

cas'a

coleção *literária*

FEMININO, DE NINGUÉM

breves ensaios de
psicanálise literária



Lucia Castello Branco
Janaina de Paula
Vania Baeta

MININO, NINGUÉM

cas'a

FEMININO,
DE NINGUÉM

breves ensaios de
psicanálise literária

Lucia Castello Branco
Janaina de Paula
Vania Baeta

COLEÇÃO *literária*

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja por cópia xerográfica, sem autorização prévia dos autores.

Desenho de capa Um lenço para Llansol (detalhe).
Aquarela de Maria José Vargas Boaventura
Edição Camila Morais, Janaina de Paula e Maraíza Labanca
Revisão Alice Bedê
Projeto gráfico Fernanda Gontijo

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária
Priscila Oliveira da Mata – C RB/6-2706

C348f Castello Branco, Lucia, 1955-
Feminino de ninguém : breves ensaios de psicanálise literária / Lucia Castello Branco, Janaina de Paula, Vania Baeta ; Desenho de capa: Maria José Vargas Boaventura. – Belo Horizonte : cas'a edições, 2019.
76 p. : il., color. – (Coleção Litorânea)

ISBN: 978-85-68235-29-4

1. Ensaios brasileiros – Séc. XX. 2. Psicanálise e literatura. 3. Ensaios brasileiros – Séc. XXI. I. Paula, Janaina de. III. Baeta, Vania Maria Rodriguez. IV. Boaventura, Maria José, 1952-. Título. V. Série.

CDD : B869.442

cas'a edições

Belo Horizonte

ÁGUA-VIVA

Visível, invisível,
um encanto flutuante
uma ametista âmbar-viva
a habita, teu braço
se aproxima e ela abre
e fecha; o pensamento
de agarrá-la e ela estremece;
abandonas teu intento.

MARIANNE MOORE

- 9 FEMININO DE NINGUÉM:
APROXIMAÇÕES**
PREFÁCIO: ERICK GONTIJO COSTA
- 17 A HORA DA ESTRELA
DE NINGUÉM**
POR LUCIA CASTELLO BRANCO
- 33 HÁ UM FEMININO
DE NINGUÉM**
POR JANAINA DE PAULA
- 53 CARTA A UM FEMININO
DE NINGUÉM**
POR VANIA BAETA ANDRADE
- 77 SOBRE
AS AUTORAS**

**FEMININO DE
NINGUÉM:
APROXIMAÇÕES**

PREFÁCIO

POR

ERICK GONTIJO COSTA

1 – Onde literatura e psicanálise se encontram, as palavras caminham para fora de seu habitat. Sim, de seu *habitat*, porque é do corpo vivo o saber em questão. Atravessados pelo que do corpo se transpõe em ritmo, imagem e pensamento, o dizer poético e os conceitos tendem à metamorfose. Nesse processo, uma vida, para além do numerável, sustenta o que se escreve como singularidade. E singularidade, neste livro, passa ao largo de discussões identitárias e binarismos estanques.

2 – Poderá o que é sem medida, o que não se conta, habitar o campo finito das palavras? “Repara, são dois mundos./ Não é possível atirar água/ à matemática”,¹ escreve Gonçalo Tavares, em um livro de poemas intitulado *I*, assinalando, menos que a irredutibilidade, a ausência de medida comum entre a matéria líquida e a abstração numérica. É assim, sabendo que não há na terra uma medida, mas que, “poeticamente, vive o homem sobre esta terra”,² que psicanálise e literatura, sem se compararem, podem ser aproximadas. Aproximam-se onde a escrita assinala a desmedida.

3 – Este livro, *Feminino de ninguém*, não se atém a assimetrias entre coisas de naturezas distintas. Passa por aí, pela assimetria entre a linguagem de natureza fálica e o gozo feminino, não-todo referente à palavra comum. Passa por aí e avança em direção a uma nova face do feminino, apresentada, na obra de Maria Gabriela Llansol, como o “rosto sem rosto” de um “feminino de ninguém a ver”.³ Essa figura se abre, como se pode ler em “Carta a um feminino de ninguém”, a outra margem, a um

1 Gonçalo Tavares, *I*, p. 71.

2 Friedrich Hölderlin, *Hinos Tardios*, p. 209.

3 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37.

lugar terceiro, que não se segue nem a um segundo nem a um primeiro: *esse terceiro não é um número ordinal, seria preciso pensá-lo, com Guimarães Rosa, como uma terceira margem do rio; seria, assim, de alguma forma, um três que fora-da-série. Também não é, como diria Lacan, o exsexo, sobre qual a alma especulou, porque em Llansol “o sexo será como for o lugar do texto”*.⁴

4 – A vida em excesso de que participa o feminino, tal como pensado pelo psicanalista Jacques Lacan, não se diz por inteiro na linguagem. Neste livro, há sucessivas mutações do conceito lacaniano, promovidas pelo impulso vital da palavra poética, sobretudo a de Maria Gabriela Llansol, a de Clarice Lispector e a de Fernando Pessoa. Sem qualquer medida comum do dizer, há aqui, como o que de mais separado há, um feminino de ninguém a ler: via singular de leitura, em cuja tessitura a face neutra, “sozinha, à exceção de tudo”,⁵ apresenta-se.

5 – Se, na perspectiva lacaniana, o gozo feminino seria, ainda, parcialmente mediado pela palavra fálica, o feminino de ninguém, fechado sobre si na distância, parece só se dizer na quase ausência de palavra. Ou na escrita do que fora ausência na palavra. Disso, podemos nos aproximar, podemos ser por isso atravessados, se para isso houver significante apoiado sobre um corpo aquém da imagem e do sentido: um corpo escrito não pelo que dele se revela no sentido, mas pelo que se inscreve parcialmente nos intervalos, nos ritmos, nas bordas das imagens. Aí, “No lugar do poema vivo/ Que não escreverei”⁶ – escreveu certa vez Paul Éluard –, para além da oposição entre o que está escrito e o que não se escreve, o feminino de ninguém, assim como um poema vivo, apresenta-se na afirmação do não-escrito que, no entanto, podemos ler. No aparente contrassenso em que

4 Vania Baeta Andrade, Carta a um feminino de ninguém. [As citações em itálico neste prefácio são todas retiradas dos textos deste livro].

5 Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 63.

6 Paul Éluard, *Últimos poemas de amor*, p. 171.

o sentido se suspende, pressente-se o que, sendo existência, não se realiza, mas se inscreve.

6 – Como ação de um corpo “sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os existentes-não-reais”,⁷ o feminino de ninguém passa pela palavra, sem nem fazer de si palavra, nem da palavra um satélite. Diferentemente dos astros dependentes de um corpo de massa maior, é como astro separado, prestes a cair no pensamento, que o feminino de ninguém se faz sensível à língua. Como o que pode ou não se precipitar aí.

7 – Se o que se precipita, se o que cai, se o “O desastre é separado”, se é “aquilo que há de mais separado”,⁸ nem sempre é desastrosa a passagem dos astros a céu aberto. No pensamento do feminino de ninguém, há “exigência fragmentária, ligada ao desastre. Que não haja, entretanto, quase nada de desastroso nesse desastre, será, pois, necessário que aprendamos a pensá-lo sem talvez sabê-lo jamais”.⁹ Em “A hora da estrela de ninguém”, a partir do não-saber que se precipita nas imagens como possibilidade de que haja pensamento, assim se desvela a materialidade começante dessa escrita: *sabemos que, na queda do astro, algo da ordem de um nascimento se dá, marcando o que, na Física, chama-se ‘massa de início’*.¹⁰ Como matéria de criação, o feminino de ninguém passa, *Ímpar, como uma estrela cadente. Única, como uma estrela solitária. Sozinha, como uma estrela de ninguém*.¹¹ A esse elemento singular, absolutamente só e sem medida, aproxima-se a quase impensável, mas evidente, órbita descentrada em que se inscreve, sob a constatação de que “Há um feminino de ninguém”, a topologia dessa outra forma de corpo e sua (des)razão: *Do fora ao fora, desenha-se outra topologia, onde o feminino orbita numa lógica que não tem o significante fálico como fundamento e, como campo do*

7 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, p. 120.

8 Maurice Blanchot, *A escritura do desastre*, p. 9.

9 Maurice Blanchot, *A escritura do desastre*, p. 93.

10 Lucia Castello Branco, *A hora da estrela de ninguém*.

11 Lucia Castello Branco, *A hora da estrela de ninguém*.

*exterior, apresenta-se como “Um-todo-só”. Nesse lugar, perde-se a razão, sem enlouquecer.*¹²

8 – A um passo, tão longe e tão perto do sentido, só o corpo sustenta o significante em aberto, (in)separável da cadeia de palavras. A esse significante feminino de um *corpo que é pura significância*,¹³ a esse feminino que, só, se escreve sem referência ao Outro e se sustenta em um corpo, nomeia-se, na textualidade llansoliana, um “corp’a’screver”. Há um-corpo-todo-só, em aberto, escrevendo-se. Nesse lugar, entre corpo e linguagem, “a letra pulsional faz o trabalho como se escrevesse: *um feminino de ninguém.*”¹⁴

9 – Havendo ainda um significante – feminino de ninguém – em torno do qual este livro se tece, não há, entretanto, palavra de ordem a mover suas investigações. Há impulso do poema vivo a arejar os textos lidos. Para se chegar a isso há, evidentemente, rigor. Porque, se o feminino é de ninguém, o percurso que sustenta o significante é próprio, singularmente próprio. Tem corpo e assinatura, como há assinatura dos elementos na pulsação luminosa dos astros. Se sobre esses lugares não se pode ter os pés, não significa que de sua existência não haja escrita. Há pulsação luminosa dos corpos, há ritmo irrepitível, há testemunho e assinatura feminina de ninguém. Porque é, no fim das contas que não se fecham, do poema, da condição ética da poesia que se trata:

Quem constrói um poema constrói a sua assinatura, a sua morada, o seu testemunho. Essa é a condição ética da poesia, a qual nunca poderia consistir numa simples apropriação de discursos de outros, pois a apropriação é sempre identitária, modo de reforçar o estabelecido.¹⁵

12 Janaina de Paula, Há Um feminino de ninguém.

13 Janaina de Paula, Há Um feminino de ninguém.

14 Vania Baeta Andrade, Carta a um feminino de ninguém.

15 Silvina Rodrigues Lopes, *A anomalia poética*, p. 254.

E, para além das apropriações identitárias, “só há maneiras únicas de ser, assinaturas singulares através das quais se constrói um nome do sem nome, se dá à existência finita uma dimensão infinita.”¹⁶

16 Silvína Rodrigues Lopes, *A anomalia poética*, p. 257.

REFERÊNCIAS

- Friedrich Hölderlin, *Hinos Tardios*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- Gonçalo Tavares, *I*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.
- Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, Lisboa, Rolim, 1994.
- Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, Lisboa, Edições Rolim, 1994, p. 37.
- Maurice Blanchot, *A escritura do desastre*, São Paulo, Lumme editor, 2016.
- Paul Éluard, *Últimos poemas de amor*, Lisboa, Relógio D'Água, 2002.
- Silvina Rodrigues Lopes, *A anomalia poética*, Lisboa, Edições Vendaval, 2005.
- Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998-2003, v. 2.

**A HORA DA ESTRELA
DE NINGUÉM**

POR
LUCIA CASTELLO BRANCO

Abro o livro de Clarice, entrando por seus olhos e por sua assinatura, que recobrem sua letra. A letra, não menos enigmática que o olhar, já anuncia o claro enigma que há de vir: Macabéa, quarenta anos depois. Sou, certamente, uma das fiéis que a leu ao longo das últimas quatro décadas. Mesmo assim, os olhos altivos de Clarice, na sobrecapa da edição comemorativa dos quarenta anos de *A hora da estrela*, são ainda capazes de me comover.

“E agora?” – pergunto –, inserindo a interrogação onde Paloma Vidal, na abertura do livro, parece ter afirmado. Como não ver, nas fotos do manuscrito, a mão queimada de Clarice, a mão da “pecadora queimada”, a escrever, sem piedade, a história dessa “nordestina se olhando ao espelho”?¹

Difícil folhear essa edição tão nobre de um texto em que a pobreza se coloca como o primeiro claro enigma. E, quando percebo, vejo que ofertei a Macabéa um outro nome, que já estava lá, muito antes que essa outra mulher, com “seu tamanho pequeno corpo”,² nascesse. Haveria, de fato, entre elas, algum parentesco? Poderíamos, entre as duas, traçar uma tênue linha de equilíbrio?

Talvez, se as duas forem lançadas, como funâmbulas, em direção ao que Llansol denominou de “feminino de ninguém”. Talvez, se as lermos com nosso “sexo de ler”.³ Talvez, se formos capazes de suportar, quarenta anos depois, “essa pessoa ínfima e quase imponderável”,⁴ sempre às vésperas de sua morte, sempre às vésperas da morte de Clarice. E, no entanto, sempre viva.

1 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 56.

2 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 73.

3 Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro confidências*, p. 156.

4 Hélène Cixous, em Lispector, *A hora da estrela*, p. 132.

Porque essa pessoa ínfima, quase mulher e mais que mulher, um dia assim se escreveu: pela força de um “sim”.

