,⁸ sem o qual “um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor”⁹ nos será barrado.

Llansol declara, porém, que, para se aceder ao novo, deve-se “operar uma mutação da *narratividade* e fazê-la deslizar para a *textualidade*”,¹⁰ esta geo-grafia que “tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade.”¹¹ Esse espaço,

⁴ É importante distinguir que a poesia, segundo Nancy, permite um acesso *de* sentido e não *ao* sentido, o que indica uma sutil, mas fundamental diferença na noção de “sentido”, conforme sua aceção habitual.

⁵ NANCY. *Resistência da poesia*, p. 9.

⁶ NANCY. *Resistência da poesia*, p. 11.

⁷ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

⁸ LLANSOL. O espaço edênico, p. 150.

⁹ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

¹⁰ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

¹¹ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

por seu impulso criador, é aquele através do qual a poesia poderá ceder-nos o seu dom. Sim, eis a dádiva da textualidade, sua graça. Força textual que cede, pelo dom poético, à absoluta dificuldade de sentido, concedendo-nos um deslocamento da narratividade para um novo percurso de linguagem, aquele de onde, exatamente, poderá emergir a poesia.

Na abertura de *Ardente texto Joshua*, no diálogo entre Teresa de Lisieux e Gabriela, o dom poético vem colocar-se ao lado da escrita:

- Se eu nada fizer, nada existirá.
 - Mas, se fizeres, poderá existir. Ou não.
 - Sempre a inexistência tem mais força? – pergunto. Mas não particularmente a ela.
 - É a graça, Gabriela – um dom.
- E escreve no seu caderno: “*um dom vem colocar-se ao lado do meu fazer para o proteger do nada*”.
- Escreve para que fique escrito. Para que esse nada leia, e não se equivoque. Note-se _____ mesmo quando escreve, nada está decidido. Tudo está por decidir, mas nada está decidido para que assim *não* seja. Há naquela frase – a que está escrita no caderno –, a disposição de um combate.¹²

Então, “mesmo quando se escreve, nada está decidido [...], mas nada está decidido para que assim *não* seja”, pois o dom poético coloca-se ao lado de um fazer para o proteger do nada. A poesia demarca, assim, um limite na indeterminação da linguagem, um foco de resistência à amplitude do nada: o nada fazer, o nada dizer. A poesia substitui o *nada* pelo fazer exato da palavra que ela é. É por isso que Jean-Luc Nancy nos diz que “a poesia é igualmente a negatividade”, já que ela “nega, no acesso, aquilo que a determinaria como uma passagem, uma via, ou um caminho, e a afirma como uma presença, uma invasão.”¹³

Talvez também, por isso, Llansol nos diga que “o fulgor é de outras paragens”,¹⁴ pois o acesso do poético ocorre como um salto, um movimento fulgurante. É assim que a poesia reage ao indeterminado que habita as palavras, concedendo-lhes, por seu dom, mais do que elas poderiam dizer, ultrapassando-as em seu sentido imediato, oferecendo-lhes o excesso da sua própria existência. A escrita poética é a *descontinuidade* da vastidão

¹² LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 7.

¹³ NANCY. *Resistência da poesia*, p. 12.

¹⁴ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 225.

da linguagem, sendo, por isso, uma invasão, um excesso e um acesso, uma reação e uma resistência à infinitude do não-sentido. A dizer com Nancy, a poesia é uma resistência à indeterminação do discurso, ao “mal infinito” desse discurso, revestido de suas supostas verdades. De acordo com o autor, a isso, necessariamente, a poesia resiste.¹⁵

Escreve-se, portanto, à poesia para que se possa deslocar, incessantemente, as verdades dos discursos legitimados por nossa cultura. Escreve-se também para se deslocar as narrativas próprias, bem como as próprias verdades, encenadas pela memória.

Silvina Rodrigues Lopes afirma que “na arquitetura de um poema disseminam-se pontos de resistência, pontos de decisão, que o tornam inseparável do fazer em que se origina”.¹⁶ Nessa perspectiva, conforme Silvina, “a leitura é também ela [...] experiência, resistência.”¹⁷ Sim, a leitura é “potência em ato”, já que, tal como escrever, faz brotar pontos de resistência e decisão na indeterminação do sentido.

A poesia lê-se sem ajuda de “especialistas”, e isso em nada contradiz o facto de haver nela uma memória antiqüíssima e um pensamento da *poiesis* e da linguagem [...] Tal como só pode originar-se da experiência, um poema destina-se sempre à experiência de quem lê, ao contínuo movimento de recomeço tangente à história individual, e que faz ressoar nela os espaços-tempos não mensuráveis.¹⁸

Não por acaso, Llansol designa *legente* uma espécie de leitor que, segundo ela, “não é o leitor abstrato, mas o real.”¹⁹ Em consonância com o termo latino *legens*, a figura *legente* é não somente aquela que lê, mas, sobretudo, a que *colhe, recolhe, escolhe*.²⁰ Temos, assim, na prática da *legência* a que nos remete a obra llansoliana, uma releitura poética das

¹⁵ NANCY. *Resistência da poesia*, p. 34.

¹⁶ LOPES. *A anomalia poética*, p. 254.

¹⁷ LOPES. *A anomalia poética*, p. 255.

¹⁸ LOPES. *A anomalia poética*, p. 255-256.

¹⁹ LLANSOL. Carta a Eduardo Prado Coelho. Disponível em: <<http://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2011/10/31/carta-de-llansol-a-eduardo-prado-coelho/>>

²⁰ Jacyntho Lins Brandão afirma que *legens* “significa, antes de o que lê, propriamente o que colhe, o que recolhe, o que escolhe.” Ver BRANDÃO. *O corpus ardente*, p.168.

formas condicionadas de sentido, uma re-ação aos modos instituídos do desejo, prática pela qual o *legente* pode “re-colher” o dom da textualidade. Na espera desse dom, ele faz acreditar sua leitura; nela, deposita sua resistência.

A leitura, nessa perspectiva, é mais que apenas ler, é *também a escrita que se amplifica pouco a pouco*.²¹ Nesse duplo movimento, escrita e leitura são um só e mesmo fazer, uma só e mesma *poiesis*. Pois, sabemos que há, algures, como sempre houve, uma escrita a ler-se, e a ler-nos; escrita que se abre à poesia e por ela, nela, re-existe.

Seja como for, eu não invento a escrita. [...] Eu re-nasço dela e, escrevendo, re-sisto, re-existo, na minha forma singular de existência. Eu constato que sou assim, que não me quero separar do facto de ser um ser por vir, e que empresto a minha voz a esta espécie (que é, no fundo, a minha) de vindouros por mansa insistência. Há muito que estamos nascendo.²²

Referências

- BRANDÃO, Jacyntho Lins. O *corpus* ardente. In: *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 165-178.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente texto Joshua*, Lisboa: Relógio D’Água, 1999.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Carta a Eduardo Prado Coelho. Disponível em: <<http://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2011/10/31/carta-de-llansol-a-eduardo-prado-coelho/>>. Acesso em: 20 mar. 2013.
- LLANSOL, Maria Gabriela. O espaço edênico. In: *Na casa de julho e agosto*. 2. ed. Lisboa: Relógio D’Água, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D’Água, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: *LisboaLeipzig I: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994, p. 116-123.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: diário I*. Lisboa: Rolim, 1985.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma data em cada mão: livro de horas I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Lisboa: Vendaval, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Vendaval, 2005.

²¹ LLANSOL. *Um falcão no punho: diário I*, p. 37.

²² LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 211.

Um eu é pouco para o que está em causa

Paulo de Andrade

Fazendo ecoar um grito súbito – “Poema, que me vens acompanhar, por que me abandonaste?”¹ –, gostaria que toda a minha fala, hoje, aqui, pudesse se resumir a uma única frase, uma espécie de simples prece ou pura constatação, que seria mais ou menos assim: *Eu peço à poesia que me cure*. Mas, antes que eu me antecipe ao entendimento ou mesmo à escuta dessas palavras, à primeira vista tão claras, vejo, como anuncia o grito, que a poesia *não está lá*. Está apenas *eu*, eu sozinho. E onde *eu* está, a poesia não se faz dom.

