

Leitura, tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol

Janaina de Paula¹

UFOP

janardepaula@gmail.com

Resumo: Partindo das noções de tradução e transposição, propomos, neste artigo, a tarefa de pensar a escrita em Llansol como uma operação tradutória, intralinguística e interlinguística, que abre vastas camadas discursivas na língua de partida e na língua de chegada. A escritora portuguesa traduziu vários poetas e, em muitos casos, fez de cada um deles figuras da sua obra. O encontro com a língua desses poetas, o trabalho de tradução e transposição da letra viva do poema para os cadernos que acolhiam os seus textos, inaugura uma forma de tradução fiel ao gesto literário. Escrita e tradução são, assim, movimentos contínuos, atravessados por uma leitura aguda, que inaugura uma escrita sem precedentes na língua portuguesa.

Palavras-chave: leitura; tradução; transposição; escrita.

Abstract: Based on the notions of translation and transposition, in this article, we propose the task of thinking Llansol's writing as an intralinguistic and interlinguistic translational procedure, which opens broad discursive layers in both source and target languages. The Portuguese writer translated several poets and, in many cases, turned each of them into figures of her works. The encounter with the language of these poets, the work of translation and transposition of the living letter of the poem in the notebooks that welcomed her texts, a new form of faithful translation to the literary gesture is introduced. Writing and translation are thus continuous movements, crisscrossed by an acute reading, which introduces a singular writing in the Portuguese language.

Key words: reading; translation; transposition; writing.

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 07/02/2020

¹ Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG. Pós-doutoranda na Faculdade de Letras da UFOP (bolsista CAPES/PNPD).

Ao lado de uma escrita incessante, deixada em livros publicados e em um imenso espólio composto por 76 cadernos manuscritos, papéis avulsos e agendas, a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol traduziu vários poetas e, em muitos casos, fez deles figuras da sua obra. Acompanhar essas traduções nos permite levantar a hipótese de que Llansol estabelece um método de tradução, próximo ao seu projeto literário, desenhando uma linha contínua entre leitura, tradução e escrita. É certo que esse método – que entendemos aqui, ao lado do poeta Francis Ponge, como caminho – não propõe a correspondência formal, ritma ou métrica, com o texto de partida. Para muitos, as traduções de Llansol são desconcertantes e, às vezes, torna-se difícil perceber um “projeto claro”². Mas, ainda assim, mesmo para os críticos mais contundentes, a escritora portuguesa revela uma enorme ousadia no gesto tradutório, fazendo dele o gesto mesmo de uma escrita. Acompanhemos de perto esse gesto.

Procuro é a palavra, escreve Llansol, no momento em que traduz os *Últimos poemas de amor*, de Paul Éluard. *Procuro é a palavra* – ela escreve no prefácio à tradução desses poemas. Na procura – trata-se de uma procura pela palavra ou “procuro” é a palavra encontrada para dizer a sua tradução? –, Llansol define o modo como toma o escrito, o modo como lê a palavra na sua forma, na sua textura e no seu ritmo:

Eu explico. Trabalho com eles, fixando intensamente um ponto-paisagem antes de começar a escrever; depois, o decurso do texto depende do que essa concentração, num lugar vazio, permite. O olhar atento vai voltando a si mesmo e, então, o que consigo ouvir são as ondulações vibratórias entre esses dois pontos. Os meus olhos recebem, num ponto-voraz, as linhas que sustentam o espaço, feixes incidentes paralelos, raios que se afastam progressivamente, termos geométricos.

Lá onde estás, deve ser assim.

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem as imagens. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. O milionésimo sentido da voz, “tiro o lápis da mão”, o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio nocturno, “era um dia verde”, o afecto do negro, sob o lenço da noite. O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam. (LLANSOL, 1985, p. 112-113).

² Sobre isso ver o artigo de Álvaro Faleiros, “Maria Gabriela Llansol retradutora de Charles Baudelaire”.

Poderíamos dizer, em consonância aos estudos da linguagem que pensam a palavra a partir da confiança absoluta na substituição da coisa pelo nome (perdendo-se, no nome, a coisa, em função da sua aparição na ideia, do seu sentido na palavra), que todo o esforço da linguagem seria o de eliminar a materialidade da coisa, a materialidade da própria palavra, considerada uma opaca resistência ao ideal de transparência da linguagem.

Entretanto, em Llansol a preeminência da palavra para além da representação cria uma ambiguidade entre o sentido e a significação, tornando-se, ela mesma, material, densa, corpo musical. Encontramos aqui um elemento fundamental que se aproxima da reflexão blanchotiana de que, se por um lado, a palavra registra o poder mortal da linguagem que “reduz o ser da coisa falada ao não-ser abstrato do seu conceito na palavra” (BLANCHOT, 1997, p. 314), por outro, coloca a literatura à procura da realidade que foi perdida. A perda constitui-se, então, a condição de possibilidade dessa literatura, e sua procura assenta-se na materialidade da palavra, no seu aspecto físico, nas suas bordas e bordaduras: “o ritmo, o peso, a massa, a figura e, depois, o papel sobre o qual escrevemos o traço de tinta, o livro” (BLANCHOT, 1997, p. 315).