ANTES DA HORA

Antes de *A hora da estrela*, Clarice Lispector escreveu, com o mesmo amargo humor desse livro, o conto “A menor mulher do mundo”, incluído em *Laços de família*, de 1960. E aí, na perspectiva do explorador francês Marcel Pretre, que se encanta e se perturba com essa criaturinha negra, já podemos perceber um olhar comparável ao de Rodrigo S. M., diante de sua estranha personagem:

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros. Madura, negra, calada. “Escura como um macaco”, informaria ele à imprensa, e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino. Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida.⁵

Mas o que buscamos aqui não se reduz ao método comparatista, pois é mesmo do incomparável que se trata: a menor mulher do mundo. É por “exercício de aproximação”⁶ que colocamos lado a lado uma mulher, outra mulher. E, se “não há A Mulher”, como proferiu Lacan, com o “artigo definido para designar o universal”,⁷ talvez seja apenas tomando-as uma a uma que possamos, de alguma maneira, abordá-las. Porque não é desprezível, em nenhum desses dois textos, o fato de essas personagens serem mulheres. Tampouco é desprezível

5 Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 77-78

6 Silvína Rodrigues Lopes, *Exercícios de aproximação*.

7 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 98.

o fato de, nos dois textos, essas mulheres serem objetos de investigação de um homem, seja um explorador, seja um narrador. Mas não nos enganemos acerca desses homens: eles se perturbam, mas não vacilam. “Ainda bem que o que vou escrever já deve estar de certo modo escrito em mim” – declara Rodrigo S. M.⁸ Ao que Marcel Pretre poderia, talvez, acrescentar: “Você é Pequena Flor”.⁹ Dando um nome familiar à estranheza daquela mulher ínfima, quem sabe ele a compreenderia? Mas a estranheza sempre prevalece, em Clarice. E, mesmo um explorador, em franca atividade de pesquisa, é capaz de se perturbar diante daquela pequenez de mulher:

Ali em pé estava, portanto, a menor mulher do mundo. Por um instante, no zumbido do calor, foi como se o francês tivesse inesperadamente chegado à conclusão última. Na certa, apenas por não ser louco é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites. Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la diante das realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito.¹⁰

Tal atitude não é muito diferente da de Rodrigo S. M., quando, perturbado por essa mulher “sem floração”, que “não faz falta a ninguém”, descobre que também ele não faz falta e talvez por isso tenha a necessidade de se afirmar homem, para que não corra o risco de “lacrimejar piegas”:

Mas a moça de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descobri eu agora – também eu não faço a menor falta e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.¹¹

8 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 55.

9 Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 79.

10 Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 78.

11 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 49.

É surpreendente, nesse trecho da narrativa, que Rodrigo S. M. precise se afirmar como homem, quando esta é, já no início do romance, a sua peremptória declaração: “A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M.”¹² Assim como o nome “Pequena Flor” parece nascer da necessidade de ordem, para Marcel Pretre, e de “dar nome ao que existe”, a assinatura “Rodrigo S. M.”, ofertada ao leitor pelo próprio narrador, parece nascer da necessidade de impor uma certa ordem, uma “ordem masculina”, ao universo excessivamente feminino de uma história que, aos poucos, vai se abrindo a um feminino de ninguém.

Mas tudo já havia começado, antes de começar, por uma “dedicatória do Autor”, seguida de uma verdade: “Na verdade, Clarice Lispector”, lê-se, nos parênteses explicativos dessa dedicatória. A quem dedicar essa coisa-Macabéa? A Schumann, Beethoven, Chopin, Strauss, Bach, Debussy, Schoenberg, mas também “aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que habitam a vida”.¹³ Pois o livro que se segue, o autor avisa, é uma meditação sobre o nada. Ou sobre o ninguém?

“Como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa, obedecendo talvez à necessidade que a Natureza tem de exceder a si própria”,¹⁴ Macabéa já estava lá, em “A menor mulher do mundo”. Talvez nunca tenhamos pensado nela assim, como a menor de uma espécie que não existe. Afinal, “até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer a uma vocação”.¹⁵ Ela, esse “minúsculo fragmento de vida humana”, nas palavras de Hélène Cixous,¹⁶ essa que “somente vive, inspi-

12 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 48.

13 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 45.

14 Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 77.

15 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 60.

16 Hélène Cixous, em Lispector, *A hora da estrela*, p. 132.

rando e expirando, inspirando e expirando”,¹⁷ “essa quase mulher é uma mulher quase não mulher, mas é de tal modo quase não mulher que talvez seja mais mulher que toda mulher”.¹⁸ A essa ínfima porção da que não existe, a não-toda mulher, aqui chamaremos, em consonância com Maria Gabriela Llansol, de “feminino de ninguém”.

DEPOIS DA HORA

O feminino de ninguém é uma figura que surge no livro *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*, de Maria Gabriela Llansol, como um feminino de Aossê, figura llansoliana metamorfoseada a partir de Fernando Pessoa. Tendo gerado mais de setenta heterônimos e centenas de poemas, em sua obra, o poeta não se deteve, nem na figura do feminino, nem na temática do amor, como é comum na poesia ocidental. Como observa Octavio Paz, o amor e o feminino são temas que ocupam a obra de Pessoa por negatividade, como ausência:

O *Cancioneiro*: mundo de poucos seres e muitas sombras. Falta a mulher, o Sol central. Sem mulher, o universo sensível desvanece-se, não há nem terra firme, nem água, nem encarnação do impalpável. Faltam os prazeres terríveis. Falta a paixão, este amor que é desejo de um ser único, qualquer que seja.¹⁹

Assim, a Pessoa-Personne, essa “máscara de ninguém”, como sugere Leyla Perrone-Moisés,²⁰ corresponderá, na obra de Llansol, a um feminino de ninguém, não referido ao masculino, mas antes a uma ausência de masculino, ou mesmo de pessoa (agora com minúsculas), a um para além do humano, talvez. Vejamos

17 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 56.

18 Hélène Cixous, em Lispector, *A hora da estrela*, p. 134.

19 Octavio Paz, *Fernando Pessoa*, o desconhecido de si mesmo, p. 38-39.

20 Leyla Perrone-Moisés, *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*.

como isso se dá, em *Lisboaleipzig*:

Passeava-se distraidamente por Lisboa quando passou por ele uma mulher nova. Sentiu-lhe os seios baterem livres contra a camisa, as pernas e o garbo da garupa (não tinha palavra melhor) caminharem sem entraves como luzes fátuas vistas na luz translúcida de um balão veneziano. *Aquele* movimento era um misto de substância viva, aragem firme, e luz trémula. *Passou* por mim foi o que pensou mais tarde, e guardou como expressão exacta um *porte altivo* e um *vestido ao vento*. Não é correcto dizer que Aossê nunca a viu. Virou-a, mas sem o rosto. Normalmente, é verdade que o verbo *ver alguém* supõe um rosto, conhecido ou a conhecer. Não vira ninguém é correcto, mas vira ninguém não é menos próprio: um rosto sem rosto. Fora-lhe mostrado – dir-se-ia – à medida das suas posses (...)

Deram-lhe um *feminino de ninguém* a ver. Viva, veloz, livre, altiva.²¹

Os que conhecem a obra de Llansol sabem que esse feminino de ninguém, como um “vestido ao vento”, vai, de certa forma, reaparecer em outra figura: a da rapariga desmemoriada. Essa figura, que vamos encontrar em *O jogo da liberdade da alma*, de 2003, essa rapariga que não se lembra nem de seu próprio nome, é também, ao final desse livro, reduzida a um vestido, um vestido sem corpo, mas absolutamente sensual. E esse vestido sem corpo, esse feminino de ninguém, renuncia, enfim, ao homem. O que esse livro propõe radicalmente é algo que já vinha sendo construído nos textos de Llansol: a constituição de um feminino para além da referência ao falo, como lemos na citação a seguir: “o homem tem de renunciar ao poder, e a mulher ao homem”.²² Esse feminino talvez possa ser aproximado ao que Llansol denominará de “terceiro sexo”: a paisagem. Em “A boa nova anunciada à natureza”, leremos:

Tudo participa das 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: o homem, a mulher, a paisagem.

21 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37. Grifos da autora.

22 Maria Gabriela Llansol, *O jogo da liberdade da alma*, p. 30.

Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo. A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher.²³

Se “tudo participa das diversas partes” e se a paisagem é o terceiro sexo, então o feminino, fora da lógica binária, não é mais referido ao masculino e pode, afinal, se expandir em direção ao cogumelo, à falésia, ao mar, à erva rasteira, como um feminino de Pessoa-Personne, como um feminino de ninguém.

O pensamento de Lacan, em *O seminário 20*, ao dizer, a partir de sua investigação acerca do gozo feminino, que “Não há A Mulher”, apontando para a lógica do não-todo e também para a ausência, pode ser posto ao lado do que Llansol designará “existente-não-real”: aquilo que existe sem correspondente na realidade, aquilo que, não podendo ser generalizado, não se “realiza” como linguagem, no campo do simbólico.

Mas parece-me que é em seu último seminário, “A topologia e o tempo”, que Lacan avançará, ainda que de maneira bastante enigmática, em direção ao que podemos denominar, a partir de Llansol, de feminino de ninguém. Pois aí já não se trata apenas da singularidade do gozo feminino, mas da existência de um terceiro sexo, que não poderia subsistir diante dos outros dois. Ou, nas palavras de Lacan,

Não há relação sexual, é o que tenho enunciado. O que é recolocado ali? Dado que todos os que se entendem por gente, ou seja, os seres humanos, fazem o amor. Há para isso uma explicação: a possibilidade – notemos que o possível é o que definimos como o que cessa de se escrever – a possibilidade de um terceiro sexo. Por outro lado, por que é que há dois? Isso se explica mal.

(...) A linguagem tem suas leis das quais a universalidade é o modelo, a particularidade não o é menos. O que o imaginário faz é imaginar o Real: é uma reflexão. Uma reflexão tem a ver com o espelho, é, pois, no espelho que exerce uma função. O espelho é o mais simples dos aparatos. É uma função de alguma maneira totalmente natural.²⁴

23 Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 44.

24 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 26 – A topologia e o tempo*, p. 103.

Ora, se estamos fora da lógica do espelho, estamos fora do binarismo, fora de uma função “totalmente natural” e talvez até mesmo fora de uma lógica do humano, como propõe Llansol, com inserção de um terceiro: a paisagem como o terceiro sexo. Cabe, então, indagarmos se esse terceiro sexo, proposto por Llansol – e talvez intuído por Lacan –, não compreenderia uma outra lógica – uma topologia, talvez – que, fora da lógica dual, conceberia um feminino não referido ao masculino, um feminino de ninguém.

Mais do que isso, talvez fosse necessário indagar se esse feminino de ninguém, proposto como um feminino para Aossê, figura do texto llansoliano metamorfoseada a partir de Fernando Pessoa, não seria, mais que um feminino *para* o poeta – uma mulher para o misógino Pessoa –, um feminino *de* poeta. E aqui me arrisco a propor que o feminino de poeta, da palavra poeta, em Llansol, não seria a poetisa, mas exatamente a poesia.

É no livro *Onde vais, Drama-Poesia*, de Maria Gabriela Llansol, que a figura de Aossê ganha maior densidade, mais ainda que em seu diário *Um falcão no punho*, em que essa figura surge desde o título do livro – porque Aossê é um falcão, e porque no *f*, de falcão, e no *p*, de punho, podemos ler as iniciais de Fernando Pessoa. E, de certa maneira, surge também ainda mais que nos dois volumes de *Lisboaleipzig*, livro que promove o encontro de Aossê com Bach, da poesia com a música.

A questão poética trazida por Fernando Pessoa, parece-me, é frontalmente enfrentada por Llansol, em *Onde vais, Drama-Poesia*, quando o drama é vinculado diretamente à poesia, como o fez Pessoa, quando afirmou que a poesia não é uma arte lírica, mas uma arte dramática. É assim que vemos, nesse livro, as figuras poéticas que habitam o texto de Llansol – dentre elas, Dickinson, Holderlin, Rimbaud, Rilke e Aossê – encenarem uma espécie de drama da poesia, ou de “drama-poesia”, como ela o nomeou.

É também nesse livro, muitas vezes em tom poético, outras em tom ensaístico ou mesmo teórico, que encontramos verdadeiros tratados sobre a poesia, dentre eles o trecho “A boa nova anunciada à natureza”, aqui citado, em que Llansol anuncia, como boa nova, que a paisagem é o terceiro sexo. Ora, sabemos o quanto a paisagem é um elemento fundamental à poética de Fernando Pessoa, que chegou a afirmar, no texto que figura como a “nota introdutória” ao *Cancioneiro*, conjunto de poemas do Fernando Pessoa ortônimo, que “todo estado de alma é uma paisagem” e que temos a “paisagem interior” e a “paisagem exterior”, mas que essas se interseccionam, quase moebianamente.²⁵

E, numa rápida leitura de um texto fundamental de Pessoa, “Os graus da poesia lírica”, verifica-se o quanto ele vincula a arte da poesia ao quarto grau, o da chamada “despersonalização”, quando o poeta “não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem diretamente”.²⁶ É nesse momento em que o escritor é capaz de se transformar, verdadeiramente, num poeta dramático – e a evocação a Shakespeare é, aqui, exemplar –, pois ele atingiu uma tal despersonalização que é capaz de viver outros estados de alma e, portanto, outras paisagens.

A partir de Pessoa, então, já podemos depreender que a paisagem interior é capaz de se abrir a uma paisagem exterior que ultrapassa o sujeito e que é, fundamentalmente, dessa ordem, de uma abertura, de uma expansão. Nas palavras de Rimbaud, é esse o movimento da poesia, pois ela é, verdadeiramente, o aberto – *C'est la mer allée avec le soleil*,²⁷ escreverá Rimbaud –,²⁸ ponto de eternidade e de continuidade na experiência do humano, que é sempre descontínua e efêmera.

25 Fernando Pessoa, *Obra poética*, p. 101.

26 Fernando Pessoa, *Obras em prosa*, p. 275.

27 “É o mar alado com o sol”. Tradução minha.