É verdade que aprendemos, desde a escola fundamental, com a teoria tradicional dos gêneros literários, que a lírica é por excelência a expressão do *eu* e da *subjetividade*. Mas como bem adverte Silvina Rodrigues Lopes,

A literatura, ou a poesia, para utilizar uma palavra diferentemente equívoca, é, pelo menos desde o romantismo, como uma das radicais maneiras de desfixar o imaginário, isto é, de desfazer as fórmulas susceptíveis de produzir imagens manipuláveis e reduzíveis a um valor de troca. [...] Esta proposta, ou esta dádiva, da poesia corresponde a um trabalho de singularização que coloca o poeta contra o imaginário, contra o mundo na medida em que ele é imaginário, ou seja, representação construída na reversibilidade de imagens e conceitos.²

¹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 13.

² LOPES. *Poesia: uma decisão*, p.73.

Estabelecendo, pois, uma dupla relação com o imaginário, simultaneamente contíguo e oposto, o poeta faz um “esforço para se arrancar à indiferença do anônimo”. Mas esse gesto “não implica a afirmação de um ‘Eu’ que domine as capacidades criadoras de um indivíduo e se afirme como centro e limite do mundo”. A poesia, ao recusar o banal, afasta também a lógica do sujeito uno e incólume às afecções do exterior, concebendo-o como “um ponto de subjectividade móvel”.³

Sem permanência que se demore, a literatura, a poesia *vai*. Para onde?

Se vim para acompanhar a voz,
irei procurá-la em qualquer lugar que fale,
montanha,
campo raso,
praça de cidade,
prega do céu __ *conhecer o Drama-Poesia desta arte*. Sentir como bate,
num latido, na minha mão fechada. Como ao entardecer, solta, tantas
vezes, um grito súbito: – Poema, que me vens acompanhar, por que me
abandonaste? – Como me pede que não oiça, nem veja, mas me deixe
absorver, me deixe evoluir para pobre e me torne, a seu lado,
uma espécie de poema sem-eu.⁴

A obra de Maria Gabriela Llansol, já muito distante da poesia de que nos fala a teoria dos gêneros, bem como de certa noção de *literatura*, subordinada à história, ao cânone, à instituição literária, ou seja, a todos os mecanismos de poder que dela se apropriam e limitam a sua potência, “defenderá a perspectiva do poema como um discurso esvaziado do eu”. “Só assim”, nos diz Lucia Castello Branco,

tornado “poema sem eu”, o escritor talvez seja capaz de “olhar sem cindir”. E então, quem sabe, participar do que Alain Badiou designou como a “operação poema”, essa “representação local de uma verdade”, operação que, evacuando o sujeito, acaba por produzir um ponto de verdade em que ele próprio, sujeito, se constitui.⁵

E a *textualidade* vai ainda mais longe, leva mais longe o grito pelo poema, quando, a esse eu esvaziado, retira o estatuto da monocultura do humano, dando-lhe outro corpo: um corpo de vivo, não mais um corpo de

³ LOPES. Poesia: uma decisão, p.74.

⁴ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p.13.

⁵ BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 105.

eu, já que “a vida não é essencialmente nem principalmente humana; [...] o vivo não tem uma forma estável e, com clareza, identificável”.⁶ Corpo de fulgor, corpo de figura – e “o fulgor não fala a linguagem do ser”,⁷ mas é capaz de receber a nova “boa nova”:

“A boa nova anunciada à natureza” é o escândalo que a minha época não aceita. O Ser existe como beleza, mas nós perdêmo-lo e percorremos toda uma órbita excêntrica para o voltar a encontrar. A Boa Nova dirige-se à Terra no seu todo: não só porque nesta se desenvolveram entidades irredutíveis mas também porque é no seu todo que está ameaçada.

Deixou de se formar a partir da Beleza.

A ideia de que tudo o que não é humano tem, tal como o humano, necessidade de redenção, é vital para a nossa continuação aqui, ou noutro lugar.

No momento da posse, no poema de 11 de Junho (*poema que nunca foi encontrado*), tudo participa nas diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: a mulher, o homem, a paisagem.

Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo.⁸

Esse fragmento de *Onde vais, drama-poesia?* permite-nos perceber que a *boa nova*, anunciada não mais exclusivamente ao homem, mas à natureza como um todo, revela não apenas a inexistência da supremacia do humano sobre os outros seres – já que coloca animais e plantas “ao mesmo nível ontológico do ser-humano” –,⁹ mas também que o estético não é privilégio do humano, já que

todas as diferentes espécies de seres têm o gosto profundo de viver num mundo estético. A noção de beleza que os move pode ser muito específica e inabitual, mas todos eles se reequilibram na beleza que geram; sofrem quando o tecido de beleza que os envolve se rompe; vibram, porque esse tecido se recompõe.¹⁰

⁶ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 190.

⁷ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 191.

⁸ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 44.

⁹ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, p. 141.

¹⁰ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 141.

Dessa forma, a textualidade Llansol busca fazer da escrita um “espaço matinal de contra-sangue”, em que o romance (e também certamente o poema), tendo seu “centro nevrálgico” deslocado, descentrado “do humano consumidor de social e de poder”,¹¹ metamorfoseia-se não em um novo gênero literário, mas, abrindo-se ao vivo e ao fulgor, retira-se do campo da impostura (do *como se*, da metáfora, que se opõe ou reproduz – representa – uma dada realidade, também ela antropocêntrica).

Na textualidade, o humano, então, “não poderá nunca definir-se pelo poder, pela razão, ou pela vontade”, já que, *tornado também uma figura*, “o ser-humano ou, se preferirem, o meu-ser-humano constitui-se [...] na proximidade de um ponto de não-humanidade”, que é uma “Presença – Tesouro”, “uma realidade inconfundível, incomunicável, incompreensível e inimaginável”, mas que está “ao nosso lado, dentro e fora de nós, perto e longe”, e traz como risco a possibilidade de anulação do próprio ser-humano. O humano-figura abre-se a “grandes mutações [...] que podem pôr em risco o corpo e, com toda certeza, modificam a maneira de ser e de viver”.¹²

Esta não-hierarquização radical das formas vivas, a proximidade entre elas, o estabelecimento de relações preferenciais são, em meu entender, o habitat mais adequado, por parte do ser-humano, ao exercício da sua arte de se tornar “forma humana”.¹³

É por isso que podemos dizer que a boa nova anunciada pela textualidade Llansol não apenas desconstrói modelos e paradigmas estabelecidos por determinadas discursividades e culturas, mas nos apresenta – melhor seria talvez dizer: nos propõe –, sem levantar bandeiras ou compor programas, uma forma, ou formas (estéticas) de ser/estar no mundo que procuram se desvencilhar das relações pautadas pelo poder e pelo domínio e buscam restabelecer o pacto de bondade (ética) que une todos os seres.

Esta *proposição* (para tomar uma palavra de Spinoza) coloca-se não exatamente no campo de uma utopia, mas politicamente no campo da esperança, daquela outra esperança de que nos fala Blanchot e que deve ser fundada pela poesia (pelo *dom poético*, diria Llansol).

¹¹ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 117, 120.

¹² LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p.130, 141, 121, 142.

¹³ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 142.

A esperança revela a possibilidade daquilo que escapa ao possível: ela é, no limite, a relação restabelecida, lá onde está rompida. A esperança é a mais profunda, quando ela mesma se afasta e se despoja de toda esperança manifesta. [...] Esperando não o provável que não é a medida que se pode esperar, não a ficção do irreal; a esperança verdadeira – o inesperado de toda esperança – é a afirmação do improvável e a expectativa daquilo que é.¹⁴

Sendo aquilo que é, sabemos, contudo, que o improvável é o que escapa à prova, não pela ausência de demonstração, mas porque nunca aparece onde se deve provar. Isso nos levará, como bem demonstra Blanchot, ao campo do *impossível*, ao qual a poesia (o dom poético) deve responder. “A poesia não está aí para dizer a impossibilidade: ela lhe responde somente, respondendo ela diz. Assim, em nós, é a partilha secreta de toda palavra essencial: *nomeando* o possível, *respondendo* ao impossível.”¹⁵ “Toda palavra inicial começa por responder, resposta ao que não foi ainda ouvido, resposta ela mesma atenta, onde se afirma a espera impaciente do desconhecido e a espera desejante da presença.”¹⁶

Nisso empenhei o meu texto. Voltar a dar à forma-humana a afirmação positiva do corpo e fazer dele um corpo de afectos, de sensações, de impressões, para que, seja qual for o seu destino – a glória ou o nada –, não se possa jamais esquecer desta terra. E o texto pôde definir em que consiste a centralidade da forma-humana: no Amor, ser os sentidos (a sensualidade e os sentimentos) da Presença não humana; no Amor, ser a consciência das formas-animais e vegetais, a consciência da paisagem.¹⁷

Mas esse empenho, em sua radicalidade, “desconhecendo, em cada acto, se este tem sentido _____ se não acabará destruído, e se tudo não foi praticamente em vão _____ o texto é sem promessa e sem garantia”.¹⁸ Mas *procura*.¹⁹

¹⁴ BLANCHOT. A grande recusa, p. 84.