Os textos de Llansol, escritos na proximidade das traduções, tornam-se o produto de uma experiência de travessia de mundos que se aprofunda e se transmite. Por isso, Llansol não os define por ficção, mas por “pulsão para o aprofundamento das fontes da alegria de viver” (LLANSOL, 2011, p. 55). É preciso destacar que o efeito desses encontros tem na tradução e na transposição da letra viva o seu móvel, criando uma relação de intimidade entre línguas, em que os espaços descontínuos de realidades distintas se penetram. Nesse lugar, onde o sentido naufraga e a língua vacila, a experiência só pode ser transmitida pela palavra do poema. A sua transgressão, ao ultrapassar os limites da língua, na tentativa de voltar a significar o real, se realiza no corpo. E a escrita, ao lado do poema, seguindo os versos de Rimbaud, é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*³.

³ Trata-se aqui de um verso do poema de Rimbaud – *L' éternité* – citado por Bataille no livro *O erotismo*. Lemos: “*L' éternité. Elle est retrouvée/Quoi? – L' éternité./C'est la mer allée/Avec le soleil./Ame sentinelle,/Murmurons l'aveu/De la nuit si nulle/Et du jour en feu*”. Llansol traduziu esse poema, que foi publicado, junto a outros, no livro *O rapaz raro*. Lembremos aqui que Rimbaud é uma figura da sua obra, assim como outros poetas que ela traduz. Eis a sua tradução: “A eternidade. Ela foi encontrada./O que? – A Eternidade./É o mar a ir-se/Alado com o sol./Alma sentinela,/Confessemos num murmúrio/A profunda nulidade da noite/E, do dia, a labareda incendiada” (RIMBAUD, 1998, p. 222-223).

A escrita de Llansol se alimenta da paisagem dos textos poéticos, naquilo que neles pulsa sem vir à tona. Os textos da tradição – filosófica, histórica, literária – também aparecem como matéria, ambiente e corpo de uma leitura que esquece a boa distância dada pela história para inventar uma outra: aquela que traça uma linha entre o corpo que lê e traduz e o infinito. É nesse intervalo – de mim ao infinito – que um método vai sendo esboçado. Um método de leitura, tradução e escrita que aproxima o longínquo, retirando-o do cânone que o possui, sem incluí-lo num novo paradigma, nem exaltá-lo pelo gesto de retirar dele a mudez da palavra escrever. O que se torna matéria de tradução é o vivido em estado bruto, presente no silêncio de cada palavra grafada, mas envelopada pelo tecido textual que a envolve e a subordina.

O gesto é, então, o de buscar aquilo que no texto a traduzir é resistência, princípio de escrita, cadência de todos os nadas, réstias de luz, *pathos*. O que pulsa vivo: resta. Depois de encontrado o resto, segue-se um trabalho de desmantelamento e abandono do que é sistemático, para tomar o resto, o poético e o ato nascente e alinhavá-los numa constelação de infinitos.

No posfácio que acompanha a tradução dos poemas de Rilke, reunidos no livro *Frutos e apontamentos*, Llansol escreve que o “invisível é posto em causa”. Trata-se, então, no gesto de leitura e tradução, de dar à invisibilidade uma grafia do visível, de fazê-lo ressurgir em outra forma: “será também um anjo, todo o vergel?” (RILKE, 1995, p. 7).

Os Anjos apenas
aprenderão o que é seu, o que de si irradia
ou por vezes como por engano algo
de nós neles fica? Haverá nos seus
traços um pouco de nós, tal como o vago
no rosto das mulheres grávidas? Mas tudo isso
lhes é alheio, na vertigem do regresso a si. (Como poderiam aperceber-se disso?)

Se o entendessem, os Amantes poderiam, na aragem nocturna,
falar de estranhas coisas. Tudo parece ocultar-nos.
Eis que as árvores *são*; as casas
onde vivemos existem ainda. Apenas nós
passamos por tudo numa troca de ar.
E tudo unanimemente nos silencia, em parte por
vergonha talvez e em parte por indizível esperança. (RILKE, 2002, p. 49).

Na experiência de tradução dos poemas de Rilke, o anjo, significante que retorna em vários poemas, marca um ponto de passagem, lugar onde as palavras ultrapassam um limite e, sem limite, evocam uma intensidade do sujeito perdido em seu dizer, ali onde

ele é pura pujança. Tomado por Llansol como um movimento amante, esse significante marca as suas traduções e conduz os corpos em direção ao invisível do desejo. Se pudessem entendê-lo, os amantes falariam de coisas estranhas, mas diante do vazio que a sua presença evoca, resta a eles o silêncio e uma indizível esperança de que a estabilidade dos sentidos e das formas não o torne impotente.

Não te moves se, de repente,
O Anjo se senta, à tua mesa;
Alisa, com vagar, os breves vincos
que a toalha faz, debaixo do teu pão.

Convida-o para a modesta refeição,
que também ele lhe saboreie o gosto,
e possa levar aos lábios impolutos
um pobre copo de uso cotidiano.⁴ (RILKE, 1996, p. 21).

Llansol considera o anjo um terceiro ser, configurado como um anjo a caminho ou figura. Após encontrá-lo no poema de Rilke, e traduzi-lo, ela o transpõe para a sua escrita, deixando que ele persista ali como um núcleo de delicada resistência. A sua existência é sustentada pelo canto – “meu coração, esta noite, fez dos anjos / cantores que se recordam” –, pela sonoridade que se desprende das palavras, nesse lugar do aberto de todas as significações. No prefácio que acompanha essas traduções, lemos que a presença do Anjo – como o invisível que pede passagem na tradução – marca o fim de uma realidade semântica, da nuvem tranquila e o início do texto. “Será por isso, por essa presença, que eu talvez sinta esta emoção quando o traduzo?” (LLANSOL, 1996, p. 8). Sem abrigo, a escrita dança ao som que lhe vem de fora (*étrange*), ao som que lhe anuncia o anjo (*ange*) e a palavra torna-se o *être-ange*⁵ da tradução.

A figura do anjo presente nos livros de Llansol, depois de recolhida da leitura dos poemas de Rilke, evoca uma outra figura: *A une passante*⁶, de Charles Baudelaire. Nas

⁴ Reste tranquille, si soudain / l'Ange à ta table se decide; / efface doucement les quelques rides / que fait la nappe sous ton pain. // Tu offrirasta rude nourriture, / pour qu'il em goûte à son tour, / et qu'il soulève à la lèvre pure / um simple verre de tous les jours.

⁵ Em *O seminário – Livro 20: mais ainda*, Lacan retoma os versos *Ange = étrange, estrange = étranger*, de Paul Valéry, para acrescentar nessa metonímia significante o *étrange, être-ange* (LACAN, 1985, p. 12).

⁶ 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!

traduções que Llansol realiza desse poema, encontramos variações importantes. A primeira diz respeito ao título do poema que é traduzido como “A uma transeunte”. A escolha da palavra “transeunte” para traduzir *passante*, revela o gesto seguinte da tradutora, quando ela propõe outra versão para o poema que acabou de traduzir, suplantando a forma dos versos para chegar a quatro *slides*, dois detalhes e um *flash*. A tradução dos versos em *slides* faz do poema *A une passante*, de Charles Baudelaire, aquilo mesmo que passa e, ao passar, revela e (re)vela uma cena. Como se fosse possível na tradução, em sua forma fotográfica do poema, realizar o gesto de passagem revelado pelo poeta.

A rua ensurdecadora 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
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! (BAUDELAIRE, 2003, p. 213-215).

Outra versão:

No slide um A fora de si gira de gritar
No slide dois alta e magra passa por mim De luto carregado e mágoa majestosa Um
ramo e a bainha Em sua mão faustosa Pendulares

Detalhe importante Ágil e nobre tem andar de estátua

No slide três Sinto em mim uma tensão que me extravasa

Outro detalhe No seu estilo de olhar há um céu lívido Que gera tempestade

No último slide Bebo num ápice a doçura que fascina e o prazer que mata

Apenas flashes
E uma câmara escura onde cismar _____

Aquela beleza em fuga foi-me súbita vida

Trazia um daimon no olhar
Talvez volte a ver na eternidade
Algures
Muito longe
Demasiado tarde
Nunca É bem provável O eterno retorno está por pensar

Não sei para onde vais
De mim nada sabes Salvo o essencial Com'amar
Ter-te-ia provado. (LLANSOL, 1996, p. 215).

Não se trata exatamente de uma tradução dos versos de Baudelaire, mas da transposição dos elementos do poema para um texto que se propõe a ser uma “outra versão” do poema. Entretanto, colocado na sequência da tradução, essa “outra versão” é também uma outra versão da tradução. Nesse sentido, a tradução ganha aqui uma dobra a mais. Como se ela não terminasse de passar, seguindo os passos da transeunte, atenta aos gestos do poema. Nos *slides* a imagem ganha movimento, o poema passa, e algo da luz se escreve: “de mim nada sabes Salvo o essencial”.

O anjo de Rilke e a transeunte de Baudelaire persistem na escrita de Llansol como aquilo que, tendo sido recolhido por um leitor, resta caído da tradução e encontra outros destinos no texto. “Afinal, é do poema que nasce o texto” (LLANSOL, 1996, p. 9).

O Encontro inesperado do diverso

Apresentada por Alain Badiou (2004) como uma passagem na língua, uma passagem do ponto de impotência da língua à experiência de impossível, a noção de transposição poética nos aproxima da operação de tradução e escrita realizada por Llansol. Acompanhemos esse gesto nos livros *O alto vôo da cotovia*, *Ardente texto Joshua* e *O jogo da liberdade da alma*.

No prefácio do primeiro livro – tradução dos poemas de Thérèse Martin de Lisieux –, encontramos o método utilizado por Llansol para compor suas traduções. Não se trata de uma tradução que desfaz o tecido do texto original. Ao contrário, Llansol abre espaço na matéria do original, operando delicados deslocamentos, sempre atenta à letra libidinal. É esse movimento que a conduz, num momento depois, à operação de transpor essa letra em direção às cenas fulgor, compondo o que a autora denomina de mundo figural. Nos outros dois livros citados, Thérèse aparece como figura, reduzida ao ponto de letra, transitando entre a leitura, a escrita e os afetos.

Segundo Badiou (2004), a transposição poética seria uma operação que parte da experiência de perda ou desaparecimento, vasculha seus rastros e cria uma forma que, ao contrário de redimir, produz um desaparecimento segundo. Essa experiência de perda ou desaparecimento é vivida na linguagem. Afinal a linguagem não é captura: não se apodera de nada da substância do real, nem sequer da ínfima porção. Ao contrário, a linguagem nasceu da perda e se desloca justamente para ali onde ela realiza seu fracasso.

A experiência do impossível seria aquela que não se alinha completamente ao campo simbólico, resistindo a se escrever numa arquitetura significativa e restando como aquilo que não cessa de não se escrever. O real, embora não se deixe representar, não cessa de avivar o movimento da literatura em direção à sua captura. É em torno disso que resiste à representação e, ao mesmo tempo, insiste, que o poema se organiza. Como um artifício – um recurso engenhoso – o poema organiza-se em torno desse ponto de fuga, maquinando a apresentação do impossível. Trata-se, então, de apresentar o real e não representá-lo por meio de uma *mimesis*. A criação dessa forma poética, funcionando no limite das línguas, ao contrário de deixar o sujeito imerso numa experiência de impotência, o lança à potência do impossível. Como numa *poiesis*, a tradução e a transposição, ao operar na materialidade da letra, margeando campos heterogêneos – real e simbólico – nos fornece o contorno do encontro com o real do dizer. Trate-se aqui de uma passagem na língua, um modo de atravessá-la, como nos diz Llansol, que ao consentir com esse impossível que não “cessa de não se escrever”, passa a operar com ele. Nesse sentido, a política do traduzir e transpor segue uma poética, pois é nela que se tem o reconhecimento das formas de alteridade que habitam a linguagem.

Encontramos nas traduções realizadas por Llansol, assim como nos seus diários de leitura, uma ampliação desses lugares teóricos. Nelas, não apenas as literaturas estão em contato, mas também as línguas, os afetos, as vidas e o que resta delas como memória esquecida na borra dos discursos que se aproximam nesse “trabalho das obras nas línguas e das línguas nas obras” (MESCHONNIC, 2010, p. 38). Figurar o real através de uma língua fulgor, figurar o real, quer dizer, torná-lo figura lançada no espaço das cenas fulgor. Tomá-lo por figuras que abandonaram a via representativa para passarem à via da demonstração, ou via dos afetos. Esse parece ser o trabalho de transposição que Llansol realiza ao lado dos poemas e manuscritos de Thérèse Martin de Lisieux.

Seguindo uma linhagem poética e após traduzir Baudelaire, Verlaine, Rilke e Rimbaud, encontramos a tradução dos poemas de Thérèse. Para que não fiquemos confusos quanto à entrada de uma poeta ligada à tradição mística nessa linhagem, Llansol nos oferece, no prefácio que acompanha a tradução do *O alto vôo da cotovia*, a seguinte explicação: “_____ de facto, Teresa Martin surgiu-me na casca de uma árvore – há muito tempo –, quando eu ainda não trabalhava o texto mas ele, através do que eu lia, já trabalhava por mim” (LLANSOL, 1999, p.7).

Ainda no prefácio à tradução dos poemas, Maria Gabriela Llansol faz um arranjo, misturando fragmentos esparsos: lembranças cintilantes da sua infância, ao lado da avó Maria, devota de Teresinha do Menino Jesus, leitura do livro *História de uma alma*, de Thérèse Martin de Lisieux e figuras retiradas da sua obra, como Témia, a rapariga que temia a impostura da língua. Esses fragmentos são reunidos, traçando uma linha que os une, mas, ao mesmo tempo, os mantém distantes, seja em função do espaço e do tempo em que foram vividos, seja em função da impossibilidade de colocá-los num lote comum e, assim, produzir uma semântica compartilhável. Vemos, então, a subtração do tempo linear pelo instante poético, levando a uma certa dispersão do tempo histórico. O que resta da memória é a desmemoria do acontecimento como fato para que ela se torne acontecimento de escrita. O que aproxima esses elementos dispersos é a leitura nesse lugar de “legência”, tal como definida por Llansol. Uma leitura que implica a presença de um corpo de afetos que é tocado pelos textos: o do outro e o próprio. Os poemas e manuscritos de Thérèse Martin encontraram, na legente Gabriela, o “leitor real”: “o texto precisa encontrar, não o leitor abstracto, mas o leitor real, aquele a que, mais tarde, acabei por chamar legente – que não o tome nem por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável” (LLANSOL, 2013).

Os efeitos desse encontro figuram nos livros – *Ardente texto Josuha* e *Jogo da liberdade da alma* – escritos após o trabalho de verter, para a língua portuguesa, os poemas escritos em francês. Llansol lê na dobra do texto, extrai a letra que guarda a pulsação do corpo de Thérèse, o seu veio libidinal, transpõe essa letra através da criação de “cenas fulgor” e, assim, lança o texto a um devir, espaço potencial em que a duração não pode ser concebida por uma ideia de princípio e fim, ou pelo tempo encerrado nesse intervalo. Trata-se aqui de um “espaço sem tempo”, como assinala a autora, em que o

“desejo de persistir” encontra nessa leitura o seu móvel e a escrita que a acompanha é garantia desse traço intensivo que engendra a forma e se preserva na letra.

Encontramos a transposição – tanto a palavra como o seu acontecimento – também no prefácio de Walter Benjamin (2008), “A tarefa do tradutor”. Nesse ensaio, apresentado pela primeira vez como prefácio à tradução dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, a transposição (*Übertragung*) é tomada como um movimento ligado à literalidade da tradução, literalidade na transposição da sintaxe, indicando que é a palavra e não a frase o elemento original do poeta e do tradutor. Para Benjamin, tomar a palavra, a palavra do poema, em sua literalidade, para transpô-la, adiante, em direção a um devir das línguas, não assegura a reprodução de um sentido pleno ligado ao original. Afinal, a palavra não se esgota em sua significação. Ao contrário, ela abre ao sem sentido – *pas de sens* –, pois é habitada pela estrangeirice da língua, de todas as línguas, que a constitui. Tanto no original, quanto na tradução, o que temos é a palavra do poema tocando de passagem e num só ponto o instante em que o sentido fulgura, para prosseguir até o infinito em direção a um ponto inalcançável: a língua pura. Essa literalidade sintática, visada pela transposição, reverte a tentativa de restituição do sentido, conduzindo-o diretamente ao ponto infinitamente pequeno de sentido, para fazer com que a palavra prossiga em sua rota de movimento e abertura no interior da linguagem.

Temos no centro do ensaio de Benjamin (2008) as palavras transpostas de Mallarmé. Nelas, o poeta escreve:

As línguas são imperfeitas em sua pluralidade, falta a suprema: o pensar é uma escrita sem acessórios nem murmúrios, mas a palavra imortal continua silenciosa; a diversidade de idiomas sobre a terra não impede ninguém de proferir as palavras que, de outro modo, num só lance, se materializam na forma da verdade. (MALLARMÉ apud BENJAMIM, 2008, p. 92)

Na falta da língua suprema, aquela anterior a Babel, em que o dizer se conjugaria com o modo como se diz, as palavras escrevem-se na ausência. A diversidade das línguas não impede o silêncio que persiste nelas, o seu murmúrio inquietante, tornado escrita. A literalidade implicada na transposição – essa que leio como aquilo que se faz ao pé da letra –, indica uma forma de tradução que se afasta da demanda de restituição do sentido. A fidelidade na restituição da forma, a sua exigência, desloca-se do interesse na conservação do significado, por sabê-lo à deriva, sem que se possa assegurar-se dele como um dado definido desde o início. Como se pudéssemos dizer que, do sentido, nada está

seguro, não nos asseguramos dele, a não ser que possamos tocá-lo, ligeiramente, nesse caminho – ele próprio materialmente verdadeiro –, como uma “harpa eólica tocada pelo vento”. Para Benjamin, as traduções de Sófocles por Hölderlin se tornaram o exemplo monstruoso de tal literalidade. Exemplo monstruoso que guarda, no corpo dos versos transpostos, em fidelidade à forma que pulsa nas palavras que lhe chegam com todo o seu afeto tingido de vermelho⁷, a sua exigência de tradução. Essa fidelidade à forma não seria ela mesma uma fidelidade àquilo que resta do poema? Aquilo que persiste dele?

Na leitura que Haroldo de Campos realiza do ensaio de Benjamin, o poeta recupera a palavra *Umdichtung* para dizer a operação tradutória, o seu movimento aproximado do poema: “Transpoetização”. É essa a palavra encontrada para traduzir o *Umdichtung* benjaminiano. Nessa tradução, que é também literal – afinal, vemos as mãos deslocando e aproximando as palavras para compor com elas um novo corpo –, Haroldo de Campos (2011) conjuga a *Dichtung* – a obra de arte verbal e sua inaferrável e secreta poeticidade – com o tema da escritura, do traço, daquilo que se escreve como voz nas palavras. A tradução específica da obra de arte verbal, do afeto que ela carrega no deslocamento contínuo do fenômeno sonoro, é uma tarefa, um exercício de “transpoetização”, na medida em que tanto a *Dichtung* quanto a *Umdichtung* referem-se a *die reine Sprache*, à língua pura. A “transpoetização” permitiria resgatar, na língua da tradução, na língua da *Umdichtung*, a língua pura, pelo gesto de trans-por, colocando novamente em causa a potência da palavra poética, o seu afeto invisível e silencioso.

Haroldo de Campos (1990) comenta esse gesto no prefácio à tradução do livro *Eclesiastes – Qohélet / O-que-sabe*. A partir da análise das traduções realizadas, o poeta propõe a transposição não apenas das palavras da língua original para a língua da tradução. Ele realiza uma verdadeira busca pela pontuação do fôlego e um esforço pela captação do movimento da palavra na escritura. Ao esvaziar a palavra da sua função de representatividade, busca-se o ritmo, o sopro-*rúah*, que atravessa a leitura do texto sagrado, a sua vocalização, como se fosse possível fazer dessa voz-sopro um corpo de letra desenhado na superfície branca do papel.

Haroldo de Campos cria uma solução para materializar o ritmo fornecido pela variedade de acentos prosódicos, presentes na escritura hebraica, que servem à escansão tônica e à “cantilação”. Na acentuação massorética, não apenas a ênfase está sinalizada,

⁷ Faço referência ao ensaio de Haroldo de Campos (1969): “A palavra vermelha de Hölderlin”.

o valor de pausa na dicção também ganha uma notação, um acento escrito no curso do texto corrido. Essas notações são responsáveis pela harmonia na leitura em voz alta, por terem escrito, com sinal próprio, o silêncio e o ruído do texto. Assim, esses acentos, quando lidos, deixam expostos a respiração e o fôlego do corpo que lê. É por tropeçar neles que o corpo aparece, na cadência de uma leitura, com a materialidade do canto. Na transposição, atento à delicadeza da escritura hebraica, Haroldo de Campos cria um sistema de notação próximo ao da partitura musical, para fazer existir, na língua que os recebe, os espaços sonoros do texto, suas pausas e intervalos. Como na notação massorética a presença dos espaços em branco não é ostensiva, pois não se tem o espaçamento tipográfico, o poeta introduz o branco na página, seguindo um recurso da tradição moderna, pelo menos daquela introduzida por Mallarmé com o *Coup de Dés*, para lidar com o registro visual da respiração musical do poema.

Esse rigor na tradução da escritura bíblica revela o gesto do poeta ao transpor não apenas a palavra visível, mas o vivo guardado no branco e no silêncio invisível do texto. Introduzindo o corte, o espaçamento, o intervalo, a letra-notação, no deslizamento incessante da escritura sagrada, a transposição ilumina e inaugura um corpo de silêncio vivo, que resta caído nas entrelinhas de uma leitura. Desse gesto, temos o silêncio do corpo da língua iluminado pelo corpo-leitor do poeta que se contamina, fere, corta, faz flutuar a sua língua e a do outro, sem tentar restituir à sua gramática o sentido perdido do texto. Essa tradução não hesita diante do inabitual, buscando sempre uma alternativa poeticamente eficaz, no sentido poudiano da operação poética, para encontrar a dança interior das palavras e sua poesia escrita na gramática de um corpo que busca *les paroles du désir*.

Trata-se, então, de transpor, de pôr em outro lugar a palavra que vibra na língua do outro, fazendo-a “perviver” na língua que a acolhe, ao mesmo tempo em que a fulgoriza. O que orienta a transposição, aquilo que lhe indica os princípios, é, justamente, a operação do poema. Mas não apenas o poema que foi escrito e exige agora a tradução. O que orienta essa operação, que tem na forma a sua única medida, é o poema por vir.

Um poema é feito da arquitetura e do silêncio das palavras. Elas são transferidas do falar comum para o poema, onde se tornam outras, sem que esse gesto possa ser definido como uma espécie de missão sagrada do poeta, associado à noção heideggeriana de

Dichtung. Entretanto, há, nessa operação, uma espécie de sagração da palavra⁸ tornada poema, pelo gesto de elevá-la à dimensão da página em branco, tornando-a única, por visar nela o que ela não é. Não sendo nada – qualquer coisa de nada, as palavras cercam-se do desconhecido, oferecendo-se como impossível presença e, na memória do seu fazer, devolvem-nos a surpresa do gesto claro, de um desejo que se retira do tempo e guarda intacto o instante que nunca foi presente. Esse gesto “tem lugar sempre que, e não tem lugar senão quando acedemos à orla do sentido” (NANCY, 2005, p. 9), permitido por aquilo que, na palavra, está para além do que é possível dizer: a existência do infinito, o seu traço eterno.

Antes de avançarmos por esse espaço sem tempo, criado pelo enlaçamento da tradução, transposição e escrita, retomemos ainda o prefácio à tradução dos poemas de Thérèse, seguindo de perto o trabalho que Llansol realiza:

Li seus poemas. Reparei que são, quase todos, de circunstâncias. [...] Correctos, respeitam as formas da métrica e da rima
Perguntam-me se é escritora.
Respondo-lhes que, em escassos quatro anos, a poesia foi servida como mandam os manuais.
Mas vou responder-lhe de outro modo. A Teresa entrou, de facto, no armazém dos sinais da literatura. Noto que foi buscar imagens e ritmos a Musset, a Chateaubriand e a Lamartine. Que entrou, se serviu como entendeu, e fez poemas. Também foi buscar pensamentos e palavras aos Evangelhos, a São João da Cruz, à mística carmelita. As freiras, suas irmãs, apreciavam. Tudo rimava, apesar de quase nada respirar. (LLANSOL, 1999, p. 12).

O que Llansol lê nos poemas e cadernos de Thérèse é algo que está para além do que os manuais lhe ensinaram. Aquilo que ficou guardado nos manuscritos, resistindo ao movimento de acomodação através das inúmeras edições do livro *História de uma alma*. A autora busca a linha que une Thérèse a outras densidades poéticas, aos sons e ritmos que fazem da poesia uma composição que chama o corpo para a cena de leitura. Busca em Thérèse a pulsão da escrita, a força dos afetos que lançaram a jovem carmelita ao “armazém dos sinais da literatura”, aquilo que no texto evoca uma imagem, uma cena fulgor, uma forma. Talvez por isso Llansol apresente a sua tradução, ora dizendo que “sempre fiel à letra, entrei no teu lance”, ora revelando que “aqui, não fui fiel. Era

⁸ Lembro-me aqui de “A sagração da primavera”, de Igor Stravinsky, da densidade da sua composição, do mistério e do timbre criativo que fazem da primavera um puro movimento sem enredos e tempos definidos. Aberta às dissonâncias, a palavra perde o seu aspecto sublime e ganha, pelo corpo de baile que se desenrola a partir dela, o movimento do jorro pagão de aberturas e princípios. A esse respeito, ver o belo documentário/homenagem de Wim Wenders – “Pina” –, lançado no festival de Berlim em 2011.

simplesmente impossível” (LLANSOL, 1999, p. 10). Essa não fidelidade a uma forma de poesia definida nos manuais parece indicar uma extrema fidelidade à letra do poema.

A tradução produz um encontro inesperado entre a língua fulgor de Llansol e o *corpus* textual de Thérèse e, desse encontro, temos um trabalho que passa pela tradução desses poemas e avança para além, transpondo para os textos criados os intentos da letra. De fato, ao traduzir os poemas, Llansol não produz modificações que sejam simples adulterações do texto original. Como uma artesã, insistimos, ela opera com extrema delicadeza, deixando que o tecido textual revele os seus intervalos. Assim, nesse texto em que tudo rimava, algo passa a respirar.

Cartografia de uma leitura

A leitura ocupa, em vários textos de Llansol, um lugar fundamental: leitura/legência em que o corpo torna-se sede das afecções que as palavras lhe impingem. Trata-se, sempre, do corpo a ler, que se lança ao encontro com o texto, mas também corpo sendo lido pelo texto, arrebatado pela letra que, ao contrário de fechar os espaços semânticos, abre-se ao infinito. Nesse espaço de leitura, o antes e o depois do corpo, afetado pelo encontro com a letra textual, parecem perder os seus contornos nítidos. O que importa é esse corpo criado/estendido pela experiência de uma leitura intensiva, que promove um efeito de duração. Pois “a leitura, nesse estado, revela as nossas capacidades funambulescas de metamorfose” (LLANSOL, 2003, p. 85).

Segundo Blanchot (1987), trata-se de um perder-se no texto, numa espécie de leitura que trabalha na des-atenção de uma intensidade, seguindo um fio que leva ao seu ponto voraz. Afinal, “a narrativa do que se está passando é um entrando um simples olhar com o corpo vivo de Teresa, tecido do silêncio do não ver” (LLANSOL, 1998, p. 63). Maria Gabriela Llansol consente com esse ponto de passividade que requer a leitura, para que o texto se prolongue, alargue o pensamento, mantendo, desse modo, o começo prosseguindo. A potência dessa leitura – definida por Llansol como legência – na passividade/intensidade está nos sensíveis efeitos produzidos no corpo do leitor, no *corpus* textual.

O intenso está justamente ao lado do fio da letra – letra libidinal. A passividade talvez esteja na decisão de aceitar o combate, na decisão de ler intensamente, sem se

ocupar do texto a partir dos protocolos de leitura que as experiências anteriores incorporaram. Essa leitura intensa é da ordem estética (das qualidades do sentir/do sensível), pois começa no deslocamento da memória, como recordação, em favor da via do re-conhecimento. Estando fora da memória fixada no tempo, a leitura segue para além dos domínios da história. Por isso, é necessário consentir com as sonoridades, com os momentos em que os textos se tornam silenciosos.

Ao ler os manuscritos de Thérèse Martin, Llansol traça com eles uma cartografia de leitura e o itinerário do seu [dela] corpo, fazendo vibrar a língua da legente Gabriela e da beguina Thérèse. Não se trata de uma prática metafísica de leitura, nem da intenção de aproximá-la da visão mística. O que Llansol realiza é um modo de ver que se exercita no cotidiano, encontrando no texto o sopro, a respiração, o ponto mínimo da voz.

Em *Ardente texto Joshua* e *O jogo da liberdade da alma*, encontramos o trabalho da autora portuguesa vertendo os cadernos de Thérèse em idioma Llansol. O nome Teresa, escrito em língua portuguesa, porta o traço, os fragmentos mínimos de uma vida retirado dos manuscritos autobiográficos. Há nesses textos, que indicamos como sendo textos começantes – pois revelam um desejo de persistir –, passagens de vida. De uma vida levada ao seu ponto de pura potência, entendido aqui como campo fora da dicotomia possível/impossível, como um terceiro termo que só acolhe a possibilidade atravessada pela impossibilidade. Não há passado no texto ardente que não esteja lançado a um futuro de pura potência. Trata-se, então, de um vivendo, de um acontecendo no texto, em que a estranheza do verbo nos indica que a vida está a acontecer: *um corp 'a 'screver*. Ao pinçar dos cadernos de Thérèse Martin de Lisieux, o ponto mínimo de uma vida, destituído de toda pessoalidade, Maria Gabriela Llansol leva o “poder à perca de memória”. “Perder a memória, não ter memória, pensei, é absorver o presente numa constante iniciação, encontrar-se num estado de nudez” (LLANSOL, 2003, p. 35).

Essa vida sem apoio de memória, destacada no encontro com o legente, é condição da poesia. Apontamos acima que a transposição se aproxima de uma prática poética – uma *poieses* – por se tratar de um fazer que opera com a letra, com essa substância lenhosa da língua. Fiel à letra de Thérèse, Llansol a escreve, agora, Teresa.

Encontramos nesses livros o transporte, não da metáfora, nem do sentido semântico dos escritos de Teresa, mas o transporte do corpo sutil da letra. “Esses objetos, transpostos agora para o nada desconhecido, eram som, eram obediência, eram certamente

potencialidades do texto vivo, ultrapassada a língua morta em que sonhavam” (LLANSOL, 1985, p. 13). Llansol nos oferece, na quarta capa do *Ardente texto Joshua*, uma explicação possível para o modo como opera com os manuscritos, escrevendo sobre eles. Explicação que passa pela primeira história – a da súplica biográfica –, passa pela segunda história – a súplica heróica –, passa pela terceira história – a dos textos autobiográficos – e chega ao livro: a quarta história, que conhece todas as outras e segue adiante. Pois “se escrevo essa breve passagem autobiográfica, é para indicar onde nasce uma palavra livre, como nascida de uma morte, escreverá para lhe retirar, um a um, todos os atributos perecíveis [...]” (LLANSOL, 2003, p. 91).

Não se trata mais de representar os acontecimentos de uma vida sob a forma narrativa, mas de encontrar a letra que acumula, a partir da sua materialidade, o intensivo presente nesse corpo de forças e de afetos. Na composição das figuras, Llansol abre mão da historicidade, de uma subjetividade una e totalizadora. Interrompe uma linha de continuidade para buscar esse ponto mínimo e, “em vez das confissões do diário ou do universo mais ou menos psicológico da vida interior do personagem romanesco” (GUIMARÃES, 1997, p. 52), o que encontramos nesses textos é o nomadismo de um gesto que se desloca em direção ao mundo figural que mais tarde chamará de cenas fulgor.

Llansol atravessa os escritos de Teresa atenta aos movimentos do corpo. O caminho da procura, nos diz a autora, é o seu próprio corpo. Não é sem razão que encontra os cadernos da carmelita. Afinal “o texto alimenta-se de texto. Tem especial apetência por formas de texto poderosas, como os textos místicos, eróticos, proféticos” (LLANSOL, 1998, p. 101). Nos livros que apresentamos aqui, há um encontro entre o *corpus* textual de Teresa e o *corpus* textual de Llansol, corpos singulares que se compõem e que, ao se encontrarem, avançam para as fontes da alegria. Há uma expansão de *corpus*, seguindo um movimento de transposição que nos revela que o melhor é des-nodar. Llansol des-noda em cenas fulgor a natureza libidinal desse corpo, ampliando a sua potência de agir.

A operação de tradução e transposição que Llansol realiza parece ser uma operação na matéria da língua, tal como nos diz Badiou, trançada a partir da leitura que decalca do texto o inerte para fulgorizá-lo, despertando assim a sua natureza: “Desperta a minha natureza, tal como eu despertei o *Ardente texto* de Teresa em *Ardente texto Joshua*” (LLANSOL, 2003, p. 17). Ao transfigurar a experiência de uma vida e deixá-la reduzida

ao ponto de letra, Llansol faz, de Teresa, figura, traduzida / in-corporada – transposta para o texto ardente, num jogo de liberdade da alma.

A leitura dos livros *Ardente texto Joshua* e *O jogo da liberdade da Alma*, tomados aqui como objetos da transposição, levam a um exercício de enodamento. A transposição não nega os intentos da escrita, tão pouco é uma adulteração que desconhece a natureza do texto. Ao contrário, ela seria uma exigência a mais – uma outra volta – diante do intraduzível, que guarda na forma criada a natureza dos afetos do texto agora transposto.

Passando pela leitura, deixando cair de uma vida focos de intensidade, num movimento tradutório que se arrisca a seguir um pouco além, eis, então, a experiência de escrita inaugurada por Llansol. Se o poema cria na língua algo de eterno, de uma eterna contingência, como nos assinala Alain Badiou (2004), talvez possamos afirmar que esses poemas traduzidos e transpostos são um acontecimento de escrita que carrega uma vida.

Referências bibliográficas

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. In: BRANDÃO, V. M. V. (Org.). *A psicanálise e os discursos*. Rio de Janeiro: Revista da Escola da Letra Freudiana, 2004. p. 237-242.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

BENJAMIM, Walter. A tarefa do tradutor (1923). In: BRANCO, Lucia Castello. (Org.). *A tarefa do tradutor em Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

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

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Qohélet / O-que-sabe*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? In: _____. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

LISIEUX, Teresa Martin de. *O alto voo da cotovia*. Tradução e prefácio de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Portugal: Relógio d'Água, 1999.

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1985.
- _____. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- _____. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- _____. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- _____. Carta enviada a Eduardo Prado Coelho, em 25 de novembro de 1999. Disponível em: <<http://fiodeaguadotexto.tumblr.com/post/12160289204/carta-de-llansol-a-eduardo-prado-coelho>>. Acesso em: 22 mar. 2013.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção: ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Son Editores, 1998.
- MESCHONIC, Henri. *Poéticas do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.
- RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Tradução e prefácio de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.
- RILKE, Rainer Maria. *As elegias de Duíno*. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*. Tradução e prefácio de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.