28 Arthur Rimbaud citado por Georges Bataille, *L'Erotisme*, p. 32.

Sendo da ordem do aberto, ou do que Rilke chamou de *das Offene*, o terreno da “percepção pura”,²⁹ a poesia encontra-se não só com a paisagem, mas com o feminino, em sua dimensão de feminino de ninguém, como Llansol o nomeia, não referido ao masculino, mas, antes, constituído como uma espécie de disponibilidade ao aberto, ao “terceiro sexo” da paisagem.

SÓ DEPOIS, A PRÉ-HISTÓRIA

É também em direção a um feminino de ninguém que veremos a questão do feminino avançar, na obra de Clarice Lispector. Numa rápida leitura do conto “Amor”, de 1950, observaremos ainda a tentativa de garantir certa consistência ao feminino, a partir de sua referência ao falo, ao masculino. Nesse conto, em que a protagonista – tão próxima da própria Clarice – vê seu mundo ruir a partir da visão de um cego mascando chicletes, verifica-se, ao final da narrativa, uma certa reconstituição dessa mulher, justamente na cena em que ela se olha no espelho e se reconhece pelo apaziguamento que seu marido, ao chegar em casa, lhe traz de volta. Estamos, aí, no campo da “função do espelho”, “o mais simples dos aparatos”, segundo Lacan. “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia”.³⁰

Já em *Água viva*, de início, o feminino que se escreve não se refere ao masculino, mas abre-se ao campo de um terceiro sexo que, nesse livro, se constrói como o neutro:³¹ o *it*, o “mistério do impessoal”, que já não se refere a um “eu” e menos ainda a um “ele” ou a um “ela”, mas à própria “vida vista pela vida”. Ou,

29 Gérard Pommier, *A exceção feminina: os impasses do gozo*, p. 94.

30 Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 30.

31 Maurice Blanchot, *O espaço literário*, p. 20.

em outras palavras da própria narrativa: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio.”³²

Curiosamente, esse “bio”, que se aproxima do que Llansol chamaria “o vivo”, situa-se antes da diferença dos sexos, no mundo puramente orgânico da placenta. Por isso, a narradora declara: “Ainda não estou pronta para falar em ele ou ela”; “Nasci há alguns instantes e estou ofuscada”.³³ E, no entanto, é no feminino que a narrativa se escreve: trata-se de uma narradora, um feminino, mas é como feminino de ninguém – água viva – que esse feminino se inscreve. Ouçamo-lo: “Um novo personagem atravessa a planície deserta e desaparece mancando. Ouve-se: psiu; psiu! E chama-se ninguém.”³⁴

Ainda em “A menor mulher do mundo”, conto que faz parte da mesma coletânea em que se inclui “Amor”, o feminino de ninguém pode ser entrevistado pela aproximação da ínfima mulher aos elementos da natureza. Isso é nítido na construção dessa personagem “escura como um macaco”, que levava em seu ventre um “filho mínimo” e que vivia no alto das árvores.

Pode-se dizer, então, que Macabéa, nascida às vésperas da própria morte e da morte de Clarice, de certa maneira já começa, “antes da hora”, antes de começar, como essa história “de uma mulher quase não mulher, mais que mulher”. “Porque antes da pré- história havia a pré-história da pré-história”³⁵ e havia também o nunca e o feminino de ninguém.

A HORA DA ESTRELA

O que significa, para a literatura, caminhar em direção ao feminino de ninguém? Talvez signifique caminhar radicalmente para sua essência que, conforme observa Blanchot, reside em seu

32 Clarice Lispector, *Água viva*, p. 40.

33 Clarice Lispector, *Água viva*, p. 25.

34 Clarice Lispector, *Água viva*, p. 65.

35 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 47.

próprio desaparecimento.³⁶ Mas talvez, na dicção do feminino, essa caminhada se dê por um passo além, um *pas de sens*, um passo de sentido.

E o sentido, nesse caso, pode ser aquele de uma estrela que cai: *desiderare*. Ou, mais propriamente, a direção do que Blanchot chamaria de “escrita do desastre”:³⁷ o des-astre, o astro que cai, na passividade do acontecimento da queda. Mas sabemos que, na queda do astro, algo da ordem de um nascimento se dá, marcando o que, na Física, se chama “massa de início”.

Pensemos, então, na hora da estrela como essa queda que faz nascer. Nasce, com essa queda, uma “quase mulher”, “uma mulher quase não mulher”. Ímpar, como uma estrela cadente. Única, como uma estrela solitária. Sozinha, como uma estrela de ninguém. Ouçamos sua sentença: “só agora entendera que mulher nasce desde o primeiro vagido”.³⁸ Sigamos seus últimos “apensamentos” de mulher: “Assim como há sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida”.³⁹ Ouçamos sua ínfima voz: “Hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci”.⁴⁰

“Sua mensagem demora a chegar, como se fosse a luz de uma estrela. Mas acaba por chegar”.⁴¹ O que ela diz é o que talvez não possamos ainda suportar: que A Mulher, assim como a literatura, sim, ela ex-siste, como existente-não-real, como feminino de ninguém. “E, se quiserem, sozinha, à exceção de tudo.”⁴²

36 Maurice Blanchot, *O livro por vir*, p. 285.

37 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*.

38 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 108.

39 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 104.

40 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, p. 105.

41 Augusto Joaquim, *Como começam as cidades*, p. 5.

42 Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 63.

REFERÊNCIAS

- Augusto Joaquim, Como começam as cidades, em Emily Dickinson, *Bilhetinhos com poemas*, Tradução de Ana Fontes, Colares, Colares Editora, 1995.
- Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 2017.
- Clarice Lispector, *Água viva*, Rio de Janeiro, Rocco, 1973.
- Clarice Lispector, *Laços de família: contos*, 5. ed., Rio de Janeiro, Sabiá, 1973.
- Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977.
- Fernando Pessoa, *Obras em prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.
- Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957.
- Gérard Pommier, *A exceção feminina: os impasses do gozo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1987.
- Hélène Cixous, em Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 201.
- Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20 – Mais, ainda*, 2. ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- Jacques Lacan, *O Seminário, livro 26 – A topologia e o tempo*, 1979, inédito.
- Leyla Perrone-Moisés, *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro confidências*, Lisboa, Relógio D'Água, 1996.

Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2 – o ensaio de música*, Lisboa, Rolim, 1994.

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

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

Maurice Blanchot, *O espaço literário*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

Maurice Blanchot, *O livro por vir*, São Paulo, Martins Fontes, 2005.

Octavio Paz, *Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo*, Lisboa, Veja, 1992.

Sérgio Antônio Silva, *A hora da estrela de Clarice*, Belo Horizonte, Autêntica, 2005.

Silvina Rodrigues Lopes, *Exercícios de aproximação*, Lisboa, Vendaval, 2003.

Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, v.2, Paris, Gallimard, 1998-2003.

**HÁ UM FEMININO
DE NINGUÉM**

POR
JANAINA DE PAULA

Tomo nas mãos a escrita de Maria Gabriela Llansol para traçar com ela a imagem de um feminino de ninguém: “orla exígua”¹ que se estende entre o corpo e o poema. O desenho dessa borda. Tomo nas mãos a escrita, destacando essa figura para torná-la visível a partir de sua (des)articulação com a lógica do feminino em psicanálise. Parto daí para escrever com ela uma só narrativa que evoca: Um-todo-só.

Há textos reais – trazem uma coroa na sua humildade.
 Há móveis reais – trazem o desprendimento no seu próprio ser.
 Tocam-se por imagens.
 Há fios frios nas janelas, que as mantêm abertas.
 Há alegrias indizíveis que nascem de anéis que enterramos
 nas palavras, nos lagos, no alto das montanhas.
 Há certezas tão verdadeiras como incertezas.
 Há lugares que já alcançamos sem nunca os ter habitado.
 Há o êxodo que consome os tempos, um a um, como pétalas.
 Há o insondável perfeitamente claro – neste luar libidinal.
 Há o sexo de ler.²

Na vastidão do todo, avançamos em direção ao Um. Acompanho seus passos. Há, nesse percurso, textos reais, alegrias indizíveis, uma presença insondável que nos habita, lugares nunca antes alcançados, palavras feitas de lagos e montanhas. Há uma linhagem constituída por “absolutamente sós” que buscam a travessia, entendendo que a palavra do poema é o lugar do vórtice vibratório que resiste à lógica da fusão e do acabamento do mundo. Nessa reunião de elementos díspares, a qual tem no afeto o seu fio de aproximação, o texto, em Llansol, risca um

1 Expressão de Maurice Blanchot, trabalhada por Daisy Turrer em sua tese de doutorado: *Orla exígua*: a imagem como neutro em Maurice Blanchot.

2 Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro confidências*, p. 156.

trajeto. Sigo sua linha. Afinal, há lugares que já alcançamos sem nunca os ter habitado. Na dispersão, reúne-se, em partículas, aquilo que resta caído da travessia: imagens constituídas, o deserto em uma letra, pedaços de frase, os restos, a casa que a mística habita. Na reunião desses restos, subtraídos do todo de uma vida, Há Um que existe fora, fornecendo o ritmo que orienta as mãos na composição do que ainda está por vir.

HÁ UM

Encontramos o trabalho com a noção do Um em pelo menos dois seminários de Lacan. No primeiro, presente em *O Seminário, livro 9 – A identificação*, Lacan apresentará essa noção a partir da identificação simbólica. O Um seria, então, o elemento simbólico – unário – a partir do qual se desenrolariam outros, identificados que estariam com esse primeiro. Nesse caso, a presença de um significante primeiro teria a função de abolir o espaço de uma falta. O desejo seria o de eliminar o vazio da significação pela palavra primeira, entendida em sua função de representação. O traço unário se inscreveria no lugar de um vazio que antecede o sujeito, como escrita de uma ausência que se repete e faz marca numa existência.

Segundo Eduardo Vidal, a identificação a esse traço visa à relação do sujeito com o significante, através da qual se faz laço com o Outro. Como traço, a inscrição desse Um representaria a “entrada no real do significante como escritura”.³ Mas, nele, a palavra guarda a silva, “substância lenhosa”⁴ que faz rasgos na língua e desarticula as possibilidades de abolir o vazio das representações. Entretanto, esse Um instaura o registro do possível da escritura, a partir de uma impossibilidade, como marca de uma presença e de uma ausência. Torna-se dito primordial, que le-

3 Eduardo A. Vidal, *Há Um*, p. 46.

4 Giorgio Agamben, *Idéia da prosa*, Lisboa, p. 29.

gisla, pois provém da instância encarnada no Outro primordial. Como traço primeiro de uma identificação, o Um tem o poder de produzir o sujeito, que passa a contar a partir dele. “O Um começa no nível em que há Um que falta. O conjunto vazio é (...) a porta cuja transposição constitui o nascimento do Um. O que constitui o Um é que ele não começa senão de sua falta”.⁵

Y'a de l'Un se escreve a partir de outra linhagem. Lacan propõe pensar o Um sob a luz do aforismo: “não há relação sexual”. Aproximar o Um do “não Há” é também aproximá-lo desse Um que Há, mas que, sem ser todo, faz aparecer o real presente nessa formulação. O paradigma da não relação marca a disjunção entre o significante e o significado, entre o gozo e o Outro (lugar do simbólico por excelência), entre os modos de gozo masculino e feminino. Em *O Seminário, livro 20 – Mais*, ainda, Lacan apresenta duas teses importantes sobre esse ponto: a primeira é de que “Não há relação sexual (...). A relação sexual não se pode escrever. Tudo que é escrito parte do fato de que será para sempre impossível escrever a relação sexual.”⁶ A outra se refere à diferença entre o gozo masculino fálico e o gozo feminino fálico, mas não-todo.

Essas teses se entrelaçam, à medida que a ausência de proporção entre o gozo masculino e o gozo feminino produz um certo efeito de escrita, visto que a tentativa é a de encontrar uma equivalência entre esses modos de gozo. O gozo masculino encontra, no significante fálico, uma possibilidade de se inscrever no campo simbólico. O significante fálico franqueia a entrada desse gozo no simbólico, permitindo alguma escrita. Ao contrário do gozo feminino, localizado entre o imaginário e o real, cuja escrita é tarefa impossível. Lacan busca na experiência mística um modo de demonstrar esse gozo e o seu

5 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 19 – ... Ou pior*, p. 106-107.

6 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20 – Mais*, ainda, p. 49.

impossível a escrever.

Segundo Jacyntho Lins Brandão, a escrita do indizível é a marca que distingue a mística moderna da antiga. Isso porque, nos antigos mistérios, a interdição do dizer não encontrou caminho possível no escrever. “*Mýstes*, o iniciado nos mistérios antigos, é literalmente o *que se cala, que mantém a boca fechada* com relação ao que contempla no *Mýstérion*”.⁷ Na Antiguidade, a mística tinha o caráter de revelação. Além disso, dizer o indizível encontrava-se na esfera masculina, a dos sermoneiros e teólogos, que pregavam e ensinavam, estando, portanto, mais próximos daquilo que é da ordem do dizível.

Cabe à mística cristã a experiência do transbordamento, assentada no amor mais do que no conhecimento, que encontra seu lugar não num discurso dito, mas numa escrita. “Assim, o que não se pode dizer textualiza-se (por consequência, corporaliza-se), como se a escrita fosse o meio que permite a dicção do que é interdito.” Lemos, no *Ardente texto Joshua*:

Quero existir sem escutar o que dizem quando textualizo; mas prestando o ouvido, contudo, e, no entanto é o meu modo, Teresa, de escrever ao nada não quero ter frio, um frio sutil de pousar no saber

Consinto na vontade imperiosa de voltar ao armário que abrasa, e é dele que avisto o rio de ouro, mal a parede de fundo, ou amurada, se desmorona

Consinto na vontade de subir ao sítio onde adormece o texto Joshua, tua paixão, que é uma designação que cobre o inamovível e onde ele, no lugar em que sonha este rio, intercede.

Ainda intercede⁸

Textualizar é o modo de escrever o nada. Sem pouso no saber, escrever é consentir em voltar aos lugares que abrasam,

7 Jacyntho Lins Brandão, *O corpus ardente*, p. 168-169.

8 Maria Gabriela Llansol, *Ardente texto Joshua*, p. 13.

aos lugares adormecidos do texto, para fazê-los arderem na sua paixão. Dirigindo-se ao desconhecido, o texto deseja seguir o fio de fulgor que se desprende do movimento que realiza, transportando os corpos para o exterior, lugar onde a imagem se revela sem o nó da dor. É esse movimento em direção ao exterior, onde o instante é escrita, que traça (traço) o desenho de um corpo. Guardemos o amor e o corpo como marcas da experiência de uma escrita impossível.

Escrever Há Um não é o mesmo que escrever Um. Há aí algo do Um, poderíamos propor, ao lado das outras soluções de tradução apresentadas por Eduardo Vidal,⁹ entendendo que, ao elidir o pronome da frase (*il*), não se trata mais de um sujeito que diz, ou conta a partir de Um traço primeiro. Dele, do Um, há apenas a marca de uma falta: “é que ele não começa senão de sua falta”. Começa aí (*y*), nesse lugar de um “conjunto vazio”, cuja transposição constitui o nascimento do Um, sem que a hiância que o sustenta seja superada, abolida, pré-enchida. Mantendo-se a fratura, Há algo do Um que não diz todo. Há aí algo do Um, desse universo aberto e vazio, no qual gravitam constelações que a letra escreve.

Essa escrita difere daquela do traço unário, pois nesse registro não há suporte identificatório nem possibilidade de enunciar toda a potência. Fora da repetição que o traço unário inaugura – pois é possível retornar a ele, ainda que por caminhos distintos –, Há algo do Um não faz retornar, não há lugar para o qual retornar, o que se escreve é o *un-tout-seul*, que a letra sustenta sem fazer relação. Lembremos de Lacan em “Lituraterra”:

9 Segundo Vidal, temos algumas opções de tradução: Há do Um, H(aí)d’Um, Há Um. O autor parece optar pela última em seu texto “Há Um”. Ana Lucia Lutterbach propõe outra tradução: “Há algo do Um” (apresentada durante seminário na Faculdade de Letras da UFMG). Passamos por elas e propomos: Há aí algo do Um, para marcar esse lugar topológico daquilo que do Um se escreve.

O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu disse: é pela conjunção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura.

Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é o literal.¹⁰

É pela presença e ausência desse traço primeiro, na conjunção entre aquilo que o afirma e o apaga, que se faz um sujeito. Entre dois significantes, 1-2, contamos Um traço, uma marca que retorna. Mas é preciso contar dois tempos, desde que se distinga a rasura nisso que escreve o Um. O outro tempo, para além desse já contado, é aquele em que, caído o significante de uma falta, resta a rasura de traço nenhum que lhe seja anterior. Disso se faz terra, livro, cidade, jardim, corpo, poema. “*Litura* pura”. Letra de céu constelado. “Sonho de que temos a linguagem”.¹¹

Em *O Seminário, livro 19* – ... Ou pior, o Um é apresentado a partir do *Parmênides*, de Platão, articulado à teoria dos conjuntos e destacado em duas hipóteses. A primeira diz: é Um. A segunda: o Um é. Para Lacan, essas hipóteses são distintas. Se o Um é [Um], ele não existirá em lugar nenhum, porque, se estivesse em algum lugar, estaria num envelope, num limite, identificado a algo, o que o tornaria contraditório à sua existência. Por ser fundado sobre a pura e simples diferença, o Um não pode estar confundido com o mesmo. É no infinito impróprio (*aleph*) que o Um, feito dos elementos disso que constitui o infinito próprio, deve ser localizável. O que o constitui e o justifica não se designa por nenhuma referência qualificativa, justamente pelo fato de ele começar por uma falta.

Se o Um é Um, ele surge como absoluto, não permitindo nenhuma predicação. Assim, ele não seria múltiplo nem um

10 Jacques Lacan, *Lituraterra*, p. 21.

11 Maria Gabriela Llansol, *O sonho de que temos a linguagem*, p. 5-18.

todo de partes; não teria limites, nem extensão, nem figura; não estaria em repouso nem em movimento; não seria idêntico nem diferente. A particularidade dessa hipótese é a de admitirmos o Um como sujeito e como predicado. Essa articulação força outra suposição: se o o Um é Um, o Um é o que é. Tomado em si e por si, “ele torna-se alheio ao pensamento discursivo, logo nada se pode dizer dele”.¹² Nesse caso, teríamos o incognoscível, ao qual os neoplatônicos denominarão “inefável”.¹³ E, também, o fechamento completo desse infinito impróprio no qual ele começa.

A primeira hipótese – é Um – articula-se, justamente, a esse infinito impróprio, feito dos elementos que constituem um infinito próprio. Se o Um é, interroga-se exatamente o verbo “ser”. Não identificado ao ser, o que fecharia novamente a falta na qual ele começa – a sua própria falta de ser –, temos aí o Um que é um todo de partes (uno e múltiplo), tem extensão e figura, está em si mesmo e no outro, em movimento e em repouso, é idêntico e diferente, semelhante e dessemelhante. Não sendo igual a Outro, também não é o mesmo. A multiplicidade que participa do Um faz com que ele não se assemelhe nem a si mesmo, nem ao Outro, marcando o vazio no qual emerge e articulando-se à lógica da não relação. “É isso... ou pior”,¹⁴ escreve Lacan em referência ao título do seminário em que essas noções são apresentadas, indicando a potência da lógica da não relação, do vazio e do intervalo presente em todo discurso que se articula ao Um.

Não sendo idêntico a nada, torna-se impossível estabelecer uma cadeia de significação que o articule. É isso que faz com que Lacan afirme que, dessa hipótese sobressai um dizer: onde

12 Márcia Rosa, *Um Platão lacaniano* – um estudo sobre o Parmênides de Platão e o “*y a d l’un*” de Lacan, p. 11.

13 Jacques Alain Miller, *Los signos del goce*, p. 71-72.

14 Jacques Lacan, *O seminário, livro 19* – ... Ou pior, p. 125.

se diz *y'a de l'Un* – Há aí algo do Um – não se pode dizer dois; *y' a de l'Un* ou *pas deux*.¹⁵ Sendo impossível articulá-lo à lógica de um sentido – possível se pudéssemos fazer deslizar a cadeia significante em que o Um se articula ao dois e assim sucessivamente –, *y'a de l'Un* torna-se argumento esvaziado de sentido, o qual satisfaz uma fórmula que mantém o infinito aberto. Temos aí a passagem da autopredicação à pura posição de existência do Um, como um Há cujos atributos são deixados em aberto. Se o Um é, “se ele existe, seria ele Uno? Múltiplo? Não se prejudica nada, afirma-se apenas: há um!”.¹⁶ Há aí algo do Um que se sabe só. Há Um é, assim, uma operação de constante subtração. Extraído do vazio do Outro, tornado só, esse Um se conjuga como Um-a-menos – *Un-seul* –, caído do Outro, sem que este lhe possa dar nenhuma consistência.

Na teoria dos conjuntos, o Um que Há do conjunto é distinto do Um do elemento. A noção dessa teoria repousa sobre o fato de que há conjunto mesmo com um único elemento, da mesma forma que há conjunto com a multiplicidade de elementos. Afinal, o que faz Um é o vazio em torno do qual todo conjunto gravita. O elemento fundamental de um conjunto é algo que a própria noção de conjunto permite colocar como um conjunto vazio. Nesse sentido, Lacan fala do “Um como de um real”, servindo-se do finito do conjunto, contado a partir do Um, para indicar um infinito.¹⁷

Há Um em abismo, que se abisma para além dos elementos que constituem o conjunto. Não que os elementos não façam parte do Um, Há algo do Um neles. Mas o conjunto não se faz pela presença de elementos que guardam a marca de uma relação. Ao contrário, esse Um se faz por subtração, no lugar

15 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 19* – ... Ou pior, p. 129.

16 Márcia Rosa, *Um Platão lacaniano* – um estudo sobre o Parmênides de Platão e o “*y a d l'un*” de Lacan, p. 12.

17 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 19* – ... Ou pior, p. 104.

em que o Outro não se adiciona a ele, apenas se diferencia. Esse Um, que se sabe só e não faz correspondência com o dois, é estabelecido a partir da não relação. Não sendo localizável a partir dos elementos do conjunto, ele existe fora-mundo, fora-linguagem. A sua localização só é possível se pensada a partir da noção de “ex-sistência”.¹⁸ Ou seja, trata-se do Um como “ex-sistência” a todos os Uns que de alguma maneira participam dele, como aquilo que “ex-siste” à linguagem e ao mundo. O seu fundamento está colocado fora da série, e a sua presença, como escritura do Um, permanece ligada a uma impossibilidade.

Eduardo Vidal retoma a lenda de Santa Úrsula para dizer esse Um situável apenas no interstício, na passagem, no abismo que emerge da inacessibilidade do infinito. Diz a lenda que Úrsula, prometida a um jovem rei pagão, tendo que acatar a decisão paterna, pede um período de três anos para se preparar. Nesse tempo, a bela jovem espera evitar o casamento ou converter o rei. Sem conseguir uma coisa ou outra, Úrsula solicita que seja acompanhada por 11 mil virgens quando da partida para as núpcias. Elas navegam até Colônia, na Alemanha, onde são mortas pelo exército de Átila (rei dos hunos), que havia tomado a cidade. Para Eduardo Vidal, 11 mil é a maneira de expressar o não numerável no interstício: no intervalo entre o 0 e 1, desdobra-se uma classe infinitesimal, desenhando a distância da impossibilidade da relação.

Na sua articulação a partir do *y'a de l'un*, Lacan não o diferencia apenas do traço unário, mas também do Um da exceção. Retomando o mito da *Horda Primeva*, a partir da leitura lacaniana, temos a seguinte formulação: Há Um que diz não à função fálica. A referência é a função fálica, visto que é por ela que o homem se inscreve na ordem simbólica, mas essa função

18 Sobre isso, ver Jacques Lacan, *O Seminário, livro 23 – O sinthoma*, p. 19, 49, 55.

pressupõe a existência de um elemento que escapa à ordenação fálica, estando exterior a ela. Se a função fálica é correlativa à castração, há pelo menos um sujeito – o pai da horda primeva – que escapa à castração, tendo acesso a todo o gozo. É a exceção à função fálica que instaura a regra e rege o gozo masculino: todos os homens estão inteiramente submetidos à função fálica e, portanto, ao gozo fálico.

Esse Um da exceção, necessário para que o dizer alcance função de verdade, “não cessa de se escrever e funda o modo do possível: todos os seres falantes se inscrevem sob a égide do significante fálico”.¹⁹ É a partir desse todo que a lógica do não-todo será escrita. O gozo feminino estaria não-todo referenciado à função fálica. Não há universalidade referida à função fálica, na medida em que se tem a opção de se colocar nessa função, não estando de todo nela. Esse outro gozo não exclui a referência ao falo, e sim acrescenta-se a ela, estando situado não a partir da lógica do conjunto (todos os homens referidos à função fálica), mas da lógica do não-todo.

Lacan passa pelo Um do traço unário, passa pelo Um da exceção e escreve *Y^a de l'Un*. Se há nessa escrita rastros desses outros Uns, o que faz com que possamos aproximá-los e afastá-los, *Y^a de l'Un* não se confunde com eles. Temos aqui Um que não sai do 0 (*aleph*). Um que se orienta pelo infinito, pelo aberto abrigado em todas as palavras e, portanto, fora do Um marcado pelo significante fálico.

Sabemos que o feminino, em sua lógica do não-todo, marca uma dessimetria em relação à ordem simbólica. Entretanto, articulado à lógica fálica, ainda que não-todo, o feminino aparece fazendo referência ao falo, ao mesmo tempo em que avança para além do seu limite. É preciso dizer a exceção, a inscrição do significante que delimita uma existência universal, para, só

¹⁹ Eduardo A. Vidal, *Há Um*, p. 49.

assim, marcado pela não-toda aderência a esses campos, escrever o feminino. Poderíamos aproximar *Y'a de l'Un* do feminino e articulá-lo à lógica do excesso, a qual ultrapassa o campo do simbólico, sendo ainda orientada por ele.

FEMININO DE NINGUÉM

O modo de composição em Llansol, a sua escritura, bem como o gesto de transposição que vemos se desenrolar nela, a partir do movimento das mãos que tecem a ausência, nos conduzem a um passo fora. Há “um corp’a’screver”:²⁰ feminino de ninguém, sondado pelo rumor que acossa de fora: rastro de traço nenhum que lhe seja anterior. Acordada para escrever, a legente não recusa o chamado, sabendo que ela é a escrita de uma outra:

Eu que conhecia intimamente Isabôl por ser a sua escrita, sabia que as últimas vontades que ela acabaria por me murmurar seriam referentes à esperança de que o Hermafrodita não fosse a figura final do humano: a esperança que guarda os sexos em número ímpar, e os mantém abertos ao conhecimento do amor.²¹

Tomemos o *Y'a de l'Un* para aproximá-lo do feminino, nesse aberto que ultrapassa a lógica binária. Num passo além do traço do Um, e da exceção, não seria imprudente pensar que essa aproximação faz um giro na noção de feminino. Uma leve torção. Ao propor outra linhagem ao *Y'a de l'Un*, Lacan escreve a possibilidade de que algo desse Um (*aleph*) se escreva no próprio infinito, no aberto das palavras, no lugar onde elas não respondem a nenhuma significação.

Nesse passo, o feminino em Llansol estaria mais próximo das

20 Essa figura de Maria Gabriela Llansol aparece em vários momentos da sua obra e articula corpo e escrita. Um corpo não separado da escrita.

21 Maria Gabriela Llansol, *Contos do mal errante*, p. 11.

variações do infinito, não articulado à lógica fálica. Desarticulado, assim, da lógica binária. No aberto da não significação, ele seria mais significância, na medida em que esta é produzida sensualmente. Em seu livro *Lisboaleipzig I* – o encontro inesperado do diverso, Llansol escreve: “só consigo imaginar o feminino como uma fornalha ardente, a sarça ardente da Lei”.²² A lei que arde no feminino, pensada como sarça, é aquela da palavra aberta do poema.

Ao retirar o *1^a de l’Un* do registro da exceção, para pensá-lo a partir do que se apresenta como uma linhagem outra que não aquela da exceção que funda a regra fálica, Lacan abre campo para articularmos o feminino a algo que está além. Não no sentido de um limite e seu além, mas como além sem limite, no aberto ilimitado de um corpo que é pura significância.

Essa ultrapassagem de campo nos força a pensar o feminino de ninguém não mais articulado ao masculino. Trata-se, então, de forçar o pensamento em direção a uma paisagem que não se delimita à lógica lacaniana do não-todo, seguindo na direção do Um-todo-só.

Passeava-se distraidamente por Lisboa quando passou por ele uma mulher nova. Sentiu-lhe os seios baterem livres contra a camisa, as pernas e o garbo da garupa (não tinha palavra melhor) caminharem sem entraves como luzes fátuas vistas na luz translúcida de um balão veneziano. *Aquele* movimento era um misto de substância viva, aragem firme, e luz trémula. *Passou por mim* foi o que pensou mais tarde, e guardou como expressão exacta um *porte altivo e um vestido ao vento*.

Não é correcto dizer que Aossê nunca a viu. Vira-a, mas sem o rosto. Normalmente, é verdade que o verbo *ver alguém* supõe um rosto, conhecido ou a conhecer. Não vira ninguém é correcto, mas vira ninguém não é menos próprio: um rosto sem rosto. Fora-lhe mostrado – dir-se-ia – à medida das suas posses.

22 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig I* – o encontro inesperado do diverso, p. 18.

Se eu a tivesse visto teria de ir atrás dela porque o desejo
nasceu-lhe
logo

intenso. Uma vontade de ter de _____.

De a ter, de me enfiar nela, sem magoar, e sem recusa. Um movimento que nem sequer esboçaria. Nunca o fizera: – Estão-me a ver? – A ver o quê, Aossê? Sabemos que nunca irias atrás dela,

dizer-lhe ou dar-lhe a entender que me queria pôr nela – Por isso o seu rosto não lhe foi mostrado.

Deram-lhe um *feminino de ninguém* a ver. Viva, veloz, livre, altiva.²³

– Sim, diz-me ela, pousando as mãos nos meus joelhos: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e que seja um homem.

– Alguém que queira ressuscitar para ti?

– Sim. Alguém que tenha para comigo essa memória.²⁴

(...)

– Sim, digo-te, pousando as mãos nos teus joelhos: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e saiba ler.

– Alguém que queira ressuscitar para ti?

– Sim, alguém que tenha para comigo essa memória.²⁵

Esse feminino de ninguém, mesmo sem marcas, deixa rastro da sua presença nos corpos escritos no texto e, não sendo todo, apresenta-se como Um-todo-só. Há aí algo do Um, desse Um-todo-só, que não se conta pelas marcas, mas nas lacunas, nas reticências que separam cada fragmento. Como um misto de substância viva, aragem firme e luz trêmula, a mulher atravessa o caminho de Aossê.²⁶ O vestido ao vento define a espessura de

23 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37.

24 Maria Gabriela Llansol, *O jogo da liberdade da alma*, p. 28.

25 Maria Gabriela Llansol, *O jogo da liberdade da alma*, p. 80.

26 Aossê é figura da obra de Llansol. A sua composição segue o movimento de dispersão e metamorfose presente na estruturação da textualidade llansoliana. Trata-se aqui de Fernando Pessoa que, num primeiro momento, passa ao livro como Aosse para, em seguida, pela queda de uma letra, ser metamorfoseado em Aossê. Não só o nome sofre essa transformação, Aossê é o falcão que entra no pulso da escritora e passa a habitar o seu mundo figural. “Precisava alterar a ordem das letras do nome de Pessoa para fazê-lo involuir, arrancá-lo ao hábito inveterado que tinha dele; a descrição da sua vida não era o meio apropriado para subtrai-lo de Pequenez”. Essa operação tinha a função de “desligá-lo da projecção maiúscula” que o paralisava e assombrava (Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, p. 86-87).

um corpo que, não sendo um consistente, é absolutamente sensual. Esse vestido reaparece em outra figura da obra. No livro *O jogo da liberdade da alma*, a figura do texto é a rapariga desmemoriada que, tendo perdido o nome, aparece, ao final do livro, reduzida a um vestido. Apesar de passar por ela, Aossê “vira ninguém”, um rosto veloz, vivo e altivo, onde o desejo nasce intenso. Há aí algo do Um que passa. Como uma Gradiva,²⁷ ela avança em direção a lugar nenhum, grafando, com seus pés, o ar de um espaço topológico feito de dobras e torções. Seus limites são esboçados pelo vento, sem se deixar deter pelo mármore/memória que eterniza.

Uma figura feminina quer entrar. Escutemos seus passos. O movimento do seu vestido. O que dele se desenrola como memória de um corpo que é “materialmente frase”, sem que material e literal sejam diferentes. Nesse lugar da matéria viva e ardente, nada é vulgar, tudo é figurável. Tudo é corpo nascido para perdurar. Do fora ao fora, desenha-se outra topologia, onde o feminino orbita numa lógica que não tem o significante fálico como fundamento e, como campo do exterior, apresenta-se como Um-todo-só. Nesse lugar, perde-se a razão, sem enlouquecer. Às vezes se enlouquece, sem perder a razão. “Orla exígua” por onde corre o poema, rio inesquecível, esse corpo feminino deixará de estar fixo, e escrever se tornará o único modo de coser o infinito.

27 A *Gradiva* é um romance de Jensen. O romance conta a história de um jovem arqueólogo que descobriu, num museu de antiguidades em Roma, um relevo que o atraía muito. A escultura representava uma jovem adulta, surpreendida ao caminhar. Um dos pés repousava no solo, enquanto o outro, já flexionado para o próximo passo, apoiava-se somente na ponta dos dedos. O jovem arqueólogo chamou-a de Gradiva, “aquela que avança”, e passou a buscar, exaustivamente, os elementos que pudessem recriar a história dessa que tinha sido eternizada pelo mármore. Nessa busca, a Gradiva avança, pelos passos de outras mulheres, levando o jovem arqueólogo a produzir sonhos e delírios que o aproximavam da sua própria história. Freud faz uma análise minuciosa desse romance de Jensen, levando em conta a significação desse nome: “aquela que avança” e, no seu passo, faz avançar a psicanálise (Sigmund Freud, “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos, p. 15-90).

Eu passei apenas pela escrita, palavra feminina como eu.²⁸

De um eu ao eu, um passo de escrita, a queda do poder, o verbo como um nome: escrever. Nessa palavra feminina, Há Um que se desdobra ao infinito, marca da não relação entre os sexos, da dessimetria entre campos distintos, do fora como único passo. Eis uma forma de escrever o infinito, dizendo, a partir de uma escritura ímpar, que Há algo do infinito aí, nesse impossível a escrever Um-todo-só.

28 Maria Gabriela Llansol, Carta ao legente, p. 13-17.

REFERÊNCIAS

Eduardo A. Vidal, Há Um, em Oscar Cesarotto (Org.), *Ideias de Lacan*, São Paulo, Iluminuras, 2010, p. 46.

Giorgio Agamben, *Idéia da prosa*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999, p. 29.

Jacques Alain Miller, *Los signos del goce*, Barcelona, Paidós, 1998.

Jacques Lacan, Lituraterra, *Che vuoi*, Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, v. 1, n. 1, 1986, p. 21.

Jacques Lacan, *O Seminário, livro 19 – ... Ou pior (1971-1972)*, Publicação interna da Associação Freudiana Internacional, Espaço Moebius – Projeto Traduzir, p. 106-107.

Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20 – Mais, ainda (1972-1973)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

Jacques Lacan, *O Seminário, livro 23 – O sinthoma (1975-1976)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

Jacyntho Lins Brandão, O corpus ardente, em Lucia Castello Branco; Vania Baeta Andrade (Org.), *Livro de Asas para Maria Gabriela Llansol*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007, p. 168-169.

Márcia Rosa, *Um Platão lacaniano – um estudo sobre o Parmênides de Platão e o “y a d l’un” de Lacan*, disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rel/v1n2/v1n2a05.pdf>, acesso em: 22 jan. 2014.

Maria Gabriela Llansol, *Ardente texto Joshua*, Lisboa, Relógio D’Água, 1998.

Maria Gabriela Llansol, Carta ao legente, em Lucia Castello Branco, *Os absolutamente sós*, Belo Horizonte, Autêntica, 2000, p. 13-17.

Maria Gabriela Llansol, *Contos do mal errante*, Lisboa, Rolim, 1986.

Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro confidências*, Lisboa, Relógio D'Água, 1996.

Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, Lisboa, Edições Rolim, 1994.

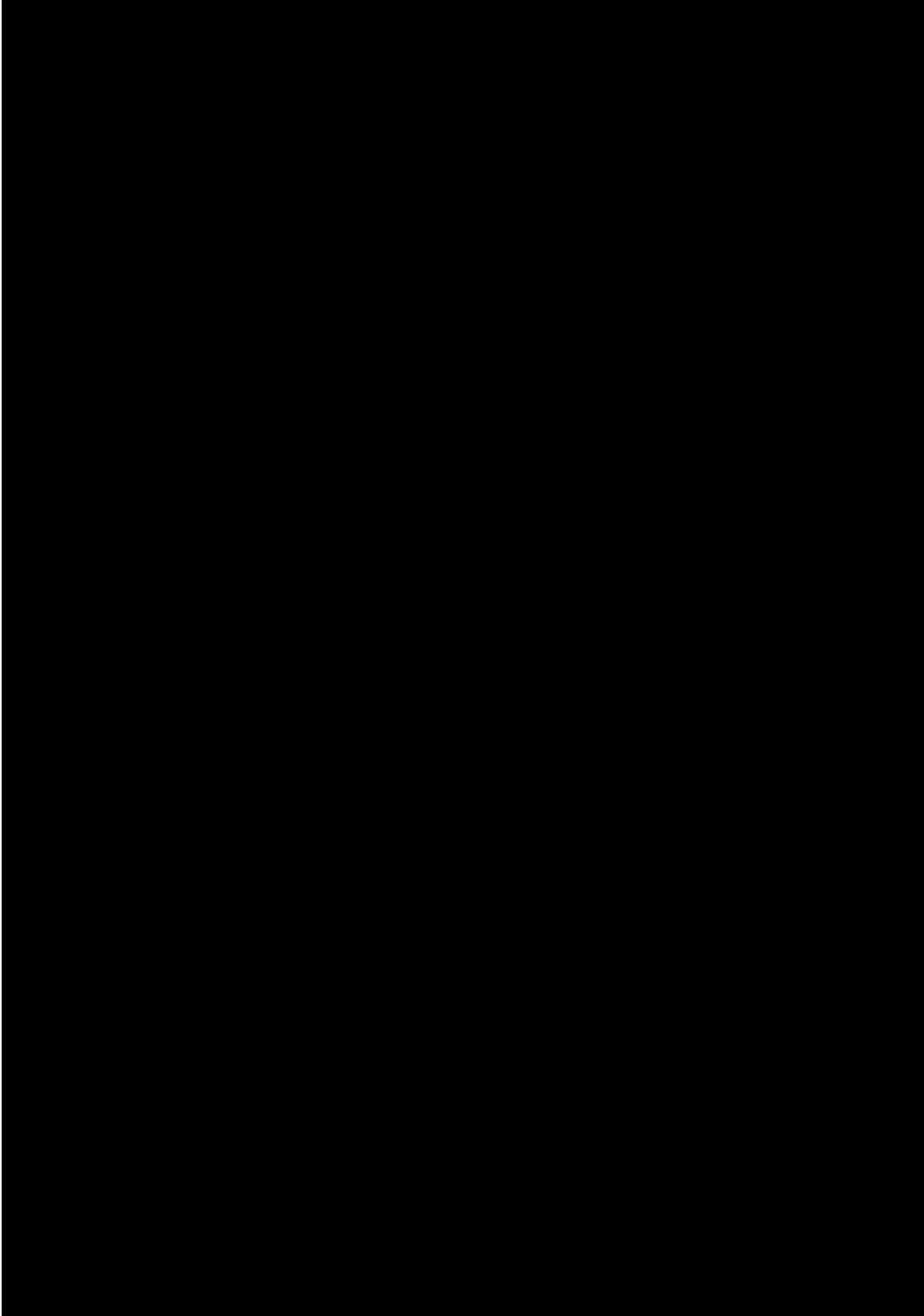
Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, Lisboa, Rolim, 1994.

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

Maria Gabriela Llansol, O sonho de que temos a linguagem, *Revista Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 143-144, p. 5-18, jan./jun. 1997.

Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, 2. ed., Lisboa, Relógio D'Água, 1985, p. 86-87.

Sigmund Freud, “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908), v. IX, Rio de Janeiro, Imago, 1996 (ESB), p. 15-90.



**CARTA A UM
FEMININO DE
NINGUÉM**

POR
VANIA BAETA ANDRADE

PREÂMBULO

Isto seria uma carta, mas resultaria em corte – tecido esgarçado entre a vida e a morte –, abrindo um espaço terceiro, uma terceira margem, além: espaço edênico, fora do tempo cronológico, sem sentido figurado, embora em sentido figural. Vemos: um corte, um vestido/alma, uma carta/letra e uma voz escrita. Seria uma voz longínqua, surda, transfigurada, mas seria uma voz; seria voz neutra, alhures, de ninguém.

Isto seria uma carta, mas resultaria numa corte estranha: cortejar uma mulher passante, dita “feminino de ninguém”, sem véu e sem rosto, apenas um colo elevado, “um *porte altivo e um vestido ao vento*”,¹ veloz e vivaz, sem sufrágio universal. Então seria como cortejar a invisibilidade do visível ou dar visibilidade ao invisível; cortejar o efêmero, o que já passou, o que sempre está a passar, o que não cessa de passar e não pode se escrever, mas se escreve.

Isto seria uma carta, mas seria importante dizê-la em francês:² *lettre*, homonímia de letra, carta a ninguém; *lettre* heteronímia de Pessoa (Fernando Pessoa), *personne*, ninguém. Nessa língua estrangeira, portanto, cada vez que se diz “carta”, escuta-se “letra”.

Também resultaria importante ter em mente o conceito de letra na psicanálise, formulado por Jacques Lacan ao largo de todo seu ensino, a partir de Sigmund Freud, dos sonhos freudianos e suas interpretações. Mas, de todas as ramificações desse

1 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37.

2 Importante mencionar que a escritora, Maria Gabriela Llansol, viveu durante 20 anos na Bélgica, grifo da autora.

conceito, gostaria de tomar a noção de “letra pulsional”,³ relevando seu sentido patemático (e não matemático), para aproximá-la de uma expressão encontrada na obra de Maria Gabriela Llansol: “a pulsão da escrita”; e, ainda, com esses dois constructos em mãos, gostaria de abordar uma figura-passante, na obra llansoliana, nomeada: “feminino de ninguém”.

É claro que essa figura não deixa de convocar uma outra, *A une passante*,⁴ de Charles Baudelaire, ainda mais porque Maria Gabriela Llansol chegou a traduzir o poema, esse poema nomeado por ela não como “A uma passante”, mas como “A uma transeunte”:

A rua ensurdecedora em meu redor berrava
Alta, esguia, de luto carregado, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão faustosa
Erguendo, baloiçando o ramo e a bainha

Ágil e nobre, com sua perna de estátua.
Eu bebia, crispado como extravagante,
No seu olhar, céu lívido onde nasce o furacão,
A doçura que fascina e o prazer que mata.

Um raio... em seguida, a noite! _____ Beleza fugitiva

3 Juan Ritvo distingue dois polos de atração relativos à letra e ao significante em Lacan: um polo patemático (de *páthos*, patético), que é relacionado à marca no corpo – etimologicamente: marca, sofrimento, incisão, que atrairia tudo o que vem do traço do significante no corpo; e outro, o polo matemático – *matema*, a letra que se transmite integralmente. Dentro do polo patemático, ele distingue outros dois polos: a letra como significante (inconsciente) e a letra pulsional (relativa ao Isso). A concepção de *letra pulsional* pode ser encontrada principalmente no *Seminário 20* e, sobretudo, em “Lituraterra”. Lê-se, aí, a letra como o que faz limite entre saber e gozo – a letra como litoral. Nesse momento, a letra tem um vínculo privilegiado com o Real (Cf. Juan Ritvo, O conceito de letra na obra de Lacan, p. 9-24).

4 La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / dans son œil, ciel livide, où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. / Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? // Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! (Charles Baudelaire, *As flores do mal*, grifo do autor).

Cujo olhar me fez repentinamente renascer,
Só voltarei a ver-te na eternidade?

Algures, bem longe daqui! Demasiado tarde! *Nunca* talvez!
Eu não sei para onde fugiste, tu não sabes para onde vou,
Tu que eu teria amado, tu que sabias que sim!⁵

OUTRA VERSÃO

Na “tradução legente”,⁶ que Llansol faz do poema de Baudelaire, é proposta outra versão, em que a tradutora suplanta a forma dos versos, chegando a: quatro slides, dois detalhes e alguns flashes. A escrita fotográfica releva e revela a cena. A imagem ganha movimento, a luz se escreve. Uma cena fulgor, ela diria. Tomo emprestada, então, essa forma, para decompor a cena em que figura o feminino de ninguém. Trata-se, agora, de um poeta pós-baudelaireano: Fernando Pessoa, fernando *personne*, f.p., feminino de *personne*/ninguém.

Aqueles que transitam na obra llansoliana sabem que Fernando Pessoa lhe é uma figura absolutamente cara; sabem que ele faz parte de sua linhagem; que habita muitos, ou quase todos, dos seus livros; e que uma das maneiras de entrar nesse espaço figural se dá por uma operação de letra.

O nome do poeta sofre, então, uma espécie de mutação, a partir da manipulação de suas letras, como se fosse um jogo anagramático, cujo efeito atingiria sua “restante vida”,⁷ isto é, sua tradução/leitura, sua tradição, sua traição (porque essas três palavrinhas sempre caminham juntas). A operação é a seguinte: PESSOA → AOSSEP → AOSSÊ → resta o “p” de Poeta, de

5 Charles Baudelaire, *As flores do mal*, p. 213-215, grifo do autor.

6 O termo “legente” consta na obra de Llansol como uma variação de leitor, para indicar uma outra posição de leitura exigida pela textualidade llansoliana. O termo “tradução legente” foi cunhado por Lucia Castello Branco.

7 *A restante vida* é um dos títulos da primeira trilogia, “Geografia de rebeldes”, de Maria Gabriela Llansol.

Pessoa, de *personne*, leia-se *pessoa-ninguém*. Em determinado momento, na obra llansoliana, ainda encontraremos: AOSSEA, feminino de ninguém. E, mais ainda mutante, essa figura tomará a forma de um falcão: *Um falcão no punho*.⁸

No entanto, aquilo que na obra llansoliana aparece como uma subtração aparece na obra pessoana como uma multiplicação: o *drama-em-gente*, que faz proliferar, ou explodir, ou implodir o nome em heterônimos, estilhaçando o “Eu” em “Eus” – significante que também comparece na obra da escritora, quando ela resolve retirar o D de Deus. Será que poderíamos dizer que, enquanto a operação pessoana é a da multiplicação constelar, a llansoliana seria a da subtração/inversão, sempre buscando um ponto de letra?

Passemos à cena fulgor.⁹ Ela se encontra no Prólogo de *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música.¹⁰ Lemos na orelha do livro, assinada por M. G. L.:

“O Ensaio de Música”, que é o segundo volume de *Lisboaleipzig*, abre com um prólogo em que é retomada *a ceia de Natal* para que convergia “O Encontro Inesperado do Diverso”. Dando voz aos verdadeiros nós explosivos, que nela tinham levemente aflorado, o texto é levado a construir-lhe a narrativa. Todos esses nós gravitam em torno da *união*, que um dia se realizará, *da liberdade de consciência com o dom poético*, e têm a sua origem na bi-humanidade de Aossê – autêntica figura explosiva da galáxia Ocidente. Explosão emocional e cognitiva que se vai dar no confronto entre a estética de J. S. Bach e a actividade criadora imprevisível de Aossê, com o pensamento de Baruch Spinoza. Essa, a matéria de que trata “O Ensaio de Música”.¹¹

8 *Um falcão no punho* é o título de um dos diários de Maria Gabriela Llansol, mas ele aparece em *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, em que figura a cena em questão: um feminino de ninguém.

9 Segundo Llansol, a composição de seus livros não utiliza a forma de um enredo, mas utiliza as “cenas fulgor” como “nós construtivos” do texto, assim como não trabalha com “personagens”, mas com “figuras”.

10 Anterior a esse livro está o *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso.

11 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, orelha, grifo da autora.

Então, os nós construtivos desse texto são “nós explosivos”, atraídos pela conjunção “da liberdade de consciência” com o “dom poético”, aspiração do projeto llansoliano de escrita. O que poderíamos conceber como a “bi-humanidade de Aossê – autêntica figura explosiva da galáxia Ocidente”? A sua feminização? Sustentemos a pergunta e passemos à cena:

SLIDE UM:

Um diálogo entre Anna e Aossê descortina o impacto causado nele, pela visão de uma passante, durante um passeio por Lisboa:

– Ela nunca se voltou? – perguntou Anna.

– Não – respondeu Aossê. A bem dizer, ele nunca

a vira. Passeava-se por Lisboa quando passou por ele uma mulher nova. Sentiu-lhe os seios baterem livres contra a camisa, as pernas e o garbo da garupa (não tinha palavra melhor) caminharem sem entraves como luzes fátuas vistas na luz translúcida de um balão veneziano. *Aquele* movimento era um misto de substância viva, aragem firme, e luz trémula. *Passou por mim* foi o que pensou mais tarde, e guardou como expressão exacta um *porte altivo e um vestido ao vento*.¹²

DETALHE IMPORTANTE:

Foi dito que ele nunca a vira, mas ele a viu: sem rosto. Viu alguém? Ou seria possível ver ninguém, *personne*?

Não é correto dizer que Aossê nunca a viu. Vira-a, mas sem rosto. Normalmente, é verdade que o verbo *ver alguém* supõe um rosto, conhecido ou a conhecer. Não vira ninguém é correto, mas vira ninguém não é menos próprio: um rosto sem rosto. Fora-lhe mostrado – dir-se-ia – à medida das suas posses.¹³

12 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 36-37, grifo da autora.

13 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37, grifo da autora.

SLIDE DOIS:

O movimento do desejo, o nascimento do desejo, sua impossibilidade, esse estranho objeto:

Se eu a tivesse visto teria de ir atrás dela porque o desejo
nasceu-lhe
logo
intenso. Uma vontade de ter de _____.

De a ter, de me enfiar nela, sem magoar, e sem recusa. Um movimento que nem sequer esboçaria. Nunca o fizera: – Estão-me a ver? – A ver o quê, Aossê? Sabemos que nunca irias atrás dela,

dizer-lhe ou dar-lhe a entender que me queria pôr nela. – Por isso o seu rosto não lhe foi mostrado.¹⁴

DETALHE IMPORTANTE:

O corpo do texto toca a letra, troca a letra, sensualiza as vogais. A letra “feminina de ninguém”, *personne*: V. Letra pulsional?

Deram-lhe um *feminino de ninguém* a ver. Viva, veloz, livre, altiva. Bastou-me essa realidade em vogais abertas em torno da consoante V – um V firme, decidido.¹⁵

SLIDE TRÊS:

O desejo ganha corpo, toca o corpo, troca o corpo, entre o público e o privado, sexualiza o texto, textualiza o sexo, o “sexo-de-ler”.¹⁶ “Vejo a pulsão extremar-se-lhe”.¹⁷

O errante
era ele que, como contou, ficou tão atordoado de desejo que procurou a

14 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37.

15 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37, grifo da autora.

16 Figura recorrente da/na obra llansoliana.

17 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 56.

primeira porta que desse para a entrada discreta de um prédio onde pudesse masturbar-se. Recordar-se da mão imperiosa e de um pênis que não lhe parecia o dele. Só quando se veio receou que alguém viesse e o tivesse visto naqueles preparos. Mas tomou

a decisão sensual

de não proteger o prepúcio e, quando voltasse à rua, o deixar em contacto com o tecido áspero das calças.¹⁸

OUTRO DETALHE:

“Um pênis que não lhe parecia o dele”. Traço da obra llansoliana: imprimir uma espécie de regressão ao estado de corpo despedaçado. Trata-se de algo anterior ao estágio do espelho que, segundo Lacan, opera a unificação da imagem do corpo. Em Llansol, o espelho é estilhaçado, raras são as imagens que atingem uma *gestalt* ou forma totalizada. Também porque, segundo ela, o fulgor é preferível à verossimilhança. Tal estilhaçamento da imagem traz, como consequência, o abandono da lógica dualista, imaginária ou especular, como o par: feminino/masculino.

ÚLTIMO SLIDE:

Foi assim que saiu daquela escada, e continuou o seu passeio por Lisboa como B. S. – Que não quer dizer Baruch Spinoza – disse a rir –, mas Bernardo Soares. – E rimos também. Lembra-se de ter subido ao Alto de Santa Catarina,

ir ver o rio que_____.¹⁹

NOSSA SENHORA DO SILÊNCIO DE BERNARDO SOARES (B. S.)

Tomemos nas mãos, mãos negativas, o escrito-prece de Bernardo Soares (semi-heterônimo de Fernando Pessoa) encon-

18 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37.

19 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37-38.

trado em sua arca e editado sob o nome “Nossa Senhora do Silêncio”, no *Livro do desassossego*. Tomemos a ideia dessas mãos negativas, não propriamente no sentido pejorativo, mas no sentido de marca, pegada, impressão – escavada e vazia como o silêncio das pedras milenares, que habita o poeta, que habita a poesia.

Às vezes quando, abatido e humilde, a própria força de sonhar se me desfolha e se me seca, e o meu único sonho só pode ser o pensar nos meus sonhos, folheio-os então, como a um livro que se folheia e se torna a folhear sem ler mais que palavras inevitáveis. É então que me interrogo sobre quem tu és, figura que atravessas todas as minhas antigas visões demoradas de paisagens outras/lentas, e de interiores antigos e de cerimoniais faustosos de silêncio.²⁰

Começa a delinear-se, assim, a interrogação abissal sobre aquilo que se poderia chamar de Mulher, se ela existisse. Porque, segundo o aforismo lacaniano, ela, A Mulher, não existe. Mas ela chama ou é chamada? Ela é chama? De qualquer forma, ao lado dessa interrogação, que sustentaremos aqui com Bernardo Soares, também gostaríamos de repensar o estatuto de um dos adjetivos que acompanham a pessoa de Pessoa, sua misoginia, ou seja, uma aversão patológica às mulheres. É certo que poderíamos lê-la aqui, por exemplo:

O meu horror às mulheres reais que têm sexo é a estrada por onde eu fui ao teu encontro. As da terra, que para serem □ têm de suportar o peso mo-vedição de um homem – quem as pode amar, que não se lhe desfolhe o amor na antevisão do prazer que serve o sexo (...)?²¹

Mas também é certo que a ausência do feminino ou o feminino como ausência – feminino de ninguém – atinge sua quase absoluta radicalidade nas “palavras inevitáveis” do poeta, na

20 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 458.

21 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 461.

leitura das “paisagens impossíveis”. Em “Nossa Senhora do Silêncio”, uma estranha corte é feita à “mulher-que-não-existe”, no cúmulo de seu desaparecimento, na dessexualização que banha a alma, como forma de sublimar aquilo mesmo que, no texto llansoliano, ganha erotismo: um erotismo da letra, entre o Real e o Simbólico (a consistência imaginária, especular, é quebrada, mantém-se desse registro apenas o que o texto chama de “imaginal”),²² letra pulsional, que rege o texto e o leva além...

A mulher, insisto, essa que não existe, é justamente a letra – a letra como significante que não há Outro.²³

A letra que constitui rasura distingue-se por ser ruptura, portanto semblante, que dissolve o que constituía forma, fenômeno, meteoro (...) Mas, ao mesmo tempo, isso também se deve a despachar o que dessa ruptura daria em gozo (...) que cria o mundo, em suma, porque a ideia do mundo é isto: pensar que ele é feito de pulsões tais que nelas se figura igualmente a vida, não?

Pois bem, o que se evoca de gozo ao se romper o semblante, é isso que no real – aí está o ponto importante, no real – se apresenta como ravinamento das águas.

Isto é para lhes definir por que se pode dizer que a escrita é, no real, o ravinamento do significado (...)

A escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico.²⁴

Mas é importante marcar que, para Maria Gabriela Llansol, talvez em clave pessoana e em litoral/lituraterra lacaniana,²⁵ a paisagem ganha o estatuto de “terceiro sexo”, anunciado como

22 “Sou eu que atravesso a metanoite, e o texto é o órgão imaginal de quem escreve. Eu quero, querendo o texto a ouvir o real” (Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 14) “Aliás, a linguagem come o real” (Jacques Lacan, *O Seminário, livro 23* – O sinthoma, p. 31.) A psicanálise lacaniana trabalha com a ideia de três dimensões presentes na linguagem: Real (R), Simbólico (S), Imaginário (I). Lacan propõe a figura topológica “nó de borromeu” como apresentação do enodamento desses três registros, com quais trabalha ao longo de seu ensino, mas que ganham uma formalização mais precisa em seus últimos seminários, como *O Seminário 22* e *O Seminário 23*.

23 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 18* – De um discurso que não fosse semblante, p. 102.

24 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 18* – De um discurso que não fosse semblante, p. 114.

25 Cf. Lacan, *O Seminário, livro 18* – De um discurso que não fosse semblante, p. 105-119.

uma boa nova à natureza.²⁶ Transitando na obra llansoliana, cogitamos que esse terceiro não é um número ordinal, seria preciso pensá-lo, com Guimarães Rosa, como uma terceira margem do rio; seria, assim, de alguma forma, um três fora-da-série. Também não é, como diria Lacan, o “exsexo”, sobre o qual a alma especulou,²⁷ porque em Llansol “o sexo será como for o lugar do texto”.²⁸ E, quanto à alma: “É o corpo que lhes é alma”.²⁹ No final do Prólogo de *Lisboaleipzig 2*, o “tema da ninguém” é retomado nos seguintes termos:

da “imagem forte” *onde* se masturbara. Naquele instante, *aquilo* só queria ser envolvido pelo vestido em movimento, sem que eu descortinasse – pensei depois – como um vestido se podia desfraldar e me embainhava com um tão forte pedido de desejo. Isto

deve encontrar-se escrito entre os meus papéis porque naquela tarde, ao voltar para casa, escrevi sobre um envelope que era para os dois – referia-se a Johann e a Anna –, e não o enviei. Aí, eu voltava ao *tema da ninguém*, não desvendada,

como puro fenómeno atmosférico que *lhe* ocorrera por especial e excepcional ocorrência de uma brisa a que não fora possível dizer tudo.

Enquanto fala

tira do bolso um papel amarfanhado que coloca sobre o xale da mente onde está escrito:

“o que senti:

a) foi ter visto a Natureza a passar por mim.

26 “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.” (Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 44) “porque precisam do sexo da paisagem, fonte única de toda a Beleza” (Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 45).

27 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 114.

28 “O texto é a única forma de identificar o sexo e a humanidade de alguém porque, ó poeta estranho, o sexo de alguém é sua narrativa. A sua, ou a que o texto conta, no seu lugar. Assim o sexo será como for o lugar do texto.” (Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 16).

29 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 99.

b) tê-la visto como mulher altiva, de saltos altos, sem rosto, e em movimento.

c) foi o meu pênis ter desejado ser envolvido pelo movimento do seu vestido.

d) foi que tudo não passou de um fenômeno atmosférico. E, por isso, não passou.

P. S. Pareceu-me nova e verde porque estávamos quase na Primavera.”

FIM DO PRÓLOGO

Retomemos a “paisagem impossível” de Bernardo Soares, e lembremos que, para Lacan, o impossível é um dos nomes do Real, definido como aquilo que não cessa de não se escrever, em contraposição ao possível, definido como o que cessa de se escrever. Trata-se aí de categorias modais aristotélicas reelaboradas por Lacan: o necessário, o impossível, o possível e o contingente. É como uma “paisagem impossível que o poeta aborda A mulher, que de fato (e concordando aí com Lacan) não existe; é como “parte essencial e real” que ele a cogita.

Em todos os meus sonhos ou apareces, sonho, ou, realidade falsa, me acompanhas. Visito contigo regiões que são talvez sonhos teus, terras que são talvez corpos teus de ausência e desumanidade, o teu corpo essencial descontornado para planície calma e monte de perfil frio em jardim de palácio oculto. Talvez eu não tenha outro sonho senão tu, talvez seja nos teus olhos, encostando a minha face à tua, que eu lerei essas paisagens impossíveis, esses tédios falsos, esses sentimentos que habitam a sombra dos meus cansaços e as grutas dos meus desassossegos. Quem sabe se as paisagens dos meus sonhos não são o meu modo de não te sonhar? Eu não sei quem tu és, mas sei ao certo o que sou? Sei eu o que é sonhar para que saiba o que vale o chamar-te o meu sonho? Sei eu se não és uma parte, quem sabe se a parte essencial e real, de mim? E sei eu se não sou eu o sonho e tu a realidade, eu um sonho teu e não tu um Sonho que eu sonhe?³⁰

30 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 458.

Ler as “paisagens impossíveis” com seu “sexo de ler”,³¹ diria Maria Gabriela Llansol. Anda o poeta, assim, tateando o nada, entre vidência e cegueira, tateando o abismo com olhos de superfície.³² Anda o poeta, de súplica em súplica, mãos em prece sustentando sua interrogação, ciente do seu saber não saber: “Que espécie de vida tens? Que modo de ver é o modo como te vejo? Teu perfil? Nunca é o mesmo, mas não muda nunca. E eu digo isto porque sei, ainda que não saiba que o sei.”³³

Ou tal qual (escre)vimos na cena llasoliana (slide um: “um vestido ao vento”), anda o poeta margeando o nada, o impossível, a insignificância; anda no nada, sustentando a interrogação: “Teu corpo? Nu é o mesmo que vestido, sentado está na mesma atitude do que quando deitado ou de pé. Que significa isto, que não significa nada.”³⁴

Anda o poeta, em súplica, no deserto e no aberto feminino – feminino de ninguém –, em sonho dormido, em sonho acordado, como o impossível de não ver, sem sombra, nem abrigo, como o impossível de não querer: a repetição incansável da pulsão, a exigência insaciável da pulsão, uma escrita que não cessa de não se escrever. “Como não te sonhar? Como não te sonhar? Senhora das Horas que passam, Madona das águas estagnadas e das algas mortas, Deusa Tutelar dos desertos abertos e das paisagens negras de rochedos estéreis – livra-me da minha mocidade.”³⁵

Mas, silêncio, entre prece e prece, parece que escarnece: Que pena eu ter de te rezar como a uma mulher, e não te querer □ como a um homem, e não te poder erguer os olhos do meu

31 “O sexo de ler” figura fortemente presente em *Onde vais, Drama-Poesia?*, de Maria Gabriela Llansol.

32 Faço alusão ao poema de Julia Panadés: “ver o abismo / com olhos / de superfície”, em Panadés, *Rasura sobre rasura*.

33 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 459.

34 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 459.

35 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 459.

sonho como Aurora-ao-contrário do sexo irreal dos anjos que nunca entraram no céu!”³⁶

Escarnece? Difama? Diz fêmea? Segundo Lacan, “A gente a *dif...ama*, a gente a diz fama”.³⁷ “O que de mais famoso, na história, restou das mulheres é, propriamente falando, o que delas se pode dizer de infamante.”³⁸

A lira negativa parece que delira, e algo que poderia ser lido como misoginia deixa evidenciar o que do sexo se irrealiza: “Ópio de todos os silêncios, Lira para não se tanger, Vitral de lonjura e de abandono – faz com que eu seja odiado pelos homens e escarnecido pelas mulheres.”³⁹

Temos matéria para pensar no escabroso do feminino como aquilo que, segundo Lacan, não se submetendo todo à lei fálica, ameaça com sua presença medusante: “Címbalo de Extrema-Unção, Carícia sem gesto, Pomba morta à sombra, Óleo de horas passadas a sonhar/horas dormidas/horas na inconsciência – livra-me da religião, porque é suave; e da descrença porque é forte.”⁴⁰

“Não-toda” submetida à lei fálica (assim como escrita por Lacan com quatro fórmulas proposicionais, em sua tábua da sexualização)⁴¹ quer dizer que, do lado mulher, não há exceção. E, logicamente, não havendo exceção que funde a regra, como ocorre no lado homem, a mulher (não-toda ela) escapa do universal, que é a condição de possibilidade da linguagem para todo ser falante.

Tentemos explicar melhor: temos quatro fórmulas proposicionais. Segundo Lacan, “quem quer que seja falante se ins-

36 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 460.

37 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 114.

38 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 114-115, grifo do autor.

39 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 459.

40 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 459.

41 Cf. Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 107-108.

creve de um lado [lado homem] ou de outro [lado mulher].”⁴² Do lado homem (lado esquerdo), encontramos duas fórmulas: a primeira (acima) marca a exceção para a segunda (abaixo). Essa proposição diz que *existe* um x que não se submete à função fálica; enquanto a segunda “indica que é pela função fálica que o homem como todo toma inscrição”.⁴³ Ou seja, do lado homem, *todo* x se submete à função fálica, mas *existe* um x que não se submete. Este x, que não é submetido à função fálica, é a exceção, que funda a regra imposta para todos: a castração. É nesse lugar de exceção que encontramos o mito freudiano do Pai Primevo, que pode ser lido em *Tótem e tabu*.

Do lado mulher (lado direito), também encontramos duas fórmulas: a primeira (acima) não marca a exceção para a segunda (abaixo), pois a proposição diz que *não-existe* x que não se submeta à função fálica; enquanto a segunda indica que *não-todo* x se inscreve na função fálica:

Em frente, vocês têm a inscrição da parte mulher dos seres falantes. A todo ser falante, como se formula expressamente na teoria freudiana, é permitido, qualquer que ele seja, quer ele seja ou não provido dos atributos da masculinidade – atributos que restam a determinar – inscrever-se nesta parte. Se ele se inscreve nela, não permitirá nenhuma universalidade, será não-todo, no que tem a opção de se colocar na Φ x [função fálica] ou bem de não estar nela.⁴⁴

Daí que “A mulher não existe”: “A” mulher com artigo definido. Seria preciso contar uma a uma, indefinidamente, já que nenhuma universalidade poderá abarcar *todas*: ela é *não-toda*. Acontece que a parte mulher que não faz parte do todo é uma parte à parte, que se abre para fora do mundo, do mundo engendrado pela função fálica, abeirando, assim, algo que po-

42 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 107.

43 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 107.

44 Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 107.

deríamos nomear como *i-mundo*, anterior à criação do mundo: Gênesis. Ou, nas palavras do poeta: “És a mulher anterior à Queda, escultura ainda daquele barro que □ paraíso.”⁴⁵ Contudo, seria preciso entender essa anterioridade fora do tempo também, uma anterioridade atual ou uma atualidade anterior, qualquer oxímoro atemporal, qualquer origem atual, já que o tempo cronológico é regido por essa função dita fálica. O espaço llansoliano, sendo não-todo, é nomeado Espaço Edênico, onde figura esse feminino de ninguém.

Sem exceção, a exceção feminina constituiria em habitar o *fora-do-mundo*: fora do mundo dos seres falantes, embora ela também pertença ao mundo (um pé lá, um pé cá: pecado). Daí que isso assusta, e a pretensa misoginia não seria privilégio ou patologia exclusiva do poeta. Esse horror está nas ruas, nos e nas transeuntes, na cultura, na moralidade que escorre dos poros, dos porões, no suor dos vigilantes, que prendem e pretendem normatizar as fontes da alegria, o dom poético e a liberdade de consciência, almejados pela textualidade llansoliana.

O repúdio à *mulher-que-não-existe* está nas vitrines, nas lojas de importação e exportação de produtos consumidos diuturnamente. Ele está no discurso científico (e seus *gadgets*), na indústria farmacêutica (e seus estabilizadores de humor). Está na boca dos dirigentes das empresas, das instituições, do país. Porque essa figura inumana, que não tem nome, nem identidade, paira no silêncio desesperado de nossa noite, nas trevas e no abismo – feminino de ninguém. Trata-se de um feminino que não se contrapõe ao masculino, porque aí não há proporção: é desproporcional, despropositado, descomunal. Silêncio, minha, nossa, Senhora, porque ela mete medo em homens, sejam eles mulheres também.

Lemos, na seguinte passagem de Bernardo Soares/Pessoa,

45 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 461.

quase a mesma paisagem do feminino de ninguém, que foi dado a Aossê/Llansol ver, com seu vestido/alma. Vemos aí também algo da “Passante”, de Baudelaire:

Mas tu, na tua vaga essência, não és nada. Não tens realidade, nem mesmo uma realidade só tua. Propriamente, não te vejo, nem mesmo te sinto. És como que um sentimento que fosse o seu próprio objecto e pertencesse todo ao íntimo de si próprio. És sempre a paisagem que eu estive quase para poder ver, a orla da veste que por pouco eu não pude ver, perdida num eterno Agora para além da curva do caminho. O teu perfil é não seres nada, e o contorno do teu corpo irreal desata em pérolas separadas o colar da ideia de contorno. Já passaste, e já foste e já te amei.⁴⁶

Com um pé lá (além, no *i-mundo*) e outro cá (no mundo), cada mulher (ou cada um que se alinha sob a bandeira das mulheres),⁴⁷ uma a uma, indefinidamente, há de lidar com isso que poderia ser, segundo o poeta, o “Esplendor do nada, nome do abismo, sossego do Além...”.⁴⁸ Mas isso não existe, sabemos, a não ser que pensemos, com Maria Gabriela Llansol e suas figuras ou seu mundo figural, que há *reais-não-existentes e existentes-não-reais*.

Tu és do sexo das formas sonhadas, do sexo nulo das figuras □. Mero perfil às vezes, mera atitude outras vezes, outras gesto lento apenas – és momentos, atitudes, espiritualizadas em minhas.

Nenhum fascínio do sexo se subentende no meu sonharte, sob a tua veste vaga de madona dos silêncios interiores. Os teus seios não são dos que se pudesse pensar em beijar-se. O teu corpo é todo ele carne-alma, mas não é alma é corpo. A matéria da tua carne, não é espiritual mas é espírito/não é espírito mas é espiritual.⁴⁹

46 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 463.

47 “Esse campo é o de todos os seres que assumem o estatuto de mulher – se é que esse ser assume o que quer que seja por sua conta. Além disso, é impropriamente que o chamamos a mulher, pois, como sublinhei da última vez, a partir do momento em que ele se enuncia pelo não-todo, não pode se escrever.” (Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20 – Mais, ainda*, p. 108).

48 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 460.

49 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 461.

Segundo Lacan, “(...) a gente *âme* (que a gente *alma*). Eu *almo*, tu *almas*, ele *alma*”.⁵⁰ O psicanalista se pergunta se não se trata aí de um efeito do amor e, quando “a alma alma a alma, não há sexo na transação. O sexo não conta neste caso.”⁵¹

Mas, em *Lisboaleipzig 2*, lemos: “É o corpo que lhes é alma”,⁵² e, em Pessoa: “o teu corpo é todo ele carne-alma, mas não é alma é corpo”.⁵³ O corpo, para Llansol, é sempre um “corp’a’screver”⁵⁴ e, além do mais, ele serve “para esperar o real”.⁵⁵ No litoral, entre o Real e o Simbólico, Lacan situa a letra, em sentido patemático – letra pulsional –, entre saber e gozo, situamos a “pulsão da escrita”.

Também lemos em Llansol: “a perplexidade da alma era seu corpo”. Em outro livro, justamente chamado *O jogo da liberdade da alma*, em que figura uma “rapariga desmemoriada”, os significantes correm soltos e mudam de sentido como quem muda de vestido. E acontece do vestido ser alma. Então, vestido é alma e alma, é corpo (“ver o abismo com olhos de superfície”, diria Julia Panadés),⁵⁶ um “corp’a’scever”, apenas seguindo a pulsão, a “pulsão da escrita”, luz preferida:

e eu singularizo-me pela pulsão da escrita,
luz preferida⁵⁷

quando me sobrevém a pulsão da escrita, muitas vezes faz meus trabalhos
como se escrevesse, e a escrita cai a nossos pés, tão secundária⁵⁸

50 Jacques Lacan, *O seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 113, grifo do autor.

51 Jacques Lacan, *O seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 113-114.

52 Jacques Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 99.

53 Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 461.

54 “Há, pela terceira vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp’a’screver. Sé os que passam por lá sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa” (Maria Gabriela Llansol, *O livro das comunidades*, p. 10).

55 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 85.

56 Julia Panadés, *Rasura sobre rasura*.

57 Maria Gabriela Llansol, *Na casa de julho e agosto*, p. 31.

58 Maria Gabriela Llansol, *Na casa de julho e agosto*, p. 32.

O que se escrevira, seguindo a “pulsão da escrita”, no corpo textual/sexual/sensual de Aossê/Aossea seria um feminino de ninguém, esse fenômeno atmosférico, que recobre a paisagem – terceiro sexo –, pois diz o texto: “eu venho do inomeado e é pra lá que caminho”,⁵⁹ como uma passante...

P. S. –

Ainda, mais: com Llansol e Lacan, retomemos a direção rumo a seu ponto de letra/*lettre*, letra pulsional; o que deixa marcas no corpo; incisão do desejo do Outro, no corpo escrito. Coloquemos lado a lado as palavras de Pessoa/Bernardo Soares e as de Aossê/Llansol. Tomemos uma passante ou um feminino de ninguém, essa paisagem que lhe foi dada a ver em movimento: a veste, o vestido ao vento, os seios, o porte altivo; desdobremos o texto-tecido e retomemos, assim, a imagem forte, *onde* Aossê se masturbara: Slide três.

Se em Pessoa/Soares lemos: “nenhum fascínio do sexo”; em Aossê/Llansol, lemos: uma “decisão sensual”; já em Lacan, lemos: “ Φ , nós o designamos com esse Falo, tal como eu o preciso por ser o significante, aquele que se suporta, no homem, pelo gozo fálico. O que é isto? – senão o que a importância da masturbação em nossa prática sublinha suficientemente, o gozo do idiota.”⁶⁰

Podemos nos remeter à etimologia da palavra idiota e encontraremos, no grego antigo, uma acepção que não é necessariamente pejorativa. Quando surgiu, no grego, a palavra *idiotes* não era tão ofensiva quanto se tornaria a partir do latim *idiota*:

O sentido primitivo de *idiotes* era o de “homem privado”, isto é, metido com seus próprios afazeres, afastado da gestão da coisa pública. Na socieda-

59 Mari Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 162.

60 Jacques Lacan, *O seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 109.

de grega da época, isso era o mesmo que dizer “pessoa sem instrução”, pois só tomava parte na vida pública quem tivesse algumas luzes.

No núcleo de *idiotes* está *idios*, que tem o sentido de “próprio, particular, peculiar”. Trata-se do mesmo elemento que viria a dar em vocábulos como idioma (“língua pátria”, mas inicialmente “particularidade de estilo”) e idiossincrasia (“característica peculiar de comportamento”). Etimologicamente, a palavra não carregava juízo de valor.⁶¹

O gozo do idiota, então, poderia ser lido como um gozo privado (mantenhamos aí a ambivalência entre a privação e o íntimo), afastado da coisa pública. Mas, na cena llansoliana, esboça-se uma membrana tênue: entre o público e o privado. O gozo do idiota também poderia ser lido como um gozo “próprio, particular, peculiar”, como o gozo do *idioma*, com suas *idiossincrasias*.

Lacan, com suas *idiossincrasias*, nomeará a língua própria, a língua materna (anterior à língua pátria, mas sempre presente na ponta da língua de cada sujeito), a língua de leite que escorre do seio materno, de *lalangue*. E diz: “falar de amor é, em si mesmo, um gozo.” Talvez por isso o poeta (Fernando Pessoa) tenha dito que toda carta de amor é ridícula – idiota – se não fosse ridícula não seria uma carta de amor: *lalangue*. Eis o que leva ao *Lustprinzip*, “Princípio do prazer”, formulado por Freud.

Segundo Lacan, o *Lustprinzip* só se fundaria na junção do *a* (objeto *a* causa de desejo) com o Significante da falta no Outro (A barrado), que designa esse gozo radicalmente Outro, o gozo da mulher e que, por isso, tem relação com Deus (Deus e o gozo da mulher, que não existe) e além...⁶² Ele chama a atenção para a importância de distinguir esses dois termos, porque o objeto *a* (objeto causa de desejo) é, aqui, da ordem Imaginária, que ordena a relação entre semelhantes; enquanto o Significante da falta no Outro é plenamente da ordem Simbólica, na radicalidade

61 Sérgio Rodrigues, *O idiota nem sempre foi estúpido*, [s. n.].

62 Cf. Jacques Lacan, *O seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 112.

através da qual implica o Real.

A hipótese da psicanálise é “que em alguma parte, no Outro, isso sabe. Isso sabe porque isso se baseia justamente nesses significantes de que o sujeito se constitui.”⁶³ O inconsciente, então, “é suposto pelo fato de que no ser falante há em algum lugar algo que sabe mais do que ele”.⁶⁴ Seria aí, nesse lugar, onde a mulher goza mais além “de todo esse *jogar* que constitui sua relação ao homem”,⁶⁵ que se poderia situar a “pulsão da escrita”? “A mulher, insisto, essa que não existe, é justamente a letra – a letra como significante de que não há Outro”.⁶⁶ Entre saber e gozo: a letra pulsional faz o trabalho como se escrevesse:

Deram-lhe um *feminino de ninguém* a ver. Viva, veloz, livre, altiva.
Bastou-me essa realidade em vogais abertas em
torno da
consoante V – um V firme, decidido.⁶⁷

63 Jacques Lacan, *O seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 118.

64 Jacques Lacan, *O seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 119.

65 Jacques Lacan, *O seminário, livro 20* – Mais, ainda, p. 119, grifo do autor.

66 Jacques Lacan, *O seminário, livro 18* – De um discurso que não fosse semblante, p. 102.

67 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 37.

REFERÊNCIAS

Charles Baudelaire, *As flores do mal*, Tradução de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio D'água, 2003.

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, Organização Richard Zenith, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

Jacques Lacan, *O seminário, livro 18* – De um discurso que não fosse semblante, Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009.

Jacques Lacan, *O seminário, livro 20* – Mais, ainda (1972-1973), 2. ed., Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, Versão brasileira de M. D. Magno, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

Juan B. Ritvo, O conceito de letra na obra de Lacan, em ESCOLA DA LETRA FREUDIANA, *A Prática da Letra*, ano XVII, n. 26, p. 9-24, Rio de Janeiro, 2000.

Júlia Panadés, *Rasura sobre rasura*, 2014, lâminas, edição da autora.

Maria Gabriela Llansol, *A restante vida*, Porto, Afrontamento, 1982.

Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, Lisboa, Rolim, 1994.

Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, Lisboa, Rolim, 1994.

Maria Gabriela Llansol, *Na casa de julho e agosto*, Porto, Afrontamento, 1984.

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio D'água, 2000.

Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, 2. ed., Lisboa, Relógio D'água, 1998.

Sérgio Rodrigues, *O idiota nem sempre foi estúpido*, 17 jul. 2012, disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/o-idiota-nem-sempre-foi-estupido/>.

**SOBRE AS
AUTORAS**

LUCIA CASTELLO BRANCO

Escritora, psicanalista, professora permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da FALE-UFMG e professora visitante do Programa de Literatura e Cultura da UFBA.

JANAINA DE PAULA

Psicanalista e professora. Doutora em Estudos Literários pela FALE-UFMG, linha de pesquisa “Literatura e Psicanálise” (LIPSI).

VANIA BAETA ANDRADE

Psicanalista e doutora em Literatura Comparada, na linha de pesquisa “Literatura e Psicanálise” (LIPSI), da FALE-UFMG.

cas'a

Havendo ainda um significante – feminino de ninguém – em torno do qual este livro se tece, não há, entretanto, palavra de ordem a mover suas investigações. Há impulso do poema vivo a arejar os textos lidos. Para se chegar a isso há, evidentemente, rigor. Porque, se o feminino é de ninguém, o percurso que sustenta o significante é próprio, singularmente próprio. Tem corpo e assinatura, como há assinatura dos elementos na pulsação luminosa dos astros. Se sobre esses lugares não se pode ter os pés, não significa que de sua existência não haja escrita. Há pulsação luminosa dos corpos, há ritmo irrepetível, há testemunho e assinatura feminina de ninguém.