¹⁵ BLANCHOT. A grande recusa, p. 93.

¹⁶ BLANCHOT. A grande recusa, p. 94.

¹⁷ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 146.

¹⁸ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 188.

¹⁹ Jogo aqui com a relação etimológica latina entre *cura,ae* ‘cuidado, preocupação, direção, curatela, tratamento, guarda, vigia, objeto ou causa de cuidados ou amor’ e *curiositas,ātis* ‘cuidado, diligência em buscar uma coisa, procura cuidadosa, empenho de saber’. Ver HOUAISS; VILLAR, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, verbete *cur-*.

Eu pede à poesia que procure. Também irei eu – procurá-la. Pois,

Se vim para acompanhar a voz,
irei procurá-la em qualquer lugar que fale,
montanha,
campo raso,
praça de cidade,
prega do céu __ conhecer o *Drama-Poesia desta arte*. Sentir como bate,
num latido, na minha mão fechada. Como ao entardecer, solta, tantas
vezes, um grito súbito: – Poema, que me vens acompanhar, por que
me abandonaste? – Como me pede que não oiça, nem veja, mas me
deixe absorver, me deixe evoluir para pobre e me torne, a seu lado,
uma espécie de poema sem-eu.²⁰

Referências

BLANCHOT, Maurice. A grande recusa. In: _____. *A conversa infinita: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. O espaço edénico. In: _____. *Na casa de julho e agosto*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

LOPES, Silvina Rodrigues. Poesia: uma decisão. *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 10/11, p. 72-80, 2003/2004.

²⁰ LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 13.

Maria Gabriela Llansol, a morte do cão e sua ressurreição

Sérgio Antônio Silva

*era um 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.*

Maria Gabriela Llansol, *Causa amante*.

Um “livro carta” chegou-me um dia às mãos e, como uma carta de amor, tornou-se para mim um objeto que, antes mesmo de ser lido ou interpretado, deveria ser tocado, acariciado, cuidadosamente guardado em uma gaveta junto a outros objetos colecionáveis, pequenos fragmentos de uma vida que se constrói, também ela, por fragmentos.

Trata-se de *Amar um cão*, de Maria Gabriela Llansol, o primeiro livro que li da autora. O projeto gráfico, a ideia do “livro carta” é da editora Colares. Embora comercial, lembra um livro artesanal, dados seu pequeno formato, seu delicado papel, sua frágil e aparente costura. Outro livro da autora fora editado, ainda pela Colares, nesse mesmo formato e coleção: *Hölder, de Hölderlin*. Dois trajetos distintos, o do poeta (que no livro também é árvore, segundo a raiz de seu nome) e o do cão, dois textos tão intensos que, em certo sentido, contrastam com a delicadeza proposta pelo objeto-livro-carta. E, diga-se de passagem, até mesmo com a proposta de ilustração: como transformar em imagem essa escrita que, deixando de lado a representação “tradicional”, por assim dizer, constrói-se pela via da *textualidade*, das *cenas fulgor*, do *encontro inesperado do diverso*?

Sendo assim, reabro hoje minha gaveta de papéis afetivos para rever e reler o primeiro livro que li de Llansol, nos idos de 1990, *Amar um*

cão, pois creio que ele talvez me possa dar alguma resposta ao tema da “cura da literatura”. Não se pode resumir o enredo do livro, pois o texto de Llansol não se baseia em enredos ou temas, “mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor”.¹

Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo. Acontece, contudo, que há entre estes núcleos uma identidade formal (daí a importância formal dos meus textos, até ao nível gráfico) e que eu identifico pelo vórtice que provocam em mim. Quando um leitor reage da mesma maneira, esse vórtice confirma-se, e o nó construtivo adensa-se.²

Com isso, em vez de ser tomado pela narrativa que me leva, via imaginário, a algum lugar de conforto e distração (seria assim uma cura possível da literatura?),³ sou arrebatado por esse *vórtice* textual, por esse *redemoinho-poema* que é *Amar um cão*. Daí só se pode dizer da experiência de leitura desse texto da maneira como ele mesmo nos ensina: “[...] ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas.”⁴ Esse movimento assemelha-se àquele a que Antoine Compagnon nomeia de “o trabalho da citação”. Em um de seus ensaios sobre o tema, Compagnon parte da figura de um leitor conhecido como “o homem da tesoura”, que literalmente corta tudo o que lhe desagrada nos livros, para comprovar essa tendência do leitor moderno: “O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita.”⁵

O curioso é que, para o homem da tesoura, que lia sobretudo os clássicos franceses do século XIX, ou seja, textos em prosa calcados na narratividade, no realismo literário, para ele, esse movimento talvez se fizesse mesmo necessário. Acontece que, no texto de Llansol, o recorte já

¹ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 130.

² LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 255.

³ “Felizmente a escrita, esta que pode no decompor, é também capaz de construir palavras, frases e, com elas, acasalar, fazer sentido. E aí estamos de volta, senão à literatura, ao reino reconfortante de certa ficção que encobrirá, com o véu de beleza, o horror do real.” (CASTELLO BRANCO, *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 224).

⁴ LLANSOL. *Amar um cão*, [s.p.].

⁵ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 32.

está dado de antemão, restando ao leitor, ou, para usarmos uma expressão mais adequada ao universo llansoliano, ao legente, outro trabalho, o de costura, de amarração das cenas, das frases que intensamente nos saltam aos olhos: "Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é *uma alma crescendo*."⁶ "Através do outro, e em face do outro, sob o seu olhar, *um ser sendo* forja a sua identidade."⁷ "[...] no intervalo do afecto entre os perigos do *poço* e os prazeres do *jogo*."⁸ "[...] o sopro de vida é leitura. "⁹ "a morte é dar como verdadeiro o que é."¹⁰

Assim, nesse jogo de cortar-colar – ou, se preferirmos a nomenclatura da poesia, talvez mais propícia ao texto de Llansol, de escandir, que significa, segundo o dicionário Houaiss, encontrar a medida certa, "dar destaque às sílabas de (palavra, verso) ao pronúciá-las" –, reordeno minha leitura, o meu entendimento da trajetória desse cão que também é pedra, mineral – posto que seu nome é Jade. Aliás, esta é outra característica da obra de Llansol presente no livro: a não predominância do reino do humano sobre os outros reinos. O cão, animal, tem nome mineral, nasce (ou figura) de uma árvore (um medronheiro), adquire dons humanos, aprende a ler, morre e se transforma em pura *escrita*.

Eis, portanto, o reino que interessa a Llansol, o reino da escrita, o reino da letra, representada, no livro, metonímica e anagramaticamente, pela trela do cão.

Principio a recorrer às palavras que anunciam a realidade:

- Por que brincas? Por que não brincas? Por que brincas sozinha?
- Por necessidade de conhecer. De conhecer-te – respondo.
- Entraste no reino onde eu 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.¹¹

⁶ LLANSOL. *Amar um cão*, [s.p].

⁷ LLANSOL. *Amar um cão*, [s.p].

⁸ LLANSOL. *Amar um cão*, [s.p].

⁹ LLANSOL. *Amar um cão*, [s.p].

¹⁰ LLANSOL. *Amar um cão*, [s.p].

¹¹ LLANSOL. *Amar um cão*, [s.p].

No gesto de cortar-colar, de escandir, sou tomado (não sem antes oferecer certa resistência ao texto) por esse devir cão, esse tornar-se radicalmente outro a que o texto de Llansol nos convida. Afinal, o que está em jogo já não são nossos íntimos segredos, nossos medos por vezes mesquinhos, mas sim a exterioridade a que nos lança a palavra poética:

A literatura não é a linguagem que se identifica consigo mesma até o ponto de sua incandescente manifestação, é a linguagem distanciando-se o mais possível de si mesma, e se este colocar-se “fora de si mesma” põe em evidência seu próprio ser, esta claridade repentina revela na distância mais do que um sinal, uma dispersão mais do que um retorno dos signos sobre si mesmos.¹²

Esse “colocar-se fora de si mesma” leva àquilo que é próprio da literatura, àquilo que Maurice Blanchot (1987) chamou de *exterior*. Nesse percurso, adentra-se no campo do outro, ou, para continuarmos com Blanchot, do *neutro*, que não é necessariamente oposto à interioridade, à presença do “eu”, mas sim sua continuidade, possível de ser entendida a partir da topologia moebiana, onde o dentro e o fora se confundem, um sendo a extensão do outro.

No entanto, nessa passagem do “eu” ao “ele”, há sempre *os perigos do poço*: como não se perder completamente? Como não se ressentir diante, não exatamente da ausência de sentido, mas da presença do não-sentido? Ora, paradoxalmente, a saída, ou a cura da literatura reside nesse ato mesmo de fazer o sentido avançar em direção ao não-sentido, nesse *perder-se no outro perdido*, para lembrarmos uma passagem de Hölder, de Hölderlin. Hölderlin perdeu-se na loucura, Jade perdeu-se na doença e morte, mas o texto de Llansol faz com que eles encontrem, nesse perder-se, um devir textual. Para Deleuze, estaria aí a saúde da literatura: “Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’).”¹³ Dessa maneira,

A saúde da literatura reside na capacidade de, fazendo com que a linguagem se distancie o máximo de si mesma, seja capaz de promover a destituição daquele que escreve. Só aí, então, para além

¹² FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 14.

¹³ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 15.

do sujeito e do mito particular do neurótico, arrastando a língua para fora de seus sulcos costumeiros, a literatura é uma saúde. [...] A literatura é uma saúde não só na medida em que arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, mas também na medida em que está “do lado do informe, do inacabamento”, como observa Deleuze. A literatura é uma saúde, na medida em que não se reduz à neurose – ao “papai e mamãe” – mas também na medida em que não se completa, em que não se precipita ao ponto de uma psicose. A literatura é uma saúde também, e principalmente, porque caminha em direção ao que ela é: seu desaparecimento. E, porque é não-toda, e inacabada, a literatura é sempre porvir. Nisso reside também sua saúde, que é também o seu delírio. Em não ser completa, em ser não-toda, em saber que “escrever: não se pode”. Mas em insistir, sempre, em avançar em direção à impossibilidade da escrita.¹⁴

Maria Gabriela Llansol avança em direção à impossibilidade da escrita, e seu texto nos diz justamente da impossibilidade de uma leitura pronta, acabada, completa. Depois de muito perseguir o sentido, buscar identificações, procurar um modo de ler e recontar uma história com começo, meio e fim, acabo por me render ao reino do cão Jade, que é o reino da trela, da letra. Se ele adoece, adoço com ele. Se ele viaja por um jardim de estrelas, vou junto. Se se precipita, acabo por me precipitar. E se as ilustrações do livro, embora bem feitas e assinadas por uma grande artista, Ruth Rosengarten, direcionam meu entendimento para a imagem de um cão que já conheço, Jade insiste em ser este cão que me acompanha como *não ser*, sem rosto, sem pelo, incorpóreo “como um cisne de feltro”, ora animal, ora mineral, ora árvore, ora leitura, ora palavra, porém com uma força que me faz amá-lo, assim como ao texto que o gerou. Essa força – *a força da letra* – é o que se identifica como a saúde da literatura. Quanto ao sentido, ele virá, mais cedo ou mais tarde, sob o véu da beleza ou a nudez do real.

Por fim, podemos dizer que o cão Jade passa por um processo de *ressurreição*, posto que ressurgue da morte ao texto:

Depois desses dois dias de grande dor, Jade partiu de Colares seguindo o itinerário da geografia do seu corpo. Porque ele próprio tinha verificado que o melhor caminho era o seu. O seu

¹⁴ CASTELLO BRANCO. O silêncio do exterior: Deleuze, Lacan, a literatura e a vida.

existe para si. E ele encontrou-se no centro de uma *cena fulgor*.
Avançando com a *cena fulgor*, chegou a uma povoação onde
havia uma mulher que tinha o cão doente, deitado num
relvado. Às portas da morte, como se diz dos humanos.
– Espera. E vem aqui, antes que o meu cão morra.
– Vai – respondeu-lhe Esse. – Em nome da *cena fulgor* que me
acompanha, aqui, ou ali,
o teu cão vive, nela.¹⁵

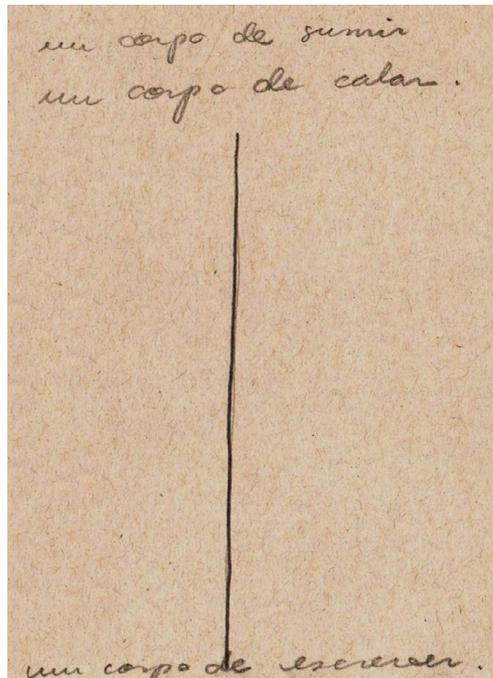
Ressuscitar a leitura de *Amar um cão*, para mim, foi como reafirmar a fidelidade a um chamado. Afinal, haverá volta para quem entrou, um dia, no reino onde ele é cão?

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. O silêncio do exterior: Deleuze, Lacan, a literatura e a vida. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 147-159.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Sintra: Colares, 1990.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares, 1993.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

¹⁵ LLANSOL. *Amar um cão*, [s.p].

O incurável



Caderno
da textuante
Liana Portilho.

A literatura e o incurável

Lucia Castello Branco

Maria Antunes

Na Aula Inaugural que Roland Barthes profere no Collège de France, em 1977, ele termina por afirmar, após a elaboração cuidadosa do conceito de “escritura”, a existência e a resistência da literatura. Interessa-nos aqui, sobretudo, a “resistência”, termo que podemos articular diretamente à psicanálise, e que Barthes localizará no que chamou de “irredutível” da literatura: “o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias”.¹

Aqui, neste contexto em que pensamos a literatura como um discurso que “se abre para fora de si mesmo” — já que, para Llansol, rigorosamente, “não há literatura” e já que o que buscamos aqui são justamente os pontos de abertura do literário que nos permitem articulá-lo à psicanálise —, cabe talvez, neste fim de um “breve encontro intenso”, pensar esse irredutível da literatura justamente como o que resta da operação de cura: o incurável.

É pensando nesse ponto de incurável da literatura — ponto esvaizado de metáforas e de imaginário, “ponto de letra” — que trazemos aqui uma figura complexa de Maria Gabriela Llansol — o ambo — para dela nos servirmos como um método de construção deste texto. Lembremo-nos de que método é caminho e que, segundo a própria Llansol, o caminho não deve ser “marginal a nada”, mas “caminho transitável”.²

¹ BARTHES. *Aula*, p. 26.

² LLANSOL. Carta a Eduardo Prado Coelho.

O ambo, distinto do casal e também da dupla, é uma figura que reúne dois elementos em conjunção/disjunção, como a beleza e o conhecimento, ou a liberdade de consciência e o dom poético.

É, pois, como um ambo que reúne as vozes de uma legente de longa data — Lucia Castello Branco — e de uma personagem da história de Llansol, tornada, mais tarde, figura nascida do “futuro autobiográfico” do texto — Maria Antunes Tavares — que este texto se escreve.

Tendo estrutura de “ambo”, o movimento deste texto corresponde ao que Blanchot denominou de “conversa infinita”. Para pontuá-la, buscando produzir breves cortes intensos no infinito, trazemos a *Carta ao Legente*, que publicamos em 2000, através da editora 2 Luas, de Belo Horizonte, e que vocês têm agora, na íntegra, na sacolinha do encontro, e que poderão ler, infinitamente, mais tarde.³

1. Falta-me uma flor branca para compor, com rigor, um ramo lilás

Eis-nos diante do texto de uma carta que começa sob o signo da falta: “Falta-me uma flor”. Mais tarde, nessa mesma carta, a remetente escreverá: “alguém que colhe a flor que falta para que se acalme minha perturbação pessoal”.

Então, de uma flor que falta nasce essa carta. Desse ponto de falta, a psicanálise certamente tem algo a nos dizer. Mas, mesmo o que a psicanálise tem a nos dizer – a falta que move o desejo – é ainda insuficiente – ainda falta – para alcançarmos o “sentido progressivo” dessa frase de Llansol.

Pois, na abertura de um outro texto, um fragmento de seu diário 1, intitulado *Um falcão no punho*, de 27 de março de 1979, vinte anos, portanto, que essa carta se escrevesse, a escritora já havia assinalado que sua escrita nasce sob o signo da falta:

Confronto estes dias com o período final da minha adolescência em que sofria de uma doença ligeira de fadiga. Vinda do liceu, ou já em férias, só me restavam forças para, na imobilidade, ler, acrescentando-lhes o gozo ilícito do meu próprio corpo. Sob o

³ LLANSOL. *Carta ao legente*. Todas as citações de Llansol que não possuem referência foram extraídas dessa publicação, em anexo.

signo da falta, eu gozava e lia e, agitando-me sem violência, nesta contradição fundava a escrita.⁴

Eis-nos diante de uma cena de fundação da escrita. Aí vemos um corpo em seu gozo ilícito – *um corp´a´screver* –, uma “doença ligeira”, uma agitação sem violência e o signo da falta. Aqui, na carta, falta uma flor branca para compor, com rigor, um ramo lilás. A flor branca, destoante do ramo, é, no entanto, aquela que falta.

Não há como não escutar aí uma ressonância do branco – um dos destinatários da carta tem o branco em seu nome –, mas não há como não pensar também que essa flor que falta há de ser colhida, um dia, “para que se acalme minha perturbação pessoal”. A flor que falta aponta-nos para a cura, portanto. Mas sabemos também que é a “perturbação pessoal” – a agitação sem violência – o que reside na base da fundação da escrita.

Algo dessa agitação pessoal, desse gozo ilícito, perdura, como o ponto de incurável dessa escrita. *Um corp´a´screver*: “só quem passou por isso sabe o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa”.⁵

Talvez tenha sido essa agitação sem violência que se acercou de Maria e lhe permitiu reconhecer, naquele textos que ela escutava na voz de sua amiga, algo de estranho e familiar. Mas essa inquietante estranheza perdurou até que a amiga insistisse no que já se tornava impossível de não ver: “a sua Gabi, Maria, é Maria Gabriela Llansol”.

Maria vivera muito perto de Llansol, dos dois aos sete anos. Na escola fundada por seu pai e por Augusto, marido de Llansol – “L´École La Maison”, como era chamada, ou “L´École de la rue de Namur”, como a conheceremos mais tarde, nos “Apontamentos sobre a Escola da Rue de Namur”, na segunda edição a *O livro das comunidades* – ela aprendera a fazer e a comer o pão, ela aprendera a escrever e, mesmo antes de escrever, ela aprendera a falar nas duas línguas que lhe serviriam de abrigo: o francês e o português. “Maria aime parler” – diziam, na escola. Tanto que, mais tarde, um pouco mais tarde, curiosamente, ela se dedicaria à clínica de autistas, no trabalho de trazê-los à fala. Como Llansol, que localiza o nascimento de sua

⁴ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 8.

⁵ LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 9-10.

textualidade em *O livro das comunidades*, e que alia a experiência desse livro ao fato de ter conseguido trazer à fala uma criança autista.

Pergunto a Maria: que comunidade era essa, em uma escola estrangeira em que se ouvia o silêncio com a mesma devoção com que se fazia o pão? E em que medida o trazer uma criança autista à fala, pode ter, a seu ver, relação com a escrita de *O livro das comunidades*?

Primeira imagem: uma paisagem belga – a neblina, uma estrada fininha com árvores nuas submetidas ao frio do inverno e, por detrás, um campo verde, revestido por uma poeira branca a perder de vista. Digo, então: “Não entendo isso. Parece a Bélgica e não Portugal!” Aparece, nesse momento, um guia, que vai apresentando os lugares em que Llansol e seu marido viveram. Ele também me parece familiar, mas não de Bélgica, de Belo Horizonte. Meu sentimento de estranheza cresce. A estranheza cresce em mim. Após um tempo, confirmo que a escritora viveu na Bélgica, mas continuo não reconhecendo meu guia. Digo “meu guia” porque, a essa altura, já embriagada pela escrita de Llansol, a estranheza de um roteiro belga tão familiar e uma atmosfera que me remetia a algo que não era só meu (mas que também era meu), isso me dava a sensação de estar sonhando acordada, estava sendo guiada por uma história de alguém desconhecido, mas num universo meu, não por ser a Bélgica, mas pela familiaridade dos objetos, dos lugares, das sequências, do ritmo, da sensibilidade.

De repente, fiquei no ar, ou melhor fora do ar. Vi minha escola, “L’École la Maison”, “L’École de ma rue de Namur”. Por alguns segundos, tudo parou. Tive a nítida impressão de voltar a um tempo que parou, um reencontro com algo tão íntimo, tão meu, aconteceu; parecia estar lá no tempo real da “École la Maison”.

Estive, desde então, muito impactada, por Gabi ter tudo a ver com Llansol. A escrita me transmitia algo de familiar, me causava, relançava em mim uma dimensão de causa de desejo, de vida, que hoje posso dizer que é a marca que se deu no meu encontro com a Gabi.

Fiquei perplexa pelo momento em que as marcas desse encontro ressurgem em mim. Momento radical de minha análise, no qual havia de fazer algo com a minha travessia da fantasia: tratar do que se estrutura sobre uma perda radical e que tem a marca de um buraco sem fim.

O acontecimento do encontro com a escrita de Llansol, escrita que trata do que não pode se escrever, do real, se enlaçou com a marca de um encontro com a Gabi, que causou em mim um trabalho no tempo de “L’École la Maison” que colocou me em movimento, um movimento inventivo, de trabalho vivo, para tratar daquilo que me puxava para um buraco negro. Teria ela exercido uma função de analista?

2. E deixá-lo [o legente], de novo, cair da memória, no fio de água do texto

Aqui, depois desse movimento aparentemente biográfico – Maria, o que você tem a nos contar sobre isso? – deparo com esta frase de Llansol: “E deixá-lo, de novo, cair da memória, no fio de água do texto”. Sabemos que essa frase diz respeito ao legente. É preciso deixá-lo “cair da memória”. O que significa isso?

Não podemos deixar aqui de retomar a leitura de *O Jogo da Liberdade da Alma*, com que abrimos este nosso breve encontro intenso. Eis-nos, aí, diante de uma “rapariga desmemoriada”. E esse rapariga, sabemos, pode ser lida como uma espécie de “cura” de Témia, “a rapariga que teme a impostura da língua”. Pois é Témia, aquela que lembra o “mau silêncio” em torno de seu irmão morto, aquela que jamais esquecerá: as palavras não são as coisas, a língua é uma impostura.

Mas, e se nos esquecêssemos? E se uma rapariga desmemoriada, mais do que esquecida, viesse sobrepor-se – como na técnica da sobreimpressão – a Témia? Será que, nessa sobreimpressão, algo além do mero esquecimento – a desmemória –, mais próximo do que Nietzsche denominaria de “esquecimento ativo”, não ocorreria?

Então, estamos diante de uma “rapariga desmemoriada” que nasce para “curar” Témia de seu sofrimento da língua, do sofrimento acerca da impostura da língua. Mas, observemos: ela não cura por acréscimo, mas por subtração. Em lugar de uma metáfora, ela oferece, à rapariga que teme a impostura da língua, a metamorfose: o vestido é chávina, é livro, mas é também vestido, no “fio de água do texto”.

Esse fio de água remete-nos, é claro, a seu curso, o curso de um rio. E sabemos que esse curso, em Llansol, é não só a trajetória, a direção, mas também a disciplina, como se exige de uma escola. E uma escola

como aquela – *L'École La Maison* – talvez tivesse mesmo o projeto de fazer do curso-disciplina o “fio de água” capaz de levar aquela pequena comunidade até certo ponto. Qual?

É surpreendente como Maria é capaz de lembrar de tantas coisas, de tão tenra infância. Ela me diz que é “densa”, que “não esquece”. Lembro, imediatamente, da rapariga que teme a impostura da língua. E a rapariga desmemoriada aparece, para me lembrar do esquecimento ativo, da desmemória, da possibilidade – incerta, improvável, incurável – de “cair da memória, no fio de água do texto”. Maria observa, ao ler o livro em francês, que a rapariga desmemoriada é *amemorieuse*. E aí, no meio, lê, anagramaticamente, o amor. Isso imediatamente me põe a pensar no *leitmotiv* desse livro: uma rapariga diz a outra: “desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e que seja um homem”. Na quarta vez em que esse *leitmotiv* se repete, ele assim se enuncia: “desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e que saiba ler”.⁶

Pergunto a Maria: como é agora, voltar a esse lugar já não há mais para encontrar o referente, mas, em seu lugar, um texto, e um texto fundador da textualidade: *O livro das comunidades*? Como é voltar para lembrar, na operação mesma da desmemória, um texto que propõe ao legente “cair da memória, no fio de água do texto”? Como é “tornar-se legente”, depois de ter sido figura, quando o que encontramos, em geral, é o processo oposto: o legente torna-se figura do texto? E o amor aí – *amemorieuse* – a chamar a desmemória e a propor que o legente – aquele que sabe ler – tome o lugar do amante?

Por detrás da imagem da fachada da minha escola, “L'École la Maison”, pude reconhecer uma luminosidade que atravessava os furinhos delicados das cortinas de renda nas janelas. As rendas e sua delicadeza se faziam também presentes para vestir a Gabi. Sempre muito elegante, com simplicidade vestia uma camisa de renda e, por cima, repousava um xale. Uma longa saia, quase até o chão. Podíamos ouvir o som de sua saia, quando caminhava pela casa.

Ouvir os sons. Isso aprendi com Gabi: ela fazia um atelier em sua sala, no sótão, no qual nos convidava a deitar nosso corpo no chão e, aos

⁶ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*. Esse *leitmotiv* se repete algumas vezes, ao longo do texto.

poucos, descobrir o peso do corpo se contrapor ao chão. E depois aprendi a escutar o silêncio. Escutar os ruídos e o que ia se destacando dos ruídos.

Havia muitos ateliês, materiais, e havia algo de comunitário, mas havia também lugar para as marcas de cada um. Lembro-me das histórias do “Cheval Pégase”. Passamos um ano lendo, reescrevendo a história do Cavalo Pégaso, pintando, desenhando num papel bonito e, no final, cada um tinha seu livro com desenhos e escritas suas e dos outros. Vinha numa caixinha-gavetinha fininha, de madeira pintada. A minha era rosa antigo e tinha, por cima, ramos de flores pintados a mão.

Fizemos então uma grande festa com todos da escola e os pais. Confeccionamos um Cavalo Pégaso lindo, todo azul. Nele prendemos muitos balões a gás coloridos e criamos uma música para desejar-lhe uma boa viagem. Foi mágico. Meu primeiro registro de algo mágico é o Cheval Pégase azul e seus balões, subindo, subindo, subindo, investido de algo de um trabalho vivo e desejante.

Os ramos de flores estavam presentes em jarras, pinturas, nos passeios em que colhíamos flores na floresta de Meerdael, nos campos.

Sinto saudades da sopa de urtiga que ela fazia em Jodoigne, quando eu pedia para ir visitá-la e dormir em sua casa. Era incrível engolir um líquido quente, saborosamente aveludado, sabendo que havia aí ramos inimigos que ardiam em nossas pernas, quando brincávamos no jardim. O cheiro do pão integral, que aprendemos a fazer com nossas mãos, se apresentava em sua casa e na “École la Maison”. Sua casa era a Casa-Mãe, depois tinha “A Escola a Casa”. Em sua casa também havia uma luminosidade delicada, que transpassava as cortinas de renda em cada janela. A presença dos gatos tornava a casa ainda mais carinhosa e elegante.

Nessas casas havia uma mulher.
Sua presença era um pouco de lado,
muito lá comigo, mas havia um espaço,
um espaço entre ela e eu
no qual ela causava,
colocava a trabalho algo curioso,
criativo,
que deixou em mim a marcar,
algo em movimento vivo
desejante
de escrita

3. Eu passei apenas pela escrita. Palavra feminina como eu

E aqui, depois de passarmos pelo fio de água do texto, retornamos à escrita, “palavra feminina como eu”. Então, a escrita é feminina. Mas o feminino, para Llansol, não é o feminino do masculino, mas antes o “feminino de ninguém”. E sabemos que, para Llansol, a “paisagem é o terceiro sexo”, um sexo tão complexo quanto o do homem e o da mulher. E ela acrescenta: “ É vital conhecer a paisagem”.

Maria me conta que “reconheceu” Maria Gabriela Llansol em Gabi, através da paisagem. Primeiro as planícies, na Bélgica, depois os gatos, depois as cortinas, as rendas. As rendas das janelas das casas belgas, no filme *Redemoinho-Poema*, trouxeram de volta a atmosfera de Gabi, aquela que andava com blusas rendadas, sempre, e com sua saia longa, a fazer o barulho suave que anunciava sua presença. Leio, em *Finita*:

o pano de renda sobre a mesa, em casa de Cristina. Rosas, renda que liga as rosas. Talvez tenha sido isto, fazer renda, que eu primeiro tenha desejado. No seu lugar, comecei a escrever. Pressinto que, de novo, haverá um momento em que preferirei ter traçado esta textura, a ter-me envolvido com a escrita. Por que não o fiz?

Aqui, nesta pergunta – “por que não o fiz?” – algo da falta, novamente, se enuncia. Também a renda, esse tecido construído por linhas em torno de um buraco, aponta para a falta estruturante, e também para o feminino, como já sugeriu Ana Maria Portugal, no texto “Mulher: da cortadura à bordadura”.⁸ Mas Llansol vai mais além: trata-se – e *O jogo da liberdade da alma* o explicita – de um “feminino de ninguém”.

Maria parece reconhecer a marca do feminino, nos textos de Llansol. E parecem ter sido essas marcas o que a ajudaram a fazer o encontro de Maria Gabriela Llansol com Gabi: as rendas. As rendas, podemos dizer, fazem parte da “paisagem llansoliana”, tanto quanto as árvores e os animais. E a paisagem, para Llansol, é o terceiro sexo. Então, quando leio que a escrita é “palavra feminina como eu”, devo lembrar, sempre, que esse feminino é um “feminino de ninguém”. Na mística vamos encontrar,

⁷ LLANSOL. *Finita*, p. 35.

⁸ Ver PORTUGAL. *Reverso*, p. 31-41.

esboçado, um desenho para esse feminino. “Deus e o gozo d’A mulher”⁹ – assinala Lacan. Mas parece-me que, ao propor que a paisagem é um terceiro sexo – o “sexo de ler”? –, ao propor um lugar feminino para a escrita – “feminino de ninguém” –, Llansol dá um passo além do “gozo da mulher”, pois aí, nessa paisagem, “_____o homem tem que renunciar ao poder, e a mulher ao homem”.¹⁰

Talvez, então, entendendo, como na língua de Hölderlin, que essa “renúncia” é também uma “tarefa”,¹¹ possamos pensar que uma das tarefas da textualidade, ao propor que a paisagem é o terceiro sexo, é que “é vital conhecer a paisagem”, habitar esse lugar – o lugar de “uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos”–,¹² em que a mulher, renunciando ao homem, e o homem, renunciando ao poder, poderão enfim encontrar a escrita, palavra feminina de ninguém.

Maria, aqui já não lhe faço uma pergunta. Apenas peço-lhe, enca-recidamente, que escreva, para que possamos apurar a cura – essa cura que não negligencia o ponto de incurável, “a flor que falta” – o sonho que você teve, quando descobriu que Maria Gabriela Llansol era a sua Gabi. E, como é do sonho que se trata – “o sonho de que temos a linguagem” – proponho-lhe, como o fez a Gabi do sonho, que o escreva.

A descoberta de que a Gabi da minha infância era a escritora Maria Gabriela Llansol, levou-me a um encontro com Lucia Castello Branco. Após esse encontro, tenho um sonho: um sonho com a Gabi. Nesse sonho, encon-trava com a Gabi: ela estava linda, luminosa, vestida toda de renda branca, seus cabelos negros contrastavam com a claridade da cena e já não estavam mais em uma longa trança. Eu dizia-lhe que tinha recebido um convite de Lucia Castello Branco para escrever sobre meu encontro com ela. Mas que eu estava morrendo de medo, porque eu não sabia escrever. Assim que eu estava dizendo isso para ela, dava-me conta de que queria escrever para Gabi e dizia-lhe que queria mandar-lhe uma carta para lhe contar das marcas que ela deixou em minha vida. Emocionada, fui tomada de uma imensa saudade. E aí Gabi, como se fosse me abraçar, me respondia: “Então, escreva”.

⁹ LACAN. *O seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 87-104.

¹⁰ LLANSOL. *Jogo da liberdade da alma*, p. 30.

¹¹ BENJAMIN. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português.

¹² LLANSOL. *Lisboaleipzig: o encontro inesperado do diverso*, p. 121.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, FALE/ UFMG, 2008.
- LACAN, Jacques. *O seminário – livro 20: mais, ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Carta a Eduardo Prado Coelho. Disponível em: <www.fiodeaguadotexto.wordpress.com>.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Carta ao legente. Disponível em : <<http://fiodeaguadotexto.tumblr.com/post/6300811543/carta-ao-legente>>. Acesso em: 4 jul. 2013.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta ao Legente*. Belo Horizonte: 2 luas, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: _____. *Lisboaleipzig: o encontro inesperado do diverso*. v. 2. Lisboa: Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- PORTUGAL, Ana Maria. Mulher: da cortadura à bordadura. *Reverso*. Belo Horizonte, v. 13, n. 26, p. 31-41, mar. 1987.

O irreduzível e o incurável

Leila Mariné da Cunha Guimarães

Encontro meu fio no texto de Lucia e Maria,¹ que começa com Barthes: a resistência e o irreduzível. Esse irreduzível da literatura, Lucia nos propõe pensar “como o que resta da operação de cura: o incurável. Ponto esvaziado de metáforas e de imaginário, ponto de letra”.

Esvaziar de imaginário a imagem. Esvaziar de transparência. Freud e Lacan conhecem bem a força do narcisismo, do amor a essa imagem fulgurante de nós que modela nossa relação com o mundo e que nos engana, porque não nos contem em nada. Desse engodo, diz Lacan, o sujeito é o tolo necessário. E acrescenta: somente a desarticulação dessa imagem, seu desmembramento, sua dispersão aos quatro ventos esboçam indicar qual é seu lugar no mundo.²

Ao final de uma análise, Lacan nos recomenda *Savoir-y-faire*. Ah, é preciso saber-fazer-aí, aí nesse ponto que assim se revela como ponto incurável.

Trançando o irreduzível e o incurável da literatura e da psicanálise lembro Lacan retomando *A viagem de Urien*, de Gide (em francês: *Le voyage d'Urien*, homofônico a *Le voyage du Rien* – a viagem do nada).³ Lacan se refere à inscrição que Urien e seus últimos companheiros de viagem encontram quando se refugiam num bloco de gelo/espelho (*glace*), para não afundar na neve e nele talham escadas e passagens. No curso

¹ Texto de Lucia Castello Branco e Maria Antunes, “A literatura e o incurável”, presente nesta seção do livro.

² LACAN. Discurso aos católicos, p. 40.

³ LACAN. A juventude de Gide ou a letra e o desejo, p. 774-775.

desses trabalhos encontram um cadáver aprisionado no gelo e sobre esse ataúde de cristal a inscrição: *Hic desperatus* (aqui desesperado). “Se tivéssemos sabido de início que era isto que tínhamos ido ver, talvez não nos tivéssemos posto a caminho; de tal maneira nós teríamos agradecido a Deus por nos ter ocultado o final”.⁴ O cadáver tinha um papel na mão, mas esse papel estava completamente branco... Lacan se pergunta aí sobre a mão que escreve – se a do Gide que ao final deixa fluir as lembranças infantis, se a do Gide que já se acredita morto como o adolescente preso no gelo, se a que imita o martelar da mãe ao piano – para concluir que o movimento dessa mão não está nela mesma. Leitura que encontra na ordenação da narrativa a estrutura do sujeito que a psicanálise designa; um sujeito dispensado de sustentar o que enuncia. Entre tantas leituras possíveis dessa alegoria com a qual a viagem termina, sublinharia aí a página em branco, para lembrar a relação de Gide com sua obra. É ele que, do efeito da escrita e do livro, nos diz que “ao sair de nós, isso nos muda, modifica a marcha de nossas vidas; como vemos em física aqueles vasos móveis suspensos, cheios de líquido, receber um impulso quando se esvaziam, no sentido oposto ao do escoamento do líquido que eles contêm.”⁵

Imagem curada de seu gozo analógico. Quem sabe, “uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos”.⁶ Imagem curada da analogia como uma letra chinesa em sua *desmemória* dos mais remotos traços das coisas e onde o *bric-a-brac* de diferentes caracteres pode permitir a emergência de um sentido que advém como *modificação de um uso consagrado*. Como não lembrar o *bric-a-brac* das identificações? O movimento de se reunir ao próprio desejo vai contra o vincular-se à própria identidade e à própria consciência. Às voltas com a letra de seu desejo, Gide nos diz, em seu *Diário dos moedeiros falsos*: “o difícil é inventar onde a memória nos retém”.⁷

E diz Llansol: “Chove e contrachove como se, do céu à terra, subisse um percurso quando, sem que se torne necessário, deveria descer”.⁸ Esse

⁴ GIDE. *Le voyage d’Urien*, p. 211.

⁵ MILLOT. *Gide, Genet e Mishima: inteligência da perversão*, p. 53.

⁶ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120-121.

⁷ GIDE. *Diário dos moedeiros falsos*, p. 86.

⁸ LLANSOL. *Amigo e amiga: curso de silêncio* de 2004, p. 33.

é um texto que me leva a reunir dois significantes, um lacaniano e um llansoliano: estão falando de *desarvoramento* da *paisagem*?

Freud diz que a análise deve fornecer o fio que permita sair do labirinto do inconsciente; Llansol nos convoca a “cair da memória no fio de água do texto”.⁹ Texto, tessitura tramada a fio de água. Penso na expressão popular do português para a impermanência: risco n’água? Sulco do navio? Talvez, então, como a mulher no Prelúdio do *Parasceve*, para se salvar de perigo tão iminente, correr e dizer: *O Meu Dicionário de Hoje*. É uma ancoragem...

De hoje, portanto, quero deixar aqui registrado: *Amemorieuse* é mesmo uma palavra linda, Maria.

Encontro afinal o irredutível das unidades mais reduzidas da língua e o incurável do corpo onde Freud, bom legente, descobriu a gramática pulsional, no brado de Llansol, lá onde ela encontra uma língua que sofre de outra língua:

Ó língua, és tão forte
E percutente nos fonemas que excedem
A tua gramática teimosia.¹⁰

No *Seminário 20*, Lacan nos diz que a dimensão do ler-se mostra que estamos no discurso analítico. Mas acrescenta: “Não só vocês supõem que ele (o sujeito do inconsciente) sabe ler, como supõem que ele pode aprender a ler. Só que, o que vocês o ensinam a ler, não tem então, absolutamente, nada a ver, em caso algum, com o que vocês possam escrever a respeito”.¹¹

Fica assim colocado esse paradoxo entre leitura e escrita.

Também em Llansol, o chamamento do texto “não pode ter descendentes, porque todos os seus legentes o ascendem”.¹²

Então, quem lê, está *antes* do texto... ‘O sujeito do inconsciente pode aprender a ler’... Talvez só aprendam esses que, como bem disse Maria, *consentirem* em cair da memória no fio de água do texto. Pois ali onde há analista, não é possível interrogá-lo, porque, justamente ali, ele está e não está.

⁹ LLANSOL. *Carta ao legente*, p. 2.

¹⁰ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 365.

¹¹ LACAN. *O seminário, livro 20: Mais ainda*, p. 52.

¹² LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 10.

Referências

- DELAY, Jean. *La jeunesse d'André Gide*. Paris: Gallimard, 1956.
- GIDE, André. *Diário dos moedeiros falsos*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2010.
- GIDE, André. *Le voyage d'Urien*. Paris: Gallimard, Éditions de la nouvelle revue française, 1929.
- LACAN, Jacques. A juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. Discurso aos católicos. In: _____. *O triunfo da religião – precedido de discurso aos católicos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e amiga: curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta ao legente*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: _____. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- MILLOT, Catherine. *Gide, Genet e Mishima: inteligência da perversão*. Rio de Janeiro: Ed. Jose Nazar, 2004.

Carta ao legente

(Para Lúcia Castello-Branco, e seus alunos)

Querida Lúcia,

_____, falta-me uma flor branca para compor, com rigor, um ramo lilás. Essas, são as cores de hoje. E, para saber com rigor onde me encontro, hoje, fui ao jornal ver-lhe a data. Comparei-a, intuitivamente e em silêncio, com a mesma data dos anos anteriores. Com a perturbação de escrever, senti que a vida cresce para uma forma ou ramo, que espero ainda ver.

Flutua sobre a linha dos livros, desde os primeiro, e desde os anteriores aos primeiros, que não escrevi e colho, em cada um, a flor emblemática da sua recordação. A este colher chamarei autobiografia de um legente.

Alguém que colhe a flor que falta para que se acalme a minha perturbação pessoal, alguém que colhe o tom de cada um dos títulos que escrevi, alguém que traga o ramo que fiz da minha vida ao facto de ler identificada com o legente que se estende, mais esguio e inquieto. ao lado da que escreveu. Em cada livro escrito há – lido –, um portal, um alpendre.

Entrar, de novo, por eles adentro,
e repetir o acto de amor com que os escrevi. Aceitar o pedido
que me trazem
de entrar outra vez,
e de sentar-me, perturbada pelo corpo, onde o legente preferir,
sentar-me com ele a saborear o matiz, a linha, o tom,
dizer-lhe "é pensamento",
e deixa-lo, de novo, cair da memória, no fio de água do texto.

A essa autobiografia que escreverei comigo, com ela lendo, chamarei
ramo,
subentendendo a árvore florida
no prado da minha casa
ou no corredor da minha vida.

Pois o texto _____

Mais para cima da fonte há outro livro – O Senhor de Herbais –, que é o
lugar ermo onde a figura do legente nasceu para acompanhar a singu-
laridade desta escrita. Ele partilha comigo a dor do sentido que aflorece,
e se desvanece.

Mas nunca o sentido progressivo se ocultou.

Há ainda outro livro emergente
de homens marginais, a segurar, sob a vontade dilacerante dos pode-
rosos, o texto do mundo. É uma dor rápida que os curva de mãos
agarradas ao vento. Nunca mais lhe chamarei Joshua, Companheiros e
Amantes, mas
O Homem Nu.

Penso nas companhia estelares de galáxias e no brilho que assumiram,
a meus olhos, os sem terra e os vagabundos. Legentes da dor sem
saber ler. Desprovidos de actos voluntários, nasceram com fome.

E está estabelecido pela ficção (que não o texto) do mundo que passara
fome

e

É urgente que saibam que a doença de que sofrem
é a que teve – de que continua a padecer –, Baruch Spinoza.

Tenho de voltar a Herbaís para, com uma estaca, firmar aí minha vida. A
esse território contemplativo dos legentes

antes de partirem para a batalha que lhe há-de multiplicar as terças
e decuplicar o olhar reticente.

Continuo a ler que lê, numa música acelerada – cascata rápida de intui-
ções e fulgores. Saí para o meu pátio, noutra lugar diferente deste a
pujança acumula-se e borda novo texto de que tenho absoluta necessi-
dade. Quero partilhá-lo lê-lo. Começais a vir, dando-me companhia que
eu por nada trocária.

É o cume do jardim que o pensamento permite, conforme os escrevi um
dia.

Talvez ainda outro livro a surgir por detrás da toalha com que limpo o
rosto esta manhã. Esqueci-me certamente de algum por ele só encetar,
neste momento, o caminho do desconhecido.

Um dos legentes disse:

– Conhecemos profundamente o descanso do texto.

Estou mais próxima, e sei que vou partir.

Finalmente, eu passei apenas pela escrita. Palavra feminina como eu.

Estou a acrescentar-lhe um ramo enquanto cresce a árvore florida

– MGab Llansol

Sobre os autores

Ana Portugal é psicanalista da Escola Letra Freudiana (RJ) e doutora em Literatura Comparada pela FALE-UFMG. É autora de *O vidro da palavra* (Autêntica) e coorganizadora de *A escrita do analista* (Autêntica), *O porão da família* (Casa do Psicólogo), *Destinos da sexualidade* (Casa do Psicólogo) e *Entre cartas e recortes a psicanálise no cotidiano* (Autêntica).

Cinara de Araújo é autora do livro *Flores da alcachofra* (2006) e de tese sobre Maria Gabriela Llansol. Venceu o Prêmio Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte, em 2004. É pesquisadora do Grupo Transdisciplinar Literaterras: escrita, leitura, traduções, da UFMG, e, desde 1998, integra o Grupo A4 de experiências estéticas e edição. Atua como coordenadora de oficinas literárias e colabora nas pesquisas: *Livros da floresta: do registro etnográfico à criação literária* e *Bio-grafias Maxakali*.

Cynthia de Cássia Santos Barra é professora de Literatura da Universidade Federal de Rondônia e coordena o mestrado acadêmico em Estudos Literários da UNIR. É pesquisadora do Núcleo Transdisciplinar Literaterras: escrita, leitura, traduções; do Núcleo de Estudos em Literatura e Psicanálise (LIPSI-CNPq); e do Grupo de Estudos em Culturas, Educação e Linguagens (GECEL). Desenvolve, ainda, o projeto de pesquisa "Livros da Floresta: do registro etnográfico à criação literária" (CNPq).

Elisa Arreguy Maia é psicanalista e doutora em Letras pela UFMG. Publicou *Meninos na rua: uma intervenção* (em coautoria com Nilza Féres, Prefeitura de Belo Horizonte, 2000) e *Textualidade Llansol: Literatura e Psicanálise* (Scriptum, 2012).

Erick Gontijo Costa é mestre em Teoria da Literatura – Literatura e Psicanálise e doutor em Literatura Comparada – Literatura e Psicanálise, pela FALE-UFMG.

Fernanda Mourão é pós-doutora em Letras. Recentemente exerceu o cargo de professora visitante do curso de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, na área de Edição. Vinculada aos grupos de pesquisa Núcleo de Estudos em Literatura e Psicanálise (LIPSI-CNPq) e Literaterras: Escrita, Leitura, Traduções (UFMG), atua nas áreas da literatura comparada, tradução, literaturas de língua inglesa e edição.

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu é mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da UFMG e professora de Literatura (ensinos superior e médio).

Janaina de Paula é psicanalista e doutoranda em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG, onde desenvolve tese sobre Maria Gabriela Llansol. É autora dos livros *Tradução e transposição no campo da pulsão de morte* (Annablume) e *O menino azul para sempre* (IDU).

João Rocha é mestre em Teoria da Literatura (FALE/UFMG) e doutorando em Literatura Comparada e Teoria da Literatura (FALE/UFMG).

Leila Mariné da Cunha Guimarães é graduada em Ciências Sociais e mestre em Ciência Política pela UFMG. Foi professora de Psicologia Social, depois de Psicolinguística e Psicanálise. É, também, psicanalista, membro do Aleph – Escola de Psicanálise. Publicou o livro *Cadernos de psicologia* (Ed. UFMG).

Lucia Castello Branco é professora titular de Estudos Literários, na Faculdade de Letras da UFMG. Escritora, com diversos livros publicados no campo da Literatura e Psicanálise, além de romances, contos e literatura infanto-juvenil. É pesquisadora do CNPq, desde 1991, e especialista na obra de Maria Gabriela Llansol, desde 1992. Coordena o Núcleo de Estudos em Literatura e Psicanálise (LIPSI), da Faculdade de Letras da UFMG.

Maria Antunes é mestre em Psicanálise pela UERJ. Atua na área de Saúde Mental desde 1995. Tem formação e prática em psicanálise aplicada em instituição e hospitais, com intervenções junto a bebês e pais com grave sofrimento psíquico.

Maria Inês de Almeida é escritora e editora. É professora da área de edição na FALE/UFMG. Também atua como coordenadora do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções e Diretora do Centro Cultural UFMG.

Paulo de Andrade é doutor em literatura comparada pela UFMG. Atualmente é professor de Literatura e Ensino de Literatura no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária (Mestrado Acadêmico) – Ileel/UFU.

Sérgio Antônio Silva é doutor em Estudos Literários pela UFMG. Professor do curso de Design Gráfico e do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). É autor de *A hora da estrela de Clarice* e *Papel, penas e tinta: a memória da escrita em Graciliano Ramos*.

Vania Baeta é doutora em Literatura Comparada pela UFMG. Atualmente realiza pós-doutorado em Literatura e Psicanálise, pelo PNPd/Capes. Além de diversos artigos, publicou, em coautoria com Lucia Castello Branco, o *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol* (2007).

Publicações Viva Voz de interesse para a área de estudos literários

Por que amo Llansol?

Angelina Bittencourt

Flávia Andréa Costa

Francielle vargas (Org.)

Camena entre Brasil e Portugal

Matheus Trevizam (Org.)

7 olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa v. 1

Lucia Castello Branco (Org.)

7 olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa v. 2

Lucia Castello Branco (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis também em
versão eletrônica no site: www.lettras.ufmg.br/vivavoz

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m² (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, integrado por estudantes de Letras –bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.