

Cinara de Araújo

B I O G R A F I A C O M O M É T O D O

A E S C R I T A D A F U G A E M M A R I A G A B R I E L A L L A N S O L

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras: Literatura Comparada, área de concentração Poéticas da Modernidade, orientada pela Profa. Dra. Maria Inês de Almeida.

Belo Horizonte

Julho/2008

Para meu filho Rafael

Para Maria Gabriela Llansol

Agradecimentos ou Notas do Ensaio de música

A Maria Inês de Almeida, pelo ramo, pelo sopro de vida, e pela orientação precisa. “rastros musicais deixados nas partituras” (p.123)

A Lucia Branco, pela mesa da escrita, pelo bálsamo, pela substância infinita. “e ler infinito porque,/ porque/ porque é pelo seu fulgor que se dá com o lugar incerto/ e se acerta esse lugar em ler *sempre*/ outra vez “lendo antes de ler,/ a ler, depois de ler” _____” (p.153)

A paulo de andrade, pela fuga musical, pela afirmação da pausa, e pela revisão cuidadosa desta tese. “pousar a caneta faz parte do exercício de escrever.” (p. 89)

A Cynthia Barra, pela literatura total, pelo *éclat* do obscuro, pelo rigor do texto. “resolvi, uma tarde ir à procura de um bem verdadeiro apesar de desconhecer se um bem desses existia” (p.134)

A Juliane Matarelli, pela amizade e pelas conversas sobre edição. “quem escreve deve proteger o lugar da escrita.” (p.116)

A Martha Lages, por uma atividade prática do silêncio. “Quando o som se concentra numa só direção, o ser humano não suporta o silêncio, e readquire a respiração ofegante da palavra” (p.74)

A César Guimarães, por participar da banca e por ter-me indicado lugares diferentes para cada um dos *tons* da escrita. “e eu disse-lhe que viesse porque o seu trabalho não era aferir a verdade, nem a possibilidade, mas somente ver e selecionar, com o rigor que pudesse atingir, a sucessão das coisas.” (p.66)

A Vania Baeta pelo caminho *fora da imagem* que renasceu no corpo de João da Cruz e no vislumbre de Ana de Peñalosa. “... E, de súbito, o texto viu desenhar-se o *rosto de Anna* sobre o xaile reflectindo, por musicalidade dos olhos, o desejo de que ele se erguesse da mesa, sem quebrar copos ou pratos, sem espalhar os talheres ou a comida, sem apagar as velas, sem interromper *nada* (...)” (p.29)

A João Barrento e Etelvina Santos, pelos caderninhos costurados e pela Casa da Reconstituição. “Entra nela, e vê que as janelas das traseiras dão para os jardins intocáveis, para o declive do monte coberto de plátanos e que a casa assentava, por inteiro, no xaile da narrativa.” (p.43)

A Wilson de Avellar pelo desenho da matriz velada. “Há uma passagem mais obscura do que a que existe entre a presença e a ausência.” (p.91)

A Marilaine Lopes, Fernanda Mourão, Sérgio Silva, Rafael, Gabriel Sanna, Isabela, João, Alice Bicalho e suas respectivas leituras de Kafka, de Dickinson, de Barthes, do corpo que dança, do lugar em que nasceu *Prunus Triloba*, do redemoinho-poema, de Espinosa e da língua esquecida dos índios. “Calar-se, decidir-se pelo que sente vir, uma imagem sobe-lhe pelo corpo e pela mente, deixe-a vir em leves pancadas, ao princípio.” (p.59)

A Amanda Paixão, Lou de Resende, Raquel de Almeida, Bernardo Guimarães por me trazerem outra qualidade ao corpo. “Que o corpo abra e se dê, sem pedir. Que Deus suspenda a sua obra.” (p.46)

A Nina Caetano, Ana Regis, Cândida Gomide, Corina Barros, Cynthia de Menezes, Ticiane Guerra, Cláudia Dicker, Andréa Santos e Campos, Silvana Costa, Affonsinho e Ozana, pelo caminho do mar. “Abrir as mãos estreitas, o mais que posso _____ para colher o paraíso.” (p.141)

A minha família, meus pais e irmãos, Beto, Noca, Lena, Samaris, Ricardo, Ramiro, Patrícia, Maíra, Felix, Daniel, Elisa, Márcia, Renato, Adriano, pelo apoio e compreensão. “As vontades e os lugares mudaram (...) Fechou o cravo e perguntou-lhes: é o corpo que lhes é a alma na passagem?” (p.99)

A meu filho Rafael, e meus sobrinhos, Marina, Julia, Brenda, Luana, Sofia, Kiano Lucca, Davi, Manoela e os que estão para vir ao mundo na alegria do início. “Não digas nada, Jade. (...) ser ensinado por um cão que não conhecia, e por uma criança que mal conhecia. (...) E Jade disse-lhe a correr: Não foi sonho nenhum. Pense no enigma de um encontro.” (p.111)

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, em especial a Letícia, pela gentileza e solicitude, sempre.

Ao CNPq, pela concessão de uma bolsa de estudos para a realização desta pesquisa.

“para sobreviver há uma sobreposição de notas pessoais _____ de pessoas _____ que tenho de ouvir _____ e essas pessoas devem girar constantemente nas suas múltiplas faces _____ de que eu recebo algumas, e afasto outras. Formam assim um ser inexistente mas não imaginário, que as contém a todas. Que as contém, não, que as destrói,

extraindo-se a parte de que o sol necessita para ver o humano.

Esta a técnica mais simples de construir o texto, e que lhe cria a repugnância do autobiográfico.” (CL, p.32)

Em música, uma **fuga** é um tipo de composição contrapontística. Começa com um tema, declarado por uma das vozes isoladamente. Uma segunda voz entra, então, “cantando” o mesmo tema, enquanto a primeira voz continua com um acompanhamento contrapontístico. As vozes restantes entram, uma a uma, cada uma iniciando com o mesmo tema. O restante da fuga desenvolve o material posterior utilizando todas as vozes e, usualmente, múltiplas declarações do tema.

A palavra *fuga* vem do latim *fugare* (perseguir) e *fugere* (fugir). As variações incluem: *fughetta* (uma pequena fuga) e *fugato*, uma obra ou seção parecendo uma fuga sem, necessariamente, aderir às regras de formação de uma fuga. A forma adjetiva de *fuga* é *fugal*.

Resumo

Este trabalho toma a fuga musical como possibilidade de arquitetura textual (não como metáfora) para perseguir, na obra de Maria Gabriela Llansol, a hipótese da “biografia como método”. Partindo inicialmente dos “diários” da escritora, nosso olhar deslocou-se, pela vertical do lugar, da grafia do sujeito na contemporaneidade para o *corp’a’screver* inscrito no projeto llansoliano. Nesse percurso, algumas noções do pensamento de Roland Barthes (o biografema, o grão da voz e a crítica amorosa) foram fundamentais, assim como a tentativa de formalização do Real empreendida por Jacques Lacan através do conceito de *letra*, a concepção blanchotiana da literatura total e as considerações de Nietzsche sobre a dança. Também pontuam nosso trajeto, para construir o “conhecimento como devir” e o corpo das paixões alegres, insertos de Espinosa e Deleuze. Por fim, a experiência legente (e a leitura em ato da obra de Llansol feita por Lucia Castello Branco) mostrou-se parte imprescindível para compormos o elo entre *a restante vida* e o *biografema*, entre o vivo e o *ato só de escrever*.

As obras de Maria Gabriela Llansol serão referidas no corpo do texto, salvo raras exceções, de acordo com a seguinte abreviação:

Os pregos na erva – PE

O livro das comunidades – LC

A restante vida – RV

Na casa de Julho e Agosto – CJA

Causa amante – CA

Amar um cão – AC

Um beijo dado mais tarde – BDMT

Hölder, de Hölderlin – HH

Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso – LL1

Lisboaleipzig 2: o ensaio de música – LL2

Ardente texto Joshua – ATJ

Onde vais, drama-poesia? – OVDP

Inquérito às quatro confidências – IQC

Um falcão no punho – FP

Finita – F

Carta ao legente – CaL

O espaço edênico – EE

O senhor de Herbais – SH

Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004 – AA

Os cantores de leitura – CL

Rota

PRELÚDIO

- Para experimentar a voz _____ 10

EXPOSIÇÃO

- A escrita como busca de verdade
 - 1. Aprender a ler _____ 21
 - 2. A língua faz-se _____ 30
 - 3. Vertical do lugar _____ 40
- A verdade como matéria
 - 4. O traço _____ 50
 - 5. A letra, menor partícula do texto _____ 58
 - 6. Grão-leitor _____ 69
- Ritmo amoroso
 - 7. O corpo da voz _____ 87
 - 8. O corpo que me introduz tão suavemente no humano _____ 93
 - 9. O corpo inscrito no espaço _____ 101

RESPOSTA

- Topografia de primeiras palavras
 - 1. Aprender a ler: A casa sobre o cais _____ 110
 - 2. A língua faz-se: O vivo e a escrita _____ 113
 - 3. Vertical do lugar: Paris, 1º. de fevereiro de 2005 _____ 115
 - 4. O traço: Cartas _____ 117
 - 5. A letra, menor partícula do texto: Ler infinitamente _____ 121
 - 6. Grão-leitor: Abrir as veias _____ 125
 - 7. O corpo da voz: Rue de Dantzig, 13 de abril de 2005 _____ 128
 - 8. O corpo que me introduz tão suavemente no humano: Por uma música sem título _____ 131
 - 9. O corpo inscrito no espaço: Pensamento inacabado _____ 133

ESTRETO

- Experiência legente _____ 136
- Finita
 - Os campos da alegria _____ 151
 - As lições (cópia de *A restante vida*) _____ 168

PEDAL

- Onde vais, drama-poesia? _____ 196

CODA

- A escrita da fuga: onde vais, drama-poesia? _____ 208

Prelúdio

Respiro, é um preâmbulo. (CL, p.120)

Prelúdio [do fr. *prélude*.] **S.m.** Mús. **1.** Introdução instrumental ou orquestral de uma obra musical (ópera, fuga, suíte, etc.); preâmbulo. **2.** Composição livre, de caráter imaginativo e sugestivo, e que se aproxima, às vezes, do improviso.

ONDE VAIS, DRAMA-POESIA?

Biografia

Herbais, 21 de julho de 1981.

(...) Herbais é, antes de tudo e secretamente, um fator de autonomia. Vista do exterior a nossa vida pode parecer monótona mas, neste local, e entre os parâmetros do tempo, e dos pastos, com alguns bosques ao longe, a vontade, cultivada pela reflexão e o imaginário, tornou-se mais capaz de abrir outras perspectivas. Ontem, ao anoitecer, saímos para o lado de um campo de trigo, subindo a colina, e os oito gatos que vivem conosco acompanharam-nos. Saem atrás de nós mal abrimos o portão, temos, nós todos, relações de caminho, e com esta hora da tarde. (FP, p.43)

Um pequeno trecho do diário permite-nos realçar as “relações de caminho” e pensar o movimento do “quotidiano que compõe o fulgor — torna-se figural.”¹

Herbais — um *lugar*. Bosques ao longe, o campo de trigo, a colina — uma *paisagem*. Os gatos, Gabriela, Augusto — as *figuras*. Aliados à reflexão que abre outras perspectivas — a abertura incontornável da *vertical do lugar*.

O texto continua:

Neste dia, estou triste porque horas de tristeza temporal são inseparáveis de Herbais. Encerei o chão do quarto do Augusto, fiz a cama, deixei a janela aberta, e sentei-me à cabeceira de uma das minhas mesas de trabalho. O verão, que aqui é tão sombrio, deixa-me quase inerte, e creio que devo manifestar o meu desejo constante acolhendo-me à reabertura do mundo, que decorre. (FP, p.43)

E que mundo é esse? A página 43 de *O falcão no punho* parece nada mais ser do que a inocência escrita de um dia comum. O ritmo que marca o andamento de oito

¹ PRADO COELHO. Maria Gabriela Llansol – o texto equidistante, p.103.

gatos, um campo de trigo, a hora da tarde, uma espécie de monotonia — intensificado e fulgorizado pelas “relações de caminho”. O desejo constante de “reabertura do mundo” está permeado por: fazer a cama, encerrar o chão, sentar-se à cabeceira da mesa de trabalho. O **contraponto** que realça a fragilidade humana — a “tristeza temporal inseparável de Herbais”— é o pressentimento de que se abrirá um orifício, uma *passagem*, que acolherá na “reabertura do mundo” os afetos, as fontes da alegria. Como veremos, um espaço aberto pelo *traço dado na vertical do lugar*.

Como formula Prado Coelho, “o seu dia-a-dia transforma-se no seu texto-a-texto.”² A “matéria” da vida arqueia-se, dobra-se — no movimento ininterrupto da *textualidade* — para a “matéria” da língua, do escrito, do trabalho à cabeceira da mesa. Como indicaremos na subparte da *Exposição* intitulada “a língua faz-se”. E, nesse trabalho de realização completa da matéria, a *textualidade abre clareiras de respiração na língua*.

E quando há, de fato, *clareiras de respiração*, há também “corpos de afetos” (na dimensão espinosista) que se ampliam nessa respiração. É o nascente *corp’a’screver* vislumbrado por Maria Gabriela Llansol. E ainda, como demonstraremos nas três partes do “Ritmo amoroso” — o *corp’a’screver* é matéria-prima, germe, partícula, da *textualidade*. Faz parte de sua matéria primeira. Instaura, no momento “infinito” da leitura, as “relações de caminho” que tentamos descobrir.

E se voltamos, a cada vez, nossa reflexão para as *relações de caminho*, é porque nos interessa tanto essa **passagem** do viver ao escrever quanto a do escrever à *reabertura do mundo*. O caminho dos gatos que “saem mal abrimos o portão”, o caminho do passeio entre o tempo e os pastos, o caminho que abre outras perspectivas quando, no gesto de “vontade cultivada pela reflexão e pelo imaginário”, alguém se

² PRADO COELHO. Maria Gabriela Llansol – o texto equidistante, p.100.

senta à “mesa de trabalho” para escrever. Vislumbramos uma passagem da vida à escrita, mas justamente a passagem que nos dá, no exercício de *legência*, nossas próprias *relações de caminho*. Como se houvesse uma passagem também da escrita à vida — ou mais precisamente — da leitura à vida. Uma passagem que abre outros mundos, ou que amplifica o nosso mundo de janelas pouco abertas, e dessa forma demarca, com precisão, o trajeto que se dobra do escrito/ do canto de leitura, sobre a flexão da vida. A vida figural de Maria Gabriela, a vida figural dos gatos, a vida figural de Augusto, a vida figural do *legente* que arqueia, que dobra seu corpo (mãos, olhos, respiração) sobre o texto. “Estar no texto é um acto de leitura, pertencer a uma linhagem é uma modalidade desse acto” (EE, p.154). Esse “acto de leitura” (uma leitura e seu modo de agir) exige de nós e ensina-nos a viver, conhecer e conceber a *língua sem impostura*.

“Os textos levantar-se-iam das páginas para estar conosco” (EE, p.148). Todo o exercício da leitura força-nos a abrir o corpo para o orifício da passagem. Para os textos que estarão para sempre conosco. Os textos que saem e restam nas páginas — o orifício de passagem que o ato de pertencimento a essa linhagem nos dá. O texto é puramente da ordem da grafia, mas a vida e o vivo são partes constitutivas do caminho aberto pelo *fulgor*. Na leitura, a potência revisitada do nosso corpo, lugar de afeto, é impelida para a vida, as vidas das figuras, a matéria viva da clorofila, que instauram — no momento da passagem — a *reabertura do mundo*.

Por isso foi imperioso que buscássemos o “pormenor desconhecido” da vida do autor que surgiria grafado em seu “biografema”. Por isso o traço arrancado da vida de quem escreve — resto, resíduo, fragmento inesperado, irreconhecível *a priori* — tanto nos interessou. Por isso a aproximação entre *biografema* e *restante vida*, proposta por Lucia Castelo Branco, serviu-nos de origem para descobrirmos o “arrancado à queda”

presente no *ardente texto*. Por isso a operação de subtração, o mínimo, o micrografema fazem parte dessa pesquisa, que investiga os diários sem dar importância aos fatos “reais” da vida da autora e sem considerar que seus escritos sejam ficcionais. No caso da *textualidade*, isso já está posto: é o *vivo* — “fazer de nós vivos no meio do vivo” (LL1, p.120), o que está em jogo. Mas podemos ampliar essa concepção para outros autores que escrevem diários, ou para a tarefa inacabada de tentar escrever a vida. Por isso, agora, será preciso pensar numa certa autonomia para o texto, para o *legente*. Não somente concebermos o “dia-a-dia” transfigurado no “texto-a-texto”. Mas concebermos ainda “a exigência inalienável de crescer segundo uma autonomia” (EE, p.143).

Pertencer a uma linhagem não é uma modalidade do *acto de leitura*? Esse ato exige-nos que arrisquemos nossa identidade, o cotidiano, a vida, mas, depois, encontrarmos a *passagem*, o *orifício* mínimo que, pela *vertical do lugar*, demarca a ampliação, não necessariamente da identidade, mas certamente do cotidiano e da vida.

Assim Llansol delimita os problemas que a sua linhagem enfrentou e enfrenta:

É um fato, Nietzsche enlouqueceu, Holderlin endoideceu, Rilke não conseguiu entrar com o seu corpo no poema, Virgínia Woolf suicidou-se, Kafka foi apanhado a tempo por uma tuberculose galopante, Pessoa foi-se degradando no alcoolismo, Kiekegaard acabou triste e só. Nestas coisas, não há hereditariedade, mas há continuidade de problemática e, o que é mais importante, permanência do vórtice vibratório. (EE, p.158)

Essa responsabilidade, a da “reabertura do mundo”, a de estabelecer as “relações de caminho”, a que começaremos a investigar no *Amor sive legens*, não é somente do texto, nem somente da escritora, nem somente do leitor. Por isso Maria Gabriela Llansol não pretende extenuar a problemática pela qual ela arrisca-se para abrir — em movimento e *fulgor* — *clareiras de respiração na língua*.

Não, não os devemos olhar com piedade nem com heroicidade. Cumpriram o seu destino de humano, que era e é — o de arriscarem a identidade, mas sofreram espantosamente e não foi o sofrimento o que, de certeza, procuraram. O objetivo era o de encontrar *passagem* para eles e para outros, não o de ficarem esfacelados nos recifes da travessia. (EE, p.159-60)

O que as *clareiras de respiração* inscrevem no corpo e no caminho é da ordem da vida. Mas não exatamente de uma única vida, nem da ordem da vida factual do leitor, nem mesmo somente da vida humana.

Encontraremos, ao longo da *Exposição*, a *linha de vida* imperceptível que sustenta o *elo* entre as diferentes *cenar fulgor*, entre os vários tons de cada um dos livros de Maria Gabriela Llansol. Assim, a *clareira* constitui a *passagem* e abre a *paisagem*, abre o *espaço* no espaldar de sua matéria — passagem de vida, movimento do poema, passar a página do livro, passar de um livro a outro, a sístole, a diástole, a respiração retomada. Há então, não apenas uma *abertura*, mas também uma *depuração* — na vida e na história. O corpo-vivo do texto sustenta seu vórtice de *fulgor*, para encontrar caminho também para “corpos decepados, famílias destruídas, territórios submetidos, ecossistemas revolvidos, línguas anuladas, culturas desaparecidas”. (SH, p.91)

Método

Não há dúvida de que o método de Llansol busca essa *passagem*, esse caminho que não está já traçado, mas que encontra no amor, no poema, um ponto de não retorno. Falamos da continuidade, não totalitária nem previsível, que está em jogo na *textualidade*. E, novamente, quando falamos de *passagem*, devir, variações e *saltos entre as intensidades*, chegaremos a um *espaço*. O espaço da matéria figural que

transforma a literatura em *textualidade*, personagens em *figuras*, método em *corpo-risco*, sentido em *intensidade*, resistência em *restante vida*.

O *espaço edênico*, o *espaço llansol* pode, nesse viés, ser visto como uma origem. *Arkhé*. E podemos pensar a *arkhé* não como a única origem, mas — como nos indica o verbo *árkho* — “pôr-se a caminho, marchar à frente”. Pois o método que buscamos, nessa matéria de resistência (*restante vida*) e potência (*intensidade*) é necessariamente o que traz consigo uma “verdadeira recuperação do mundo, uma nova aliança, uma afirmação da terra e do corpo”.³

E então, com Espinosa, podemos vislumbrar o método em que a potência do texto encontra a do corpo: as paixões que nos afetam são fontes de alegria (aumentam ou favorecem nossa potência de agir, nossa força de existir). A autonomia não está presente justamente no *acto de leitura*, na forma como o texto age?

Assim a quarta-capa do *Ardente texto Joshua* nos virá em precisão: “O percurso de um corpo como sùmula da sua potência de agir”. Esse percurso é exatamente o que não se estabelece se não pensarmos no caminho desconhecido e afirmativo, inesperado e sem regresso. Pôr-se a caminho renuncia à questão da origem como gênese para instaurar a pergunta futura: *onde vais?*

Lembremos de Heráclito, da sua estrondosa influência sobre Nietzsche. “É preciso lembrar-se também daquele que se esquece por onde passa o caminho”.⁴ Assim, o “esquecimento ativo” será necessário para esse espaço de vida, para esse espaço que “abre uma passagem” para a história e para a história de vida. O espaço em que somos “levados a agir” (EE, p.142).

Por isso, a *textualidade* não marcha sempre à frente, nem retorna a um único ponto, mas avança em direção ao *eterno retorno do mútuo*.

³ DELEUZE. Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno, p.159.

⁴ LE BRAND. *Os pré-socráticos*, p.54.

Tomemos a concepção de Nietzsche da “vontade de potência”. “Não se trata de um querer viver, pois como o que é vida poderia querer viver?” Vontade de potência é afirmação, princípio de intensidade pura. “Isso porque a vontade de potência não quer dizer querer a potência, mas, ao contrário, desde que se queira, elevar o que se quer à última potência, a enésima potência”.⁵

Estamos, pois, em torno de forças pouco definidas, mas muito concretas. A forma da intensidade. Perto: muito perto da *língua sem impostura* que guarda em sua enésima potência as *clareiras de respiração da língua*.

Por isso a arquitetura da tese imprimiu-se pela reflexão de Celan sobre a respiração, o poema e o corpo: “Poesia é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração.” “Ninguém pode dizer quanto tempo ainda durará essa pausa.”⁶

Ninguém poderá dizer os riscos de avançarmos pelas linhas escritas de uma potência que nasce dos corpos e que se sustentará através da experimentação com os corpos. Mas sabemos que justamente a pausa nos dará no corpo a metamorfose, a mudança na respiração.

Quem sabe respirar o ar de meus escritos sabe que é um ar das alturas, um ar *forte*. É preciso ser feito para ele, senão há o perigo nada pequeno de se resfriar. O gelo está próximo, a solidão é monstruosa — mas quão tranquilas banham-se as coisas na luz! Com que liberdade se respira! (...) Quanta verdade *suporta*, quanta verdade *ousa* um espírito?⁷

Assim nos ensina o espaço Llansol, quando nos diz que “o ser humano é o único que pode arriscar a sua identidade” (EE, p.143). Será preciso, portanto, percorrer o caminho no ponto vulnerável desse risco. Buscamos demarcar o *corpo-risco* antes de

⁵ DELEUZE. Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno, p.161 e 162.

⁶ CELAN. O meridiano, p.54 e 55.

⁷ NIETZSCHE. *Ecce homo*, p.18.

concebermos o *corp'a'screver*. De alguma forma, durante o traçado desta tese, esse *corpo-risco* foi dimensionado junto com traço gráfico (também um risco no papel).

Voltemos agora nossa reflexão para um outro risco, um risco que deverá ser transformado em matéria pela abertura, pela *respiração ampla*, pela *reabertura do mundo* que nos dá a *textualidade*. O *espaço* aberto na tese para sustentar a parte de *passagem* dos nossos textos (teóricos, ensaísticos, cópias da noite e depoimentos). Textos que foram recompondo um tecido, feitos em diferentes datas e intensidades, e que compuseram a “Topografia das primeiras palavras”.

Recuperemos, outra vez, o trecho de *O livro das comunidades* em que vimos, pela primeira vez, grafado esse termo: “topografia das primeiras palavras.”

Leio um texto e vou cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a **topografia das primeiras palavras**. (LC, p.65, grifo nosso)

Nossos textos seguintes se dobraram sobre um tecido que se recompõe. Sim, acima de tudo, porque se trata da biografia como método, mas não apenas.

De fato, se “escrever é duplo de viver” — “a matéria consistente e leve guardará seus sinais” — no corpo. (FP, p.73)

A busca não será apenas da potência do texto, mas da potência que modifica o corpo tocado pelo “campo inundado da língua”. Pelo campo que deixa resto e que resiste como resto.

Tomemos, outra vez, a forma de intensidade da “vontade de potência”. É a própria vontade de potência que é a afirmação — o princípio de intensidade pura.⁸

⁸ DELEUZE. Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno, p.159-63.

Assim o *fulgor*. Não podemos querer o *fulgor*, mas elevar o mundo, o cotidiano, a língua à enésima potência do *fulgor*. *Fulgorizar*, gerar beleza inabitual, encontrar a realidade inesperada marcada pela *respiração ampla*. Seguir, com vigor, essa potência. Saber que estamos no ardor intenso do *corpo vivo do texto* e sustentar — no nosso próprio corpo — o novo *estado de viver*, a *potência de agir*, a *estética da bondade*. Saber ainda que não seremos capazes de estabelecer um método, a não ser que a verdade-matéria que procuramos esteja presente no ponto vulnerável desse método.

Somente sem segregar pensamento e língua, corpo e língua, respiração e potência, podemos vislumbrar o caminho que nos abre a *textualidade*. O método deixa pegadas e lança raízes — deixa-nos *relações de caminho* — “o anoitecer, o campo de trigo subindo a colina, os oito gatos que nos acompanham”. Abre outras perspectivas, *reabre o mundo*, encontra *passagem* assim: “_____ hoje só sinto consolação no acto de escrever — o fio de luz por onde me escapo às linhas tecidas sobre mim.” (FP, p.126)

Os restos se evaporam, a experiência da metamorfose (do *fulgor*) exprime uma ação renovadora sem fim. Estamos abertos à “força do existir”, à “potência de agir”. Ao fato de existir um fio de luz por onde nos é dado escapar das linhas tecidas sobre nós. É a *legência* que encontra esse fio de luz e recebe partilhada a língua que quase não se deixa partir. É a legência que pode, como Ana de Peñalosa, acreditar nesse vislumbre. “Ana de Peñalosa é alguém que, historicamente, ajudou João da Cruz com os bens que dispunha. Assim, na horda humana, houve humanidade. Um vislumbre. E sua grandeza consistiu em ter acreditado nesse vislumbre.” (FP, p.132)

E acreditamos nesse vislumbre assim: tomamos notas, cuidamos do corpo de São João da Cruz que já se foi, sentimos “a palavra sobre o dedo tornar-se corpórea, (...)”

deixar uma impressão física”,⁹ sentimos “consolação no acto de escrever” (FP, p.126), escapamos das linhas tecidas sobre nossa força de existir e encontramos a linha de vida que nos fará chegara à “planície da língua” (BDMT, p.13)

Não estamos, como Nietzsche, entre a doçura e a violência. Estamos com a tranqüilidade da criança ainda sem escrita que lê as letras de um livro aberto. Estamos infinitamente lendo nas páginas de um livro desconhecido, mas inscrito nas fontes de alegria de nossos corpos.

Por isso o trabalho de escrita e leitura, de experiência e intensidade, é único e infinito. Os restos evaporam-se. *Temer a impostura da língua* é saber que o autor deixará traços esquecidos de sua vida no texto, é saber que o leitor irá constituir seu novo corpo com aqueles traços, mas é, sobretudo, saber que o traço irá abrir *clareiras de respiração* e fará do resto evaporado a *linha de vida* concreta e possível. Também no contexto da vida, os restos evaporam-se. Passamos ao “mundo realizado dos corpos”.

Belo Horizonte, 02 de maio de 2007.

⁹ LLANSOL et al. *À beira do rio da escrita*, p.15.

Exposição

“Apenas uma parte da leitura é sólida. Nosso difícil toque através da linguagem era já leitura _____ eu possuía a minha, ele tinha a não minha, e eu procurava chegar à dele para trazer à minha, vontade que, ao fim da tarde, em parte consegui, pois ele pusera as patas sobre a fala e, como um cego, entrava lentamente pelo *Braille* das frases e das palavras, e suas vagas de enigmas. (CL, p.200)

Exposição [do lat. *expositione*.] Mús. **1.** Parte inicial de uma composição (fuga, sonata, concerto, etc.), em que se faz a apresentação dos diferentes elementos temáticos.

Uma fuga começa com a exposição do sujeito por uma das vozes na tônica.

O início de uma fuga tende a ser escrito para definir regras, embora nos trechos que se seguem, o compositor usufrua consideravelmente de maior liberdade.

A ESCRITA COMO BUSCA DE VERDADE

1. *aprender a ler*

É tempo de afirmar nossa forma de conceber a literatura, “com tudo aquilo que já é seu e tudo aquilo que está para vir.”¹⁰ É tempo de afirmar nosso encontro com a *crítica afetuosa*¹¹ de Roland Barthes. Um encontro que nos trouxe, entre a multiplicidade e a simultaneidade dos significantes-chave de *Fragmentos de um discurso amoroso*, um novo caminho de leitura. Uma leitura vertical que não avança nem de forma linear, nem de forma cronológica, nem de forma transcendente, apenas cria conexões exatas entre os conceitos. Inferimos que a leitura vertical, de conceito a conceito, de significante a significante traz consigo o método de sua feitura.

É tempo de afirmar, no meandro aberto por uma vertical sobre o conceito “mutável, resistente e perene”¹² de literatura, o fio de pensamento que se estende quando nos deparamos com o *fulgor*¹³ na obra de Maria Gabriela Llansol.

A formulação de Barthes sobre “um outro uso do saber” ou a responsabilidade pelo “sabor” foi capaz de configurar nossa lógica do pensar, aqui, sobretudo, configurar o pensamento sobre e com a literatura. Este “saber sem impostura” (para aproximarmos-nos da obra de Llansol) trouxe-nos, diversas vezes, para o ponto quase intransitável da crítica.¹⁴

¹⁰ CELAN. O meridiano, p.43. Aqui, Paul Celan refere-se à arte em geral. Todavia, acreditamos que também a concepção da literatura é redimensionada quando levamos em conta o elemento e a possibilidade do devir.

¹¹ BARTHES. *Sollers escritor*, p.71.

¹² CELAN. O Meridiano, p.43.

¹³ Alguns significantes da obra de Llansol serão tratados como “figuras do pensamento llansoliano” e virão assinalados em *itálico* no texto. Veremos porque estes termos não funcionam exatamente como conceitos, em seu sentido técnico, mas carregam uma potência reflexiva que só se deixa captar na matéria (estética? ética? política? epistêmica?) de que são feitos. Ainda assim, e por isso mesmo, agem. Podemos tomá-los como “indutores conceituais” para a elaboração da tese.

¹⁴ Será necessário diferir *crítica literária* de *pensamento literário*. Por ora, imaginemos a **crítica** como um campo que se vale da Estética (algumas vezes da história e da biografia do autor) para argumentar sobre a literatura ou sobre a obra. E o **pensamento literário** como a potência reflexiva que está presente na obra. Pois não se trata de resgatar o “sensível” para o pensamento filosófico, mas reconhecer a

Como ler e escrever sobre um texto que não se descreve, pois o *fulgor* se realiza?¹⁵ Um texto que não se desvela por enredos ou temas, pois o *fulgor* guia os pequenos e desconhecidos, os *minúsculos* encontros com a *língua* no seu expoente de *não impostura*? Como ler um texto e com ele afirmar o que nos chega pelo *afecto fulgurante* (ATJ, p.27)? O texto que exige de nós, no instante nascente da leitura, que entreguemos nosso corpo ao risco e ao desconhecido, para, numa relação de não ruptura, chegarmos ao lugar em que tornamo-nos, também, *fulgor*?¹⁶

Não é a primeira vez que Barthes, o do *Discurso Amoroso*, é chamado para acompanhar o pensamento-fulgor de Llansol.¹⁷ Não há dúvida de que, quando ele contesta a instância de poder da língua e aponta o seu carácter fascista de funcionamento (a língua obriga a dizer), estamos próximos da **recusa do poder** que aparece na concepção textual de Maria Gabriela. Quando ele propõe a possibilidade de uma “língua de despoder”,¹⁸ aproximamo-nos muito da *promessa* do texto llansoliano que afirma a *língua sem impostura*. Mas, sublinhemos, agora, o exercício de liberdade que a “crítica afetuosa” pode nos dar. Uma crítica que será mapeada pela noção de *biografema* que encontramos de forma concisa na introdução de *Sade, Fourier, Loiola*.

Poder-se-ia tratar de encontrar no texto a ausência de qualquer sujeito, contudo, como no *biografema*, passamos a querer encontrar, ainda no texto, alguns traços apagados da vida do sujeito. Traços que se fizeram grafia, ou na terminologia

experiência ou o pensamento estético que não se deixa captar conceitualmente. Não se deixa captar senão na matéria de sua feitura. Em Llansol: a *textualidade*, o *fulgor*.

¹⁵ “...o fulgor é fulgor porque se dá ou se realiza. Não é uma substância.” (ATJ, p.23).

¹⁶ Trata-se da frase do diário *Inquérito às quatro confidências*: “Na prática, é uma cena infinita – o lugar onde somos figuras.” Lembremo-nos de que a *figura* é o expoente do fulgor.

¹⁷ Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.109-17; EIRAS. *Esquecer Fausto*: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol, p.597; BAETA. *Luz preferida*: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux, p.375-9.

¹⁸ BARTHES. *Aula*, p.17.

llansoliana, “quotidiano que virou *fulgor*”,¹⁹ história de vida (a dela e a de outros) que na epifania da presença (é isto o que a *textualidade* faz) tornou-se *figura* (STL, p.18).

Não buscamos recuperar o *pathos* biográfico tradicional (como se a vida factual de quem escreve fosse causa do texto), nem mesmo queremos reiterar um certo biografismo que surge maquiado na pós-modernidade (as diversas formas de auto-ficção), mas acreditamos na possibilidade de seguir um trajeto que se desenha pela mão daquele que escreve.²⁰

Llansol, em diversos pontos de sua obra, aponta a relação entre a mão e o olho como parte do exercício da escrita.²¹ “Meter a mão no pensamento.”²² Fazer amor “pelos olhos e pela palavra” (LC, p.11) Há, como Barthes propunha pela leitura amorosa, o processo de se passar da leitura silenciosa para a escrita. Mas há ainda, nesta relação entre os olhos e a mão, uma certa simultaneidade que Llansol há de chamar *sobreposição* e depois *sobreimpressão*.

Leio um texto e vou cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os **olhos** e a **mão** e acaba cobrindo uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras. (LC, p.65, grifo nosso.)

O que buscamos quando seguimos o trajeto das mãos de quem escreve é menos um sujeito inteiro, ou mesmo um sujeito fragmentado, e mais a vida (*bio*) que é (e foi, e

¹⁹ Cf. GUERREIRO. O texto nómada de Maria Gabriela Llansol, p.2. Lemos, no mesmo texto, o “quotidiano não trivial”. E em “O Espaço Edênico” (EE, p.151): as pessoas em seu cotidiano “ignoram que são chamadas a ser ‘figuras’”. E para Eduardo Prado Coelho, o “quotidiano que compõe o fulgor — torna-se figural” (PRADO COELHO. Maria Gabriela Llansol e o texto eqüidistante, p.103).

²⁰ Cf. ANDRADE. *Retira a quem escreve sua caneta*: a subtração da escrita em Guimarães Rosa. O autor elabora uma poética da subtração pela escrita de Guimarães Rosa, não sem antes tecer considerações sobre a impossibilidade de reter, atingir, a mão que escreve. Já que o gesto maior da escrita seria, como no pensamento blanchotiano, o da mão que não escreve.

²¹ Cf. LOPES. *Exercícios de aproximação*, p.192-3. Retomaremos posteriormente a reflexão sobre o termo llansoliano *sobreimpressão*.

²² LLANSOL et al. *À beira do rio da escrita*, p.17.

será) tecida no encontro com o “impossível abrupto da linguagem”.²³ A vida que se faz presente na “topografia das primeiras palavras” (LC, p.65). A vida e o vivo que fazem parte do projeto textual²⁴ de conceber uma *língua sem impostura*. De cobrir o já escrito dos impasses da história em prol do “devir fulgurante que se inicia” (ATJ, p.35). E quando o *devir fulgurante* se inicia? Tomemos no *Ardente Texto Joshua* os vários momentos em que a mão daquela que escreve se deixa cair ou o lápis termina ou o caderno se fecha. Também esta relação da mão ao material da escrita é-nos peculiar para traçarmos a biografia como método de escrita llansoliano.²⁵ O método quase inalcançável, pois parte do *ardor intenso* do *corpo vivo* **do** texto. “(...) acendeu as mãos nos pequenos lugares das chagas onde o devir fulgurante se inicia (...)” (ATJ, p. 35) Havemos de reconhecer aí o *corpo vivo* **no** texto: as mãos, as chagas, o *fulgor* que brilha em seu súbito começo. Pensamos em Teresa de Lisieux, sua biografia, o Carmelo que a acolhia, seus manuscritos autobiográficos, mas o *texto ardente* passa adiante e o *fulgor* se realiza (ATJ, quarta capa).

Continuemos com o timbre do *biografema*: o autor não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. Um corpo que será, contudo, “um corpo futuro”, traços, resíduos, irrupções escritas, “em suma, uma vida com espaços vazios (...)”. Retomemos: “pois se, pelo artifício de uma dialética, é necessário que haja no Texto, destruidor de qualquer sujeito, um sujeito que se deva amar, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte (...)”.²⁶

²³ BARTHES. *Sollers escritor*, p.75.

²⁴ Afirmamos que há na obra de M.G.L. um projeto textual: estético e ético. Temer a impostura da língua não apenas contesta a língua como instância de poder, abre caminho para uma depuração. Contudo, como veremos, esta depuração da língua, da história, chega-nos através de uma promessa.

²⁵ Cf. BAETA. *Luz preferida*: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux.

²⁶ BARTHES. *Sade, Fourier, Loiola*, p.14. “(ao tema da *urna* e da *estela*, objectos fortes, fechados, institutores do destino, opor-se-iam os *clarões* da lembrança, a erosão que, da vida passada, deixa apenas algumas sinuosidades): se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolvido biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: *biografemas*, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado a mesma dispersão!”

Falamos de vida com espaços vazios, todavia, falamos de amor, também com espaços vazios. Se há no texto um sujeito que se deva amar, esse sujeito não está diluído, ele está espalhado, como as cinzas ao vento, “pode ser encontrado em toda parte” (ATJ, p.40). Ele surge como *figura do inesperado*. “Se eu deixasse ou fosse deixada, ou perdesse quem amei ou me amou, continuaria a vê-lo onde quer que seja como figura do inesperado.” (ATJ, p.40) Reconhecer o sujeito que escreve (e por outro viés o sujeito que lê) como *figura do inesperado* é reconhecer que algo de inesperado se passa na leitura do texto llansoliano. “Encontro-me no novo.” (LL1, p.84) Mas, o “acontecimento inesperado da língua” (ATJ, p.85) ressurgue no meio de uma gama de afetos, e, assim como em Barthes, o amor (a escrita) tem lugar no corpo. Trata-se de uma marca: “quando se diz a alguém ‘eu amo-te’, é para sempre que fica dito.” (BDMT, p.15) Mas uma marca que nada tem de verossimilhança, já que estamos a falar da vida com espaços vazios, da vida que “é quebrada, estilhaçada, pelo amor” (ATJ, p.20). A marca está em nós, algures, no lugar inapreensível e possível de nosso futuro. Trata-se de um *futuro autobiográfico*. A vida que murmura no texto está prestes a “deambular fora de qualquer destino”,²⁷ para finalmente vir a contagiar, como átomo voluptuoso, algum novo “corpo futuro”²⁸ destinado à mesma dispersão. Pensamos: o novo corpo futuro contagiado pela vida que murmura no texto não é, senão, o corpo *legente*.

Retomemos o texto de amor em *Um beijo dado mais tarde*:

(...) quando se diz a alguém “eu amo-te”, é para sempre que fica dito. Sei muito pouco sobre o que é ter. Creio que os meus textos sabem muito mais; eles não estão atrás no meu passado autobiográfico; eles estão **diante** de mim, no meu **futuro autobiográfico**; atraem-me tanto a mim quanto a outros que os tocam para saber e não mais. (BDMT, p.15, grifo nosso).

²⁷ BARTHES. *Sade, Fourier, Lolita*, p.14

²⁸ BARTHES. *Sade, Fourier, Lolita*, p.14

Diante da *textualidade*, nós também sabemos pouco sobre o que é ter. Somos tocados pelo e vislumbramos tocar: o texto. Quando nos tornamos *legentes*, entregamos ao texto, no movimento da leitura, nosso próprio “corpo futuro”, nosso “biografema de leitor”. Vejamos: o texto sabe mais, não do passado autobiográfico ou dos fatos que antecedem o texto: “para o texto é indiferente referir, agora ou depois, o que, de fato, veio a ocorrer.” (ATJ, p.40) O texto sabe mais do futuro autobiográfico, um futuro que não está à nossa frente, mas **dian**te de nós: à altura dos olhos, **dian**te de nós: fora de um *tempo contínuo* e perto de uma *origem*.²⁹ Ou, como veremos a seguir, perto da origem que inaugura um outro espaço: a *vertical do lugar* que nos abre — *paisagem*.

O que podemos saber de um *futuro autobiográfico* senão que ele é capaz de transformar o contínuo do tempo na incompletude do texto? E justamente na incompletude, não pressentimos a ausência de biografia, mas a “apropriação despossuída” (ATJ, p.84) da vida. Apropriação despossuída da potência de vida que origina esta leitura e esta escrita. “Um salto em direção ao novo.”³⁰

Não nos interessa reiterar “um produto conservado que se contempla e consome na ausência de qualquer sujeito”,³¹ porque estamos diante do amor e da vida, diante do vórtice vivo da *estética do fulgor*. Mas nos interessa, e isso se deve ao pensamento mais fiel de Barthes (aquele que aparece novamente na concepção do *biografema*), encontrarmos-nos com o “corpo futuro” daquele que escreve e daquele que lê. Como o corpo que já estava presente em *Sollers escritor*: no afeto que a leitura provoca devemos ler “*por cima do ombro* daquele que escreve”³² e escrevendo ao mesmo tempo que ele. Ler “*por cima do ombro*” é ao mesmo tempo saber que existe uma mão que escreve e

²⁹ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*. “As idéias têm uma origem. Mas a origem nada tem a ver com a gênese. A origem (*Ursprung*) é um salto (*sprung*) em direção ao novo.” (p.18)

³⁰ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.18.

³¹ BARTHES. *Sollers escritor*, p.72.

³² BARTHES. *Sollers escritor*, p.72.

saber que este corpo (gesto) é intocável. Ou, somente o tocamos quando nosso corpo de leitor se faz presente. “Composto no coração de um, e tocado no coração do outro.” (LL1, p.69)

Mas, que corpo é esse? Não é o do autor. Sabemos que fisicamente ele não está presente. Não é o de um sujeito textual constituído, pois mesmo o sujeito que escreve está espalhado no e pelo texto. Mas há um corpo na leitura, e um ombro para lermos por cima dele. Um corpo que escreve ao mesmo tempo que lê. Em Llansol, encontramos o *corp’a’screver*. A elisão das vogais aproxima, no gesto único: a leitura, o corpo e a escrita. Esta junção já está presente no *corpo-risco* (ATJ, p.27) que se forma nas páginas do *Ardente texto Joshua*.

Assim como há no texto o *inesperado*: o *acontecimento inesperado da língua*, “o fulgor que passa pelas palavras espalhando-as como pó” (ATJ, p.26), há de existir, simultaneamente, o risco e o desconhecido, o inesperado na leitura. “Não podemos desejar o novo e querê-lo sem surpresa.” (OVDP, p.34) Na *textualidade*, esse *corpo-risco* nasce, a cada vez, no exercício da leitura, na metamorfose que nos torna *legentes*.

“Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo.” (FP, p.132) O *corpo-risco* é apreendido exatamente como apreendemos o *corpo futuro* no biografema: “fora de qualquer destino”, ou livre de tempo, sem a exigência da verossimilhança. Como *corpo* e ainda como *futuro* torna-se irredutível à causalidade histórica. O corpo não nega as forças históricas, sociais e políticas, ao contrário, é necessariamente o fato e a possibilidade desse *corpo-risco* existir o que faz com que se abra no caminho da *textualidade* um outro espaço, uma passagem: *clareiras de respiração na língua*.³³

³³ SILVA. *Texto, lugar que viaja*: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol, p.19. A autora investiga o território em Kafka e o *projeto* llansoliano através do fragmento retirado da entrevista de Llansol a João Mendes, que está publicada na segunda edição de *Na casa de*

Retomamos, aqui, o texto de Paul Celan, “O meridiano”, que nos serviu de guia para o trabalho que busca estabelecer esta nova forma de conceber a literatura com “tudo o que já é seu e tudo que está para vir”. Se há na literatura (na afirmação lógica do poema), e acreditamos que há, um pensamento singular que é irredutível a sua formalização (filosófica ou histórica), este pensamento, tal como o demonstra Celan, está presente na respiração. “Poesia é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração.” (...) “Ninguém poderá dizer quanto tempo durará ainda essa pausa”.³⁴ Pois, se nos debatemos com as questões relativas ao tempo (quanto tempo durará a pausa, “quanto tempo lemos um texto”)³⁵ é somente para pensarmos em sua duração e em seu devir. A “respiração” em “O meridiano”, assim como as *clareiras de respiração na língua*, desdobram um pensamento que de fato nos interessa: o *corpo-leitor-futuro* que traz a intensidade “infinita” dessa mudança, dessa abertura na respiração. Já que no “texto da nova respiração” (...) “a abertura é corpo” (ATJ, p.114).

Estas aproximações “contemporâneas”,³⁶ Barthes e Llansol, Celan e Llansol nos indicam ainda, uma terceira aproximação. A aproximação inevitável à pergunta nietzscheana: “quem sabe respirar o ar de meus escritos?”³⁷

A pergunta deixa de ser a de como estabelecer um **método** daquilo que não se captura — pois só existirá na sístole e diástole da respiração, ou no corpo do próprio

Julho e Agosto. Abrir clareiras de respiração na língua foi, também aqui, um contraponto importante para nosso nascente pensamento sobre a *textualidade*.

³⁴ CELAN. O meridiano, p.54 e 55.

³⁵ “O fundamento da minha leitura é a pergunta seguinte: / ‘Por quanto **tempo** lês um pequeno período extenso?’ / Por um segundo, um minuto, um ano, toda esta noite, ou toda esta vida? Ler estende-se pelo tempo e quer o espaço do dia-a-dia para projetar sua sombra. Ler estende-se por vertentes desconhecidas, e eu leio pouco, mas infinitamente.” (F, p.132).

³⁶ Digo *contemporâneas* à medida que todos eles leram a literatura e sua história considerando a reflexão contida no próprio poema (texto): Barthes, quando cunha o conceito de *escritura* e, mais para o fim, o de *biografema*; e Celan quando, reiteradas vezes, dimensiona e tensiona sua poesia para o resto inapreensível de sua (nossa) história. Mas nem Barthes nem Celan fazem parte da *linhagem* llansoliana. Isso não significa que Llansol não tenha lido estes autores, apenas que, se é legítimo estabelecer um diálogo entre eles, temos que dimensionar o caráter contemporâneo deste encontro. Não apenas um pensamento ou um acontecimento histórico contido no poema, mas a pergunta que se segue: o aparecimento e o devir da “nova” forma de fazer e de conceber a literatura.

³⁷ NIETZSCHE. *Ecce homo*, p.18.

poema (na matéria llansoliana, o *fulgor*) — e passa a ser a de como estabelecer **as marcas** que anunciam uma experiência como a que estamos a ter. Grafia e respiração inscritas no gesto de escrever a vida e o corpo. “Como dizer-lhe que o dito brota instantâneo do seu corpo e do texto ardente?” (ATJ, p.115) Aprender a ler é aprender a respirar escritos. Escritos que brotam a um só tempo no corpo e no texto. Aprender a respirar, aprender a não interrogar os espaços da pausa, aprender a preservar em nossa respiração a “matéria resistente” da leitura e os “restos de sentido” que a própria linguagem e, abertamente, a *textualidade* produzem. O **método** não assegura ou garante uma tradição e um futuro conhecidos (a mudança na respiração é imperiosa), nem indica o pensamento contemporâneo do “fim” (respirar não é o que nos mantém vivos?), mas prediz o “inacabamento temporal” já previsto por Nietzsche em suas considerações sobre a “inatualidade”. O inacabamento que age contra o tempo, sobre o tempo, e, esperemos, em benefício de um tempo por vir”.³⁸

Pois se o tempo aqui nos interessa para reafirmar uma certa duração e a possibilidade de reconhecer o “novo” gesto literário que está por vir e nos chegará, como sabemos, através do corpo e de sua respiração, guardemo-lo assim com Llansol:

Fui à procura do nosso contexto. (...) mas eu nunca saí daqui, no sentido de que nunca abandonei o meu corpo. (...) E em tantos séculos, ele lançou raízes ou deixou pegadas em lugares de que já nem guardávamos na memória. (...) Ir buscar plenitude, é garantir a **respiração harmônica e metódica do meu corpo nascido para perdurar**. (FP, p.135, grifo nosso)

Mas não nos apressemos em concluir que o “corpo nascido para perdurar” e a duração que engloba o “ler infinitamente” responde aos apelos estratégicos de uma literatura realista a se debater com a imortalidade do texto e muito menos com a

³⁸ Cf. NIETZSCHE. *Escritos sobre História*, p.70.

imortalidade do nome de um autor. A duração do *fulgor* (provavelmente um instante sem fim no tempo) dependerá da experimentação de uma “outra estética possível”.

Tanto mais que a literatura que cultivo nunca encontra no terreno os indícios de que parte. O **intenso** não se acomoda com a **duração**. A psicologia seria interessante, se o mundo nos obedecesse. Dado não ser esse o caso, a existirmos, não somos certamente feitos desse material. (SH, p.76)

Respiremos.

2. a língua faz-se

Começamos por investigar a hipótese da biografia como método de escrita³⁹ na obra de Maria Gabriela Llansol tendo como eixo seus diários: *O falcão no punho* (1985), *Finita* (1987) e *Inquérito às quatro confidências* (1997). Mas, logo no início, deparamo-nos com a “crítica afetuosa” na confecção e no método de construção do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tal método bartesiano nos deu indícios do que tentávamos apreender quando escolhemos os diários como eixo de pesquisa: alcançar o caminho que vai do cotidiano grafado à *fulgorização*.

Como bem salientou Vania Baeta⁴⁰ para aproximar o livro de Barthes ao conceito de *figura* em Llansol: o método repousaria na “ação única de uma linguagem primeira, sem metalinguagem”, e as figuras seriam, para o autor, “lufadas de linguagem”. Reconhecemos que o conceito de *figura*, para Llansol, avança em pelo menos mais uma direção:

³⁹ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.34. “Não será a biografia um ‘método’ de escrita?”

⁴⁰ BAETA. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*, p.376-7. A autora investiga a composição do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, para aproximar-se de dois pontos da obra llansoliana: o método dramático e a utilização de uma possível concepção de *figura*. A *figura* que não se confunde com as figuras de retórica.

1. Quer atingir a *não impostura da língua* — uma linguagem primeira sem metalinguagem?

2. Reconhece que as *figuras* não são pessoas, mas “módulos, contornos, delineamentos” (FP, p.130) — lufadas de linguagem?

3. Por fim, este é o ponto em que o pensamento da *textualidade* avança em relação ao de Barthes: as *figuras* llansolianas passam por uma **metamorfose**, mantendo a potência, o *núcleo cintilante*, o *nó constitutivo* de uma *cena fulgor*. Neste caso, elas não seriam apenas “lufadas de linguagem”, mas, se assim podemos pensar, lufadas de linguagem com corpo.

O *corpo* que encontramos em outra formulação de Barthes. O “corpo-futuro”, presente em “alguns gestos”, em “algumas inflexões”, em algumas *partículas* nas quais a vida de um escritor pode ser reduzida? O corpo no *biografema* terá a mesma matéria biográfica-futura encontrada no *corp’a’screver*?

Seria mais sensato que já introduzíssemos o pensamento de Nietzsche, e sobretudo o de Espinosa, que certamente se fazem presentes na construção llansoliana de corpo-escritor, corpo-legente, *corp’a’screver*.

Contudo, detenhamo-nos no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* e na sua composição. No prefácio, ou numa perigrafia intitulada: “como é feito este livro”, Barthes pretende nos mostrar as três partes de sua construção: **figuras, ordem e referências**. Ele parece imbuído do desejo de relatar a experiência do amor e da escrita. Para tanto, ele relata o **método** pelo qual o livro se estrutura, como se isso fizesse parte do ato de se escrever o amor.⁴¹

Por isso, ao explicitarmos alguns pormenores destas três partes e cotejá-las ao pensamento llansoliano, vislumbramos encontrar, também aqui, um método. Já que

⁴¹ Cf. também ANDRADE. *Nada no dia se vê da noite esta passagem*: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras. Sobre tudo a primeira parte do capítulo 3, “A avidez do conhecimento”, p.225-34.

intuímos, e esperamos dar novo sentido a nossa intuição, que é no nível do método que poderemos assinalar a força, a “potência de vida” que não se deixa captar, senão na respiração, senão na sua “inscrição móvel sobre um corpo”.⁴²

Na primeira parte do prefácio de Barthes, intitulada **Figuras**, sublinhamos: “o que aparece como título de cada figura não é sua definição, é seu argumento”⁴³ e este argumento não diz respeito “ao que possa ser o sujeito apaixonado (não há ninguém exterior ao sujeito, não há discurso sobre o amor)...”⁴⁴ A elaboração que permeia todo o livro: o fato de não haver discurso **sobre** o amor, permite-nos pensar o discurso do *fulgor*. Como o *fulgor* se realiza? Talvez do mesmo modo que o amor: não podemos escrever **sobre** o fulgor sem que o metatexto também se fulgorize. Esta operação será redimensionada quando tratarmos do próprio percurso llansoliano, quando escreve o livro de ensaios *O senhor de Herbais*. Pois se *não há metáfora*, e exatamente este ponto funda o pensamento sobre a *textualidade*,⁴⁵ não poderia haver metatexto. O texto, e todo ele, sem distinção de gêneros, seria composto por uma só narrativa que M. G. L. vai partindo aos pedaços.⁴⁶

⁴² DELEUZE. Pensamento nômade, p.325.

⁴³ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.2. A palavra *argumento* vem do latim *argumentum* e tem o tema *argu-* cujo sentido primeiro é “fazer brilhar, iluminar”.

⁴⁴ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.3.

⁴⁵ Lembremos que o pensamento da *textualidade* é formulado para se contrapor ao pensamento realista e tributário à verossimilhança presente na narratividade. A narratividade requer a representação, e em seu fundamento não levanta o problema do significado ser a representação de coisas e muito menos do significante ser a representação de palavras. O gesto da textualidade é o de trocar a representação (não há metáfora) pela intensidade. Na ausência de representação, será necessariamente a *bio*, o vivo, o suporte do texto. “Mas o que nos pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?). A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até o vivo, **fazer de nós vivos no meio do vivo**.” (LL1, p.120, grifo nosso)

⁴⁶ Cf. CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p.109. “Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o como se. O que escrevo é uma narrativa, uma só narrativa que vou partindo aos pedaços.” Notemos que a narrativa que se parte aos pedaços só é possível (só conserva seu *elo*) quando concebemos a possibilidade de não haver metáforas.

Neste caso, buscamos não uma definição do *fulgor*, nem mesmo seu argumento,⁴⁷ — “o fulgor não é uma substância” (ATJ, p.23) — mas o caminho de sua feitura, o que chamaremos, com algumas reservas, o método llansoliano de escrever.

Se não podemos escrever **sobre** a matéria escritural do texto llansoliano, podemos escrever **com** ela. “Primeiramente vivo depois escrevo **com** a minha vida.”⁴⁸ Este impacto, o de escrever **com** a vida e não **sobre** a vida, retira e recusa o caráter de testemunho autobiográfico. Esta recusa já aparece de forma contundente em *Onde vais, drama poesia* quando o *texto* diz, dirigindo-se ao legente:

Que ler é ser chamado a um combate, a um drama. Um poema
que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser
reconhecido como seu escrevente. (...) O luar libidinal é o nome
que dou, hoje, a esse compromisso. Uma jubilosa difusão do
caminhante pelas ruas, a escrever cópias da noite.

E continua, quase como um apelo: “Fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade da autobiografia.” (OVDP, p.18)

Reconhecer que “não há discurso sobre” — a vida, o amor, a língua — é já entrar em outro reino, em outra concepção de crítica e de fazer literário. O campo aberto pelo *texto-fulgor* — as *clareiras de respiração na língua* — transforma a mediocridade da autobiografia. Ficamos cada vez mais longe da crítica pós-moderna e mais perto do pensamento literário. Investigar tal método, e a parte intocada dessa transformação — a vida — talvez seja, por outro viés, não falar **sobre** o método, mas **com** o método. Como vemos formulado na partícula 72 de *Os cantores de leitura*: “aprender a leitura tem um método, mas não obedece a um método” (CL, p.185). Ou,

⁴⁷ A menos que preservássemos o prefixo *argu*, ou “fazer brilhar”, que já traz em sua etimologia o breve-intenso que encontramos no fulgor. Talvez Barthes assim o tenha concebido em detrimento da definição. Adiante veremos como o *fulgor* só se deixa apanhar pelo pensamento argumentativo no ato de sua irrupção. Outra vez, na feitura de sua matéria.

⁴⁸ LLANSOL citada por BARRENTO. *A origem de ler: sobre Um beijo dado mais tarde*, p.133.

como lemos em *Um beijo dado mais tarde*: “Eu não sei falar sobre a língua, a língua faz-se.” (BDMT, p.36-7)

A língua faz-se. Nesta mutação, a língua deixa de ser uma língua “lingüística” ou de comunicação e torna-se matéria. Será, então, imperioso que aprendamos a ler esta outra língua. Esta língua que, no gesto extremo de sair da impostura: faz-se.

A segunda parte da composição do livro de Barthes — **ordem** — reafirma o que já supúnhamos: a ordem na vida amorosa depende de um acaso (interior ou exterior), de um incidente. As figuras barthesianas surgem sem nenhuma ordem e ainda elas “não podem se ordenar, fazer um caminho, concorrer para um fim (para uma instituição); não há primeiras nem últimas.”⁴⁹ Sendo assim, o autor opta por regular a sucessão a partir de dois referentes arbitrários: a nomenclatura e o alfabeto. Trata-se de um “discurso horizontal”, sem transcendência, as figuras estão no mesmo nível. O discurso não é dialético, gira como um “calendário perpétuo”, “uma enciclopédia afetiva”.⁵⁰

Podemos inferir que os *textos* e as *figuras* llansolianas trazem também este caráter não ordenável, e estão, de fato, no mesmo nível. Por isso a nossa dificuldade em ordená-los por gêneros. Não somente por tratar-se de uma só narrativa que se parte aos pedaços, de “um texto único, mais do que um livro”,⁵¹ mas, ainda, por não haver hierarquia entre eles. Pelo menos quando concebemos um discurso que não se opera pela dialética. Portanto, para pensarmos um método llansoliano, temos que incluir nesse método o caminho que não pode se fazer ou aquilo que não será ordenável ou que não tem fim (também de finalidade). “O acesso ao livro é imediato. Só depois, já nele, principia o extravio. São João da Cruz diz melhor: ‘Chegaremos aonde não sabemos por caminhos que não sabemos’” (FP, p.135).

⁴⁹ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.5.

⁵⁰ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.5.

⁵¹ LLANSOL citada por BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p.110.

Sim, podemos ler a *textualidade* tal como “uma enciclopédia afetiva”, “um calendário perpétuo” encontrando as pequenas e incontáveis sinapses entre as *cenas fulgor*.⁵² Contudo teríamos de explicar como, “num deslocamento perpétuo de intensidades”,⁵³ o texto avança. À idéia do “calendário perpétuo” (que nos lembra Nietzsche e seu “eterno retorno”) podemos acrescentar a formulação llansoliana de *eterno retorno do mútuo*. Uma forma possível para concebermos o *mútuo* será pensarmos na operação de gênese das *figuras*.⁵⁴ À primeira vista, parece uma soma — os vários elementos, das muitas origens se acoplam na confecção da mesma *figura* —, mas logo vemos que se trata de uma subtração, de um resto. Já que os vários elementos que compõem, por exemplo, a *figura* de Aossê, não se agrupam por identidade ao nome próprio Fernando Pessoa, nem pela recusa de sua vida grafada.⁵⁵ Não temos a soma, a colagem, o palimpsesto, porque os elementos que se acoplam na mesma *figura* são

⁵² Se o *fulgor* não se deixa captar, pois há nele um movimento espacial (ele está espalhado no texto, pode ser encontrado em toda parte) e um movimento temporal (“o intenso não se acomoda com a duração”) ele não aponta para o “deslocamento perpétuo de intensidades” que Deleuze leu em Nietzsche. Há um *elo*, um encontro, uma abertura espacial e temporal. O *fulgor* cria um novo espaço, como veremos na parte seguinte, uma *vertical do lugar*.

⁵³ DELEUZE. Pensamento nômade, p.325.

⁵⁴ “A primeira coisa a compreender é que não há personagens nos livros de Maria Gabriela Llansol. A segunda é, talvez, que apesar de nos seus livros se constituírem figuras às quais são atribuídos nomes próprios que remetem para um determinado universo no conjunto histórico, o processo não é o da identificação dessas figuras, mas o de desidentificação dos nomes próprios.” LOPES. *Teoria da despossessão*, p.42.

⁵⁵ Nem identidade, nem diferença. É possível introduzir o pensamento de Blanchot sobre o ato da tradução, quando ele dialoga com o texto “A tarefa do tradutor”, de Benjamin. Benjamin, sobre a tradução dos clássicos gregos, argumenta que não se pode germanizar o texto grego (ter como referência apenas a tranquilidade da própria língua), mas deve-se grecizar o alemão (trazer a diferença, o estranho, presente na outra língua). Para Blanchot, trata-se “não mais de transmitir o texto grego em alemão, nem de reconduzir a língua às fontes gregas, mas de unificar as duas potências, representando uma as vicissitudes do ocidente, a outra aquelas do oriente, na simplicidade de uma língua total e pura. O resultado é quase terrível. Acredita-se descobrir entre as duas línguas uma compreensão tão profunda, uma harmonia tão fundamental que se substitui o sentido ou que se consegue fazer do hiato que se abre entre elas a origem de um novo sentido.” BLANCHOT. *Traduire*, p.73. Este hiato está presente na gênese das figuras llansolianas. Trata-se de uma depuração da vida e do texto das *figuras*, nunca de uma síntese. Ou, trata-se da impossibilidade de unificar potências (línguas, vidas, textos) diferentes sem que se abra um “novo” sentido. Nas *figuras* o sentido que resiste e resta, é o mesmo que instaura o hiato, a parte material da subtração.

mínimos, são traços, são partículas. O que foi subtraído de um nome próprio e de uma vida e que resiste como vida menor, vida restante, *biografema*.⁵⁶

“O que difere o eterno retorno nietzschiano do *eterno retorno do mútuo* é que este, para além da dissolução do eu e da possibilidade de nos metamorfosearmos em máscaras atrás de máscaras, aparece como algo da ordem de um reencontro.”⁵⁷ Este reencontro se dá através do *resto* que é, ao mesmo tempo, uma *potência de origem* — daquilo que está para além ou aquém da dissolução. Assim, não podemos ordenar as sinapses entre as *cenas fulgor* pensando numa soma, nem mesmo num produto (como na montagem dos elementos discretos de Benjamin), mas podemos conceber este caminho – de uma cena fulgor à outra – pela via da subtração e da potência. A *potência de vida* que permeia a origem do traço subtraído.

Retomemos, agora, o nosso *fragmento amoroso*. Na parte **Referências**, investigamos dois pontos: primeiro, que a “montagem” vem de fontes diversas: leituras regulares, insistentes ou ocasionais, conversa de amigos e a própria vida de Barthes; segundo, que as “referências dadas não são de autoridade, mas de amizade”.⁵⁸ Para incluirmos a vida (daquele que escreve e daquele que lê) no texto, será preciso pensar não mais na autoridade e sim na *amizade* como forma necessária para a transmissão da intensidade do texto. Tem sido assim no nosso exercício de *legência*. A “amizade literária”, que nos propõe Blanchot, e que encontramos em várias formulações llansolianas,⁵⁹ esclarece tanto o lugar da composição quanto o lugar da leitura da obra. O *biografema* só se faz quando tomamos estes traços, resíduos, vestígios da vida de um escritor na potência inaugural da amizade.

⁵⁶ Cf. CASTELLO BRANCO. *A experiência literária e a restante vida em Maria Gabriela Llansol*. Projeto de Pesquisa (CNPq/2006), em que a autora opera a aproximação entre o *biografema* de Barthes e a *restante vida* llansolinana.

⁵⁷ GUIMARÃES. Para tudo isto que um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo, p.146.

⁵⁸ BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p.5.

⁵⁹ No livro *Amar um cão*, vemos formulado um pensamento intenso sobre a leitura e a amizade. Este ponto será retomado imperceptivelmente na tese. Qual seria o percurso visível para partilhar a escrita e seu corpo de afetos?

Do mesmo modo, só há Texto “quando o texto ‘literário’ (o Livro) transmigra para a nossa vida, quando a outra escrita (a escrita do Outro) consegue escrever fragmentos da nossa própria quotidianidade, em resumo, quando se produz uma *co-existência*”.⁶⁰ Ao transmigrar para nossa vida o texto pode somente escrever no nosso cotidiano “fragmentos de inteligível”, *restante vida*. Trata-se menos de uma “consistência” e mais de uma “insistência”. Há a “irrupção de uma palavra martelada”, “de uma verdade de linguagem”.⁶¹ A *co-existência* recupera o encontro ou o reencontro daquele que lê com a mão e a vida daquele que escreve. O reencontro é o que demarca na leitura a possibilidade do *mútuo*.

Em Llansol, quando o texto “transmigra” para a nossa vida, não podemos saber o que de fato transmigra, se não insistirmos na força do encontro (do reencontro) que a *amizade* prediz. Já que somente no instante do encontro, e em sua dimensão *inesperada*, inscreve-se no nosso próprio cotidiano o fator desconhecido da composição/leitura de um livro, de um texto-vivo, de uma nova língua que acompanhará a nossa.

Sabemos que a *textualidade* não marcha sempre à frente, não retorna a um único ponto, e por vezes se esquece por onde passa o caminho. Sabemos que dificilmente mapearemos o ato da respiração, se não tivermos como horizonte o “pensamento ao ar livre” nitszcheano. Portanto, se tomamos como tarefa a leitura desta obra que nos ensina “o acto permanente de ler” (BDMT, p.25), temos que reconhecer o encontro (a *amizade*) não com aquilo que nos identificamos, nem mesmo com a diferença pura, mas com o *mútuo*. Tal como o subtítulo de *Lisboaleipzig I*: “o encontro inesperado do diverso”.

Por isso, a “verdade de uma linguagem” barthesiana nos interessa, pois ela nada tem a ver com a Verdade maiúscula implantada no nosso ocidente platônico e, ainda assim, não nega a pequena verdade que faz com que o texto transmigre para a nossa

⁶⁰ BARTHES. *Sade, Fourier, Lolita*, p.13.

⁶¹ BARTHES. *Sade, Fourier, Lolita*, p.13.

vida. Por essa verdade minúscula, a *amizade* inscreve o seu trajeto. A *amizade* não nos faz pensar na destruição ou no afrontamento com a língua que detém o poder. Na *amizade*, pensamos no **encontro** com a língua de “despoder”, no **encontro** com a outra língua que nos chega menos pelo sentido e mais pela imagem da palavra.

Assim: “Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. (...) Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes é impostura da língua.” (BDMT, p.112-3) Trata-se, portanto, de um começo (uma origem de ler?) — “começar numa palavra” — e de uma passagem, da palavra ao corpo-vivo do texto sem se prender ao sentido ou aos bordos deste mesmo texto. Trata-se de um encontro que dispensa ou faz recuar o sentido para chegarmos ao *fulgor* que nos dá, também, um a mais de sentido ou um passo de sentido.⁶² Mas se trata, sobretudo, do encontro com uma “verdade”: a da *língua sem impostura*, a do *acontecimento inesperado da língua*, a de um “texto que se apropria do seu nó”. (ATJ, p.9)

Vimos que as figuras do discurso amoroso barthesiano estão no mesmo nível, num “discurso horizontal”. Contudo, podemos inferir também uma linha vertical. Não a que nos indicaria uma transcendência, mas a que abre feixes inusitados. A vertical que não está além da palavra, mas a que é a própria palavra no encontro com uma outra. Uma vertical que não ordena palavras ou frases cronologicamente, muito menos metafisicamente, mas conhece a possibilidade de abrir caminho no texto. Esta vertical encontra-se presente no projeto de Barthes.

Estamos falando de uma prática escritural que revela um ritmo e uma liberdade. Uma figura amorosa (um significante ou uma frase) abre caminho a outros. Uma palavra espalha-se pelo texto sem cobrir o seu ruído. Novamente, pensamos que esta

⁶² Refiro-me à formulação de Lucia Castelo Branco sobre o *pensamento libidinal* a partir do *pas-de-sens* derridiano. “O sem sentido que é também o passo de sentido”. Cf. CASTELLO BRANCO. Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal, p.227-52.

palavra que se espalha no texto não está diluída, ao contrário, sua força está precisamente no fato de ter-se espalhado, de seguir o *fio do fulgor*. A palavra (a figura barthesiana) funciona como um fio que atravessa o corpo do texto e revela outros fios. A partir de um elemento mínimo, precário (uma letra minúscula) percorremos um outro espaço e descobrimos, não sem inquietação, um “feixe de fios invisíveis”.⁶³

O ritmo se impõe. O “ritmo amoroso”. Já não refletimos sobre a literatura como um campo que precisa ser preenchido, mas como um talhe que abre caminhos inusitados pelos diversos campos, que atravessa territórios, que demarca os encontros. Como as *cenas fulgor* de Llansol, esta literatura não se reúne por temas ou enredos, mas por “pontos fulcrais”, por “feixes de fios invisíveis”. Sabemos que as *cenas fulgor* avançam um pouco mais. No caso de Llansol, não se trata de significantes-chave que abrem caminho a outros, mas de intensidades. E ainda, este ponto percorrerá toda a elaboração que agora se inicia, o gesto contundente de não haver metáforas, traz para o campo aberto pela *textualidade* o corpo e o vivo. O corpo-vivo que abriga (na feitura de seu ato) as “lufadas de linguagem”.

Não é pouco o que de Barthes herdamos na confecção e estruturação deste trabalho. Sim, nossa hipótese da biografia como método não prescinde do “ritmo amoroso” e o “corpo futuro” do *biografema*. Mas, além disso, nos encaminhamos para a reflexão mais precisa deste autor — aquilo que ele chama “grau zero da escrita”. Detenhamos-nos, por enquanto, no “fio de murmúrio” (BDMT, p.15) que começamos a ver no método de confecção do seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*. Vislumbremos a possibilidade de “seguir o fio do fulgor” (ATJ, p.65). E detenhamo-nos, antes de explicitá-lo, no método que usaremos para a construção desta tese. Pois, se o pensamento literário que se forma já nos ensina que podemos começar numa palavra,

⁶³ PRADO COELHO. *A letra litoral: ensaios sobre a literatura e seu ensino*, p.77.

resta-nos ainda saber como esta palavra é inscrita no corpo de quem lê. Saímos da simetria do significado para entrarmos na materialidade do significante. Mas a obra *Llansoliana*, sabemos, tem-nos conduzido — não pelo significado, não pelo significante, mas por uma *intensidade*.⁶⁴ Intensidade sólida, própria da leitura. *Intensidade* inscrita no *corpo*. Detenhamo-nos.

3. vertical do lugar

O primeiro exercício de legência aconteceu quando, ao abrirmos *O Livro das comunidades*, descobrimos em sua composição os 25 **lugares** que o dividiam. Este é o livro primeiro de uma trilogia intitulada precisamente: *geografia de rebeldes*. Não por acaso, o texto de Maria Gabriela Llansol é mapeado ou disposto mais em consonância com o espaço do que com o tempo. E, para lê-lo, acabamos por nos situar em ou por criar um novo espaço. O “espaço Llansol”⁶⁵ ou um **lugar**.⁶⁶ Estávamos ainda no prólogo assinado por A. Borges quando este novo caminho (o modo de ler buscando o “**lugar de sentido**”)⁶⁷ se deu: “O falar e negociar o produzir e explorar constroem,

⁶⁴ Cf. GUIMARÃES. Para tudo isto que um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo; e também BARRA. Ao fim do sussurro de ler. Os autores seguem o pensamento deleuziano sobre Nietzsche e sobre o rizoma, respectivamente, para encontrarem na obra de Maria Gabriela Llansol não significados, nem significantes, mas intensidades. Acrescentamos, com a leitura deleuziana de Nietzsche, “designações de intensidades sobre um corpo”. DELEUZE. Pensamento nômade, p.325. Outra possibilidade para pensarmos a “intensidade” do fulgor seria seguir o pensamento de Augusto Joaquim, formulado diante da *potência de vida* nitzscheana, sua ruptura com a filosofia, por fazer do pensamento uma “potência nômade”. JOAQUIM. Algumas coisas, p.155-204.

⁶⁵ Cf. EIRAS. *Esquecer Fausto*: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol, p.573-8. O teórico tece algumas considerações sobre as estruturas diarísticas em Llansol, citando a entrevista que ela concede a João Mendes e que foi publicada com o nome de “O Espaço Edênico”. Na entrevista, Maria Gabriela Llansol usa pela primeira vez o termo “Espaço Llansol”, justamente para afirmar que quem narra em seus textos não é a pessoa Maria Gabriela Llansol, mas o sujeito textual “Espaço Llansol”.

⁶⁶ Cf. BARRENTO; SANTOS. *Um ser sendo*: leituras de Amar um cão, p.24. “Mudando de lugar, a linguagem obriga a uma nova ordem nos modos de ler – não pelo sentido, mas pelo ‘lugar de sentido’. O lugar da troca verdadeira, o lugar do dom poético, que só habita a língua que reconhece o vivo.”

⁶⁷ Podemos aqui relacionar o “lugar de sentido” com o “passo de sentido”. O espaço, o lugar, a *paisagem* não permitem uma lógica linear como a que podemos estabelecer claramente com o tempo. O projeto de cartografia e de platôs proposto por Deleuze nos mostra isso. No espaço, no lugar, podemos partir para qualquer direção, retornar, encontrar uma nova direção; a mobilidade do sentido é, portanto, múltipla e singular. Entretanto, o sentido, quando partimos da lógica linear e temporal da linguagem, só se dá no fim

com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.” (LC, p.10) Estávamos diante de um outro acontecimento que não o do poder. Um acontecimento que recusa o falar, o negociar, o produzir e o explorar. O acontecimento ou o “ato de escrever”.⁶⁸ O “acontecimento inesperado da língua.” (ATJ, p.85) O acontecimento que **acompanha** a forma mínima e resistente da *restante vida*. Desse novo **lugar**, ainda pouco sabíamos, senão que ele produz um gesto de amplificação não hierarquizada (já que fora de uma cronologia ou de um poder sobre) e que este gesto se nos dá pouco a pouco e no corpo.

Esse espaço, que por vezes aparece na obra llansoliana como *paisagem*⁶⁹ e por vezes podemos concebê-lo como *lugar*, está intimamente ligado à **biografia** que aqui começamos a traçar. “_____ durante meses procurei uma **geografia** — não uma biografia, e muito menos uma ficção —, sobre as relações deslumbradas e doridas entre escritores.” (IQC, p.168) Procurar uma geografia para dimensionar a relação entre escritores é re-situar a biografia fora de seus atributos factuais, sem contudo, aproximá-la de uma ficção que hesita perante a força de vida do escrever. Esta geografia é a que reúne, sem unificá-los, os rebeldes. E faz isso através do impacto da *restante vida*. De tal forma que atravessamos, de lugar em lugar, a poeira do tempo. E nos é revelado um

do texto, no fim da frase, *a posteriori*. O “passo de sentido” carrega no movimento do passo a mobilidade de sentido encontrada e amplificada na geografia do lugar, do espaço, da *paisagem*.

⁶⁸ Cf. BLANCHOT. *O espaço literário*, p.31-42. Blanchot, a partir de Mallarmé, indica-nos a experiência que é apreendida no ato de escrever. Não se trata de uma experimentação, mas do acometimento que o verso (ou a palavra literária) causa àquele que escreve, no momento em que as palavras voltam a ser elementos, no momento em que a palavra, já objeto e nem ainda objeto, torna-se o único meio possível. Assim, Mallarmé pergunta-se: “existe alguma coisa como as letras?”. Aquele que escreve busca uma origem inacessível da palavra. A origem seria o silêncio, mas o silêncio que habita a palavra, o silêncio da obra.

⁶⁹ *Paisagem onde não há poder sobre os corpos*, não porque sem *corpo-risco*, que é o corpo *legente*, mas porque o corpo é afetado na e pela ausência de Poder. “Na verdade, proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como, longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus, fora de todo contexto religioso, ou até sagrado.” (LL1, p.121).

caminho vertical que espalha e espalha no texto partes breves da vida daquele que escreve.

O *biografema* está, no princípio de sua construção, apartado do tempo. Trata-se de um resto, o que sobra da vida, já livre de tempo, de um escritor. Como a pequena “verdade de linguagem” que Barthes conserva de Inácio de Loiola: o nome de um lugar, de uma aldeia.⁷⁰ E porque este resto não é um resumo da vida, é antes uma **subtração**, só é possível tecer este tempo (o da ausência de tempo) quando estamos diante de “fundadores de línguas”.⁷¹ “Para fundar *até o fim* uma língua nova”⁷² será necessário, além das quatro operações indicadas por Barthes no prefácio de *Sade, Fourier, Loiola* (“isolar, articular, ordenar e teatralizar”), saber que a língua que fundam “não é, evidentemente, uma língua lingüística, uma língua de comunicação, é uma língua nova, atravessada pela língua natural ou que a atravessa”.⁷³ Assim como a *língua pensante* que Llansol insiste em conceber: sem apoio, em amplitude geográfica e que acompanha a *restante vida*. A *língua sem impostura* está, sem dúvida, relacionada a uma *amplitude geográfica* e a um *espaço livre de tempo*. “Que responsabilidade eu tenho de perseguir uma língua sem apoio, uma língua pensante, com amplitude geográfica.” (CJA, p.111) Essa responsabilidade é a de não se deixar captar pelo passado, pelo futuro ou pelo presente e assim alargar o horizonte do pensamento para que tenhamos “um olhar que toca o espaço livre de tempo” (FP, p.142). Já que “suspeitamos, com razão, que só o Poder sabe o que é o tempo” (LC, p.9).

⁷⁰ “*Loiola* é apenas o nome de uma aldeia. Sei que se deveria dizer *Inácio* ou *Inácio de Loiola*, mas continuo a falar desse autor da forma como sempre o tratei na intimidade dos meus pensamentos: pouco importa o ortônimo do escritor: ele não recebe o seu nome das regras da onomástica, mas sim da comunidade de trabalho que dele se apoderou.” BARTHES. *Sade, Fourier, Loiola*, p.17. Esta subtração é vista na gênese das *figuras* llansolianas de forma ainda mais contundente. Lembremos, por ora, apenas da figura de Spinoza que na amplitude geográfica do texto é chamado pelo seu prenome Baruch.

⁷¹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loiola*, p.9, 11 e 12 .

⁷² BARTHES. *Sade, Fourier, Loiola*, p.11.

⁷³ BARTHES. *Sade, Fourier, Loiola*, p.10.

Por isso, quando lemos os lugares numerados em *O livro das comunidades*, sabemos que a ordenação não é cronológica, mas funciona como fios de leitura. “De lugar em lugares vão, o deserto.” (LC, contracapa) De lugar em lugar, traço a traço, ou pouco a pouco podemos retomar nosso próprio fio de leitura. Se já Barthes abre uma vertical sobre o conceito de *literatura* ao construir um livro (*Fragmentos de um discurso amoroso*), tomando como ponto de partida os mínimos significantes, Llansol abre uma **vertical do lugar**. Não só em *O livro das comunidades*, mas na construção textual que se segue em toda a sua obra. Tal como ela nos faz entrever no *ardente texto*: é possível desenhar um **orifício**, através do traço da imagem, sem que se caia “no abismo irreversível que ali se abriu” (ATJ, p.33).

Sobre ela desenha apenas um orifício. Um traço dado, um quase nada por onde se começa a escoar em turbilhão a imensa generosidade daquele rio. Assim criada a vertical do lugar, “por amor o faço, irmãs do mesmo texto”. (ATJ, p.32)

Esse quase nada por onde escoar a imensidade pode ser uma palavra: “tens que começar numa palavra”, mas só pode ser uma palavra quando ela está **subtraída** do tempo e resiste como *restante vida*. Só assim a palavra pode funcionar como criadora de espaço ou de língua, como fonte do *fulgor*, sem impostura. Um quase nada, uma letra minúscula, ou, quando ainda mais restante: um traço.⁷⁴

Na escrita, responde Llansol, surge o traço sulcado no papel, traço que antecede a Cena Fulgor ou marca seu final. Iniciar com uma letra maiúscula quando se atravessa diferentes intensidades é impossível. As Cenas Fulgor são os nós constitutivos do texto.⁷⁵

⁷⁴ Lembremos que não se trata somente de passar do peso do significado à similitude concreta do significante, mas de encontrar a leveza da “intensidade”. Da intensidade de afetos que compõe o novo espaço, a nova língua. Retomaremos esta questão na parte a seguir: “ritmo amoroso”.

⁷⁵ LLANSOL citada por CARNEIRO. *O encontro inesperado do diverso*: a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol, p.131.

Portanto, concentramo-nos em uma palavra começada em letra minúscula (ou em um traço) que antecede, que marca uma origem distanciada da gênese, mas que relaciona-se, ao mesmo tempo, com um final ou com um futuro que nos aguarda. Ela abre caminho para reconhecermos os *nós constitutivos* do texto. Para reconhecermos uma língua que não pretende a ruptura — “o ramo cortado nunca volta à árvore” (ATJ, p.61) —, nem a continuidade (o *fulgor* irrompe), mas promete atravessar as diferentes intensidades, os diferentes afetos, os diferentes lugares do sentido.

E, por vezes, ao atravessarmos as intensidades do texto, ele não se mostra passo a passo, mas num único passo: o passo de sentido.⁷⁶ E deixa-nos: “o lugar”, a *paisagem*, a *geografia* com a qual em nosso corpo se inscreve o “lugar de sentido”. Pois se, como *figura do inesperado*, o texto nos conduz à leitura ardente do *fulgor*, não é pelo fato de ser inesperado, mas porque “o que é rápido (e inesperado) é esperado noutro lugar” (ATJ, p.101). Esse outro lugar se abre, mostra-nos uma **passagem**: “o texto dobra, como se diz de um corpo” (ATJ, p.101). Deixamos de querer captar o sentido e passamos a ler o *fulgor*. Aproximamo-nos de outra forma de conceber o tempo. O texto é por vezes datado e outras vezes des-datado. Mas sua aspiração é o lugar livre de tempo. Vejamos:

- (...) A vida é uma cadeia sem datas. Só lhe interessa a energia que lhe dás.
- E quando os datas?
- É a significação que lhe retiro. Deixo-a fluir, e retiro-lhe a significação.
- Mas, em vez de datas, prefiro o traço.
- Ou seja, se pudesse só fazia traços? (ATJ, p.96-7)

⁷⁶ Há ainda um outro texto de Lucia Catello Branco, além do já mencionado na parte anterior, que investiga o “passo de sentido”, na concepção de Derrida (não-sentido e passo de sentido). Trata-se do texto “Um passo de letra”, que testemunha o *passe* (experiência de conclusão de uma análise). É preciso aqui entender que a autora não relata o resumo de sua vida. Pelo mesmo viés do passo de sentido, investiga o traço restante de uma análise, o texto (llansoliano) e a vida (sua própria vida escrita, analisada). Há nesse gesto a investigação em ato da biografia como método para o exercício da escrita.

Se passarmos das datas (e da ausência delas) ao traço (e ao espaço entre as palavras), chegaremos ao *nó constitutivo* do texto. A operação necessária para ler-escrever o trajeto do *fulgor* desse texto será, portanto, o des-nodamento.

— (...) desnudamos ou desatamos o texto?

— Des-nodar é melhor. (ATJ, p.11)

des-nodar, repetimos várias vezes, não é, ó amado nosso
incómodo pensamento, tirar ao branco a nódoa, mas
ler uma imagem sem o nó da dor (ATJ, p.65)

Para *des-nodar* o texto, teremos que ler uma imagem. E ler uma imagem sem o nó da dor. Sem a lamentação que nos trouxe o flerte romanesco com a melancolia.⁷⁷ E sem a tarefa inócua de querer retirar a nódoa ao branco. Ler uma imagem e des-nodar o texto llansoliano exige de nós, mais uma vez, uma outra leitura, a que atinge *o coração da alegria breve*.

Mas voltemos ao lugar e à vertical aberta pelo texto. Tomemos outro pequeno depoimento de Llansol:

De Barthes, li *O grau zero da escritura* e *Sade, Fourier, Loiola*.
Foram alguns dos meus livros de cabeceira em Jodoigne.
O texto é infinito, tecido de múltiplos textos. Não termino, na maioria das vezes, de ler um livro. Um fragmento do texto me atinge e nesse momento é que começa a criatividade do leitor-escriptor.⁷⁸

Quando relemos este depoimento, tão barthesiano (passar da leitura à escritura) e tão singular (o texto é infinito, mas é o fragmento que nos atinge), podemos vislumbrar o nascente método llansoliano de leitura. Ela é tomada por um fragmento,

⁷⁷ Cf. CASTELLO BRANCO. Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal. Este ponto remete ainda aos *afetos alegres* e à *potência de agir* em Espinosa. Também à *alegria* em Nietzsche.

⁷⁸ LLANSOL citada por CARNEIRO. *O encontro inesperado do diverso*: a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol, p.131.

mas o tecido é infinito. Resta um inacabamento na leitura que a faz *des-nodar* o que lê e passar à escrita. Não nos esqueçamos que algumas formulações posteriores de seu método de leitura — *acto permanente de ler*, “leio pouco, mas infinitamente” (F, p.132) — reafirmam exatamente o caráter infinito e inacabado do texto. O que já se afirmava na construção que viemos fazendo da *textualidade*. O infinito: “É para sempre que fica dito”. O inacabado: “no lugar inapreensível de nosso futuro”. Ou como ela mesma formula em diferentes pontos de sua obra e com aguda precisão no perílogo de *O senhor de Herbais*: “Era fim do texto, mas fim provisório _____,” (SH, p.240)⁷⁹

Neste caso, a palavra restante nada mais é do que o traço. A apreensão do *nó constitutivo* e da *cena fulgor* não se dá por significados, sabemos. Mas haverá o momento em que também o significante se retira. Justamente neste momento encontramos o espaço que se abriu sobre nosso corpo. Respiramos na *clareira* inacabada, breve e infinita da língua transparente que Temia fundou e que Maria Gabriela Llansol nos deu a conhecer.

Não iremos, por ora, esmiuçar o pensamento que se abre quando, na respiração, a intensidade do texto se dobra sobre o corpo. Há um grau de *resistência* estabelecido pelo texto llansoliano e que reside precisamente no “**pensamento**” que é “**impelido pela geometria dos corpos**” (FP, p.133).⁸⁰ Assim podemos ler em seu primeiro diário publicado: “Estou certa de que o Texto modificou o corpo dos homens.” (FP, p.134) Somente lembremos: nessa metamorfose, a do corpo modificado, há aquilo que resta. Que resta no corpo e que resta do *corpo vivo* do texto.

⁷⁹ “Repara, Luís, como este Texto se suspende e se retoma na respiração longa do traço e no precipício da vírgula.” BARRENTO. *Herbário de faces*, p.175.

⁸⁰ Guardemos a necessária presença de Espinosa na frase examinada de *Um falcão no punho*: “O pensamento é impelido pela geometria dos corpos”. Mas deixemos, ainda outra vez, fazer ressoar o corpo futuro do *biografema* de Barthes.

Justamente este resto nos dará a parte de vida ininterrupta e intocável: a *partícula* do *biografema*, a *restante vida*.⁸¹

Insistimos assim em inscrever, mesmo aqui, nossa experiência de leitura: como um fragmento minúsculo atingiu o nosso *corpo-risco*, o nosso corpo-legente, e por fim nos fez vislumbrar o *corp'a'screver*. Temos como eixo da pesquisa os três diários (os livros que ela denomina diários) e a hipótese da biografia como método de escrita. Mas temos, simultaneamente, a tarefa de *des-nodar* o texto, de ler sua imagem, e de seguir o *fio do fulgor*. Temos que sustentar uma geografia que comporta “mundos estéticos diferentes no seio de um só mundo físico” (SH, p.45), que acredita que “a trajectória por mundos não-humanos resulta em novas harmónicas humanas” (FP, p.131), e que imprime no nosso mundo uma larga margem de silêncio e um espaço para sempre aberto.

Com essa tarefa nas mãos: a de des-nodar (textos e mundos), a de ler sendo “chamado a um combate, a um drama” (OVDP, p.18), a de encontrar um método de leitura que não retire a nódoa ao branco e não permita o nó da dor — redimensionamos nosso encontro com a literatura.

A *textualidade* amplia o campo sólido e material da língua. Mais ainda, o encontro, a marca que é feita na “geometria dos corpos” traz-nos uma ampliação na vida. A *língua sem impostura* nos indica um “lugar longe do tempo” e uma duração. Já não nos preocupamos “com o tempo e seus milésimos” (CJA, p.47), mas sabemos que “o para sempre que fica dito” e o “corpo nascido para perdurar” inserem na busca o infinito, mas não o perpétuo. A duração só se dá na intensidade do fulgor. E a operação de captura do *fulgor* exige um “entrar”, um movimento assinalado pela transposição (constante), pela abertura (ininterrupta) do novo lugar. O tempo ínfimo

⁸¹ Cf. CASTELLO BRANCO. *A experiência literária e a restante vida em Maria Gabriela Llansol*. Projeto de Pesquisa (CNPq/2006).

que, como vimos, quando as verticais são abertas — a vertical entre significantes de Barthes, a *vertical do lugar* de Llansol —, transforma-se no *tempo infinito* do movimento de abertura. *O fulgor é móvel*. O *fulgor* passa. Justamente essa *passagem*, essa *transposição*, imprime no leitor o próprio local, o próprio *topos*, o *espaço* onde o que *passa* marca sua passagem.

Mais uma vez, é preciso repetir, não estamos propondo um método de leitura via significantes, mas caminho de intensidade e duração. Caminho de abertura, de *passagem* presente na matéria, nos objetos, nos textos que nos cercam.

_____ por vezes,
Quando olho o mundo exterior como cena — ou seja, a
extensão lacustre da Casa em que vivemos —,
creio que todos os objectos, sem excepção, repousam já na
eternidade. (CL, p.207)

Caminho que nos oferece um outro *lugar* na língua. Um abrigo. Caminho que resiste e perdura, como o “corpo nascido para perdurar”, mas corpo nascido a cada nova abertura — do mundo exterior, extensão da Casa em que vivemos, até a infinidade de mundos que essa “nova estética” pode nos trazer.

“As imagens das coisas são afecções do Corpo Humano” (CL, p.205). Foi assim, diante da intensidade deste texto que infinitamente aprendemos a ler, que chegamos ao ponto em que três fragmentos, palavras, *figuras* nos atingiram. As três *figuras* funcionaram como marcas de leitura e como *acontecimentos inesperados da língua* e acompanharam, abrindo *verticais do lugar*, a leitura dos três diários. São elas **Temia**, em *Um falcão no punho*, **Prunus Triloba**, em *Finita*, e **Jade**, em *Inquérito às quatro confidências*.

Foi assim, pelo desenho de um *orifício*, de um *traço dado*, que encontramos mais um campo de exercício para a nossa *experiência legente*. Os diários foram sendo

esquecidos e o objeto da tese passou a ser os pequenos orifícios, os pequenos fragmentos presentes em toda a obra (reunião de sós), que deixaram sua marca de abertura em nós, exatamente na duração infinita de aprender a ler e desnodar o núcleo de alegria da *textualidade*.

“O texto acabou por abrir caminhos a outros”. Nessa abertura, *Prunus Triloba* restou. O que perdura não é fundado pelos poetas?⁸² Como na *fuga musical*, uma segunda voz continuou acompanhada pelo “contraponto” da primeira voz e seu tema. Era a “biografia como método”, que, na abertura do *lugar*, inscrevia em sua composição a experiência legente. A biografia de uma árvore?

Lembro-me das três árvores que chegaram com *Joshua*, *Giordano*, *Holderlin*, no abrigo na orla do bosque, na árvore de vida, lá onde o declive do telhado é firme, impenetrável à erosão da chuva. *Quercus* do nome de carvalho. Também *Hölderlin*, também *Joshua* — como vimos, como veremos — restaram. Sustentemos, na pausa prolongada, a reflexão que faremos aos poucos sobre a gênese das *figuras*, não personagens. Sobre o instante de *fulgor* que se dobra, “pouco a pouco embora imediatamente”, sobre as biografias que se deixaram grafar na *paisagem vertical* e na topografia da tese.

“As imagens das coisas são afecções do Corpo” — sustentemos o fio entre as *cenar fulgor* que restarão debruçadas, nítidas, visíveis, invisíveis, sobre nosso corpo humano.

⁸² É Hölderlin quem nos diz, na tradução de Manuel Bandeira: “Mas hoje aos índios / Foram-se os homens, / Ali, na extremidade / Das montanhas cobertas de vinhas / Onde baixa o Dordonha, / Acaba o rio no Garona / Largo como o Oceano. Todavia / O mar toma e devolve a lembrança. / O amor também demora a olhar debalde / O que perdura, porém, fundam-no os poetas”. BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, p.403.

A VERDADE COMO MATÉRIA

4. o traço

“(...) cada traço feito no que se quer traçar fará chover formas complexas e de fulgurância ligeira que se desdobram num nada contínuo e imperceptível, o amor não pode deixar rasto.” (ATJ, p.94-5)

Procurávamos a *vertical do lugar* e, em seu encaço, descobrimos um traço horizontal. Um traço “feito no que se quer traçar” (ATJ, p.94). E partindo deste traço que revela justamente um “nada contínuo e imperceptível” (ATJ, p. 94), podemos falar do ritmo amoroso na obra llansoliana. Vejamos: ele é feito **no** que se quer traçar e não **do** que se quer traçar. A matéria do traço está relacionada a um destino somente se concebemos o destino de sua própria matéria, feita **no** traço e **no** que se quer traçar. Feita na extensão negra que inscreve na página o *elo* entre a última letra de uma palavra e a primeira letra da palavra seguinte.

Da mesma forma que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que faço aquele traço como para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte (...) ⁸³

Mas não nos apressemos. Não se trata de tomar o *elo* como uma totalidade ou como unificação. Trata-se de uma continuidade imperceptível, podemos inferir, uma continuidade de problemática que atravessa o texto llansoliano. E trata-se ao mesmo tempo de uma abertura: a que abre a *vertical do lugar*, a que abre *clareiras de respiração na língua*.

A fulgurância é ligeira: o amor não pode deixar rasto. O traço (amor sem rasto, e grafia) não demarca o trajeto (a continuidade é imperceptível), mas a inscrição do *elo*.

⁸³ LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p.110.

Por isso, quando buscamos definir um método, buscamos, acima de tudo, mapear geograficamente as marcas, imperceptíveis e inesperadas, que a *textualidade* fez e faz no sujeito. O sujeito da escrita espalhado no texto, suas *mãos*, seus gestos intocáveis. O sujeito afirmativo da leitura, os *olhos* silenciosos que encontram a imagem dos sinais grafados. O sujeito que não conhece a experiência que está a ter.

Quando falamos de marcas, sabemos que, nem sempre, essas marcas são visíveis, unificadas, lineares. Além de unir, o traço horizontal da página, assim como o traço vertical do “lugar de sentido”, também parte o texto. Portanto, se Maria Gabriela Llansol escreve uma só narrativa, ela precisa ser partida aos pedaços. Um *livro* precisa suspender o sentido, ou melhor, a intensidade, para que o *livro* seguinte possa retomar o ponto imperceptível deste *elo*. O texto se parte, mas não o caminho que se estende através do *elo*. Então, quando escolhemos o traço como matéria (muito concreta?) e como destino (caminho) de uma matéria (da mão, do olho, do amor, do livro), sabemos que esta matéria só se deixa apreender no campo desdobrado da *textualidade*.

A matéria do *fulgor* (o *drama-poesia*) trabalha, “cria um potencial e *dá-lhe* um destino, apesar de, tal como o entendo, *lhe* abrir apenas um caminho”. (OVDP, p.87) Esse caminho, o método que Llansol estabelece, está menos relacionado a um progresso ou a um fim (*Telos*) e mais perto do que resta de uma experiência⁸⁴. Da *experiência legente* que nos deixa uma marca ou um traço, uma inscrição, feitos naquilo mesmo que se quer traçar.

Se a *textualidade* é constituída como resto (*restante vida*) e sua leitura exige o *desnodamento* (“ler uma imagem sem o nó da dor”), precisamos aprender a partir o

⁸⁴ Iremos investigar a experiência, nos próximos seguimentos da tese, partindo de três fontes teóricas. 1. Os conceitos de “estilo” e “letra” na psicanálise lacaniana, que imprimem, na transmissão, a radicalidade do *objeto a*; 2. O grão da voz barthesiano e sua inscrição no pensamento literário; 3. A “experiência da dança” em Nietzsche, que cunha uma outra possibilidade de conceber a linguagem literária e o corpo de quem lê, considerando, como o demonstra Mallarmé, “o poema sem o aparato do escriba”. Buscaremos vislumbrar, por fim, a experiência da *restante vida* que depura e abre a língua em direção ao novo lugar: a *paisagem* que abriga e realiza o *corp’a’screver*.

texto, a tomá-lo mais como passagem e caminho e menos como trajeto pré-estabelecido. Assim, partir o texto é desnodá-lo até chegar ao seu elemento menor: a partícula, a letra, o traço, o som e, a um só tempo, encontrar o *elo* que não se desfaz e que pode ser tomado como caminho de possibilidade do texto. Como o concebe Augusto Joaquim: não temos o “cálculo frio de um trajecto – mas, a pujança inabalável de um caminho”.⁸⁵ Um “caminho convertido em *livro*.” (FP, p.81) O *livro* retoma aqui o traço em sua matéria. Mas não só. Será necessário reconhecer que partir o texto, chegar à sua matéria (nem sempre conhecida) exige conceber no ato de partir o ato da partilha.⁸⁶

Sabemos que o *amor ímpar*, como começamos a esboçar, deixa uma marca: “quando digo a alguém eu amo-te é para sempre que fica dito” (BDMT, p.15), esta marca não funciona como destino, nem como vertical transcendente, mas abre um caminho. Lembremos o que se segue no texto: o *futuro autobiográfico*, o corpo futuro que se encontra fora de qualquer destino, mas extremamente próximo à matéria literária. Extremamente próximo à matéria que vemos aparecer no “fragmento escrito” da extensão de uma vida. É por isso que quando se consente abrir a *vertical do lugar* a marca deixada é, de fato, uma matéria. A marca-matéria do ato de escrever e do ato de ler. O ritmo amoroso e material da *textualidade* percorre exatamente esse caminho “contínuo e imperceptível” do amor à língua. Com todas as implicações lógicas e afetivas que sustentam o encontro com esta **nova** língua. O encontro com a língua transparente e sem impostura que é dada a Témia nas primeiras páginas de *Um beijo*

⁸⁵ JOAQUIM. O limite fluido, p.183.

⁸⁶ Cf. MAIA. *Textualidade Llansol: letra e discurso*. A autora nos propõe que pensemos o ato da partilha entrelaçado à transmissão feita pela psicanálise. Por isso, aqui, problematizamos a “letra” e o “estilo”. A hipótese de Arreguy é a de que a obra llansoliana, em sua partilha e em sua forma de conceber as operações da linguagem, criaria um “novo laço de escrita”. Outra forma para pensarmos o ato de partir e o ato da partilha no texto de Maria Gabriela Llansol seria acompanharmos o pensamento de Lucia Castello Branco sobre o “passo de sentido” e a “experiência legente”. O que se encontra nessa passagem, que não dispensa a experiência, não é apenas uma amplificação do sentido, mas a partilha de uma intensidade. Ou seja, a partilha da amplificação, e não necessariamente do sentido.

dado mais tarde. A língua que inscreve o corpo do leitor no espaço edênico, no campo capaz de criar “lugares vibrantes a que se possa ascender pelo ritmo.” (OVDP, p. 25)

Esta partilha, tal como o texto, “finito em sua substância infinita” (BDMT, p.10) é o que realiza *o acto permanente de ler*. A matéria retira o texto do campo da subjetividade, mas não do campo da verdade. Ou abre e depura no campo da verdade um sujeito (imperceptível, mas não inefável) que não participa da narratividade (não pode ser expresso em sequência de causa e efeito), mas que está contido na *textualidade* (concebe objetos de linguagem não metafóricos).

O pensamento do filósofo contemporâneo Alain Badiou⁸⁷ subtrai o sujeito do campo do inefável e do campo da subjetividade quando determina os componentes do sujeito (o sujeito não é um nada, não é um vazio, não é um intervalo) e ao mesmo tempo inverte a relação do sujeito com a verdade. “Não é por haver sujeito que há verdade, mas, pelo contrário, porque há verdade há sujeito.”⁸⁸ Ele parte de uma teoria da verdade para falar do sujeito. Assim, o sujeito “não é outra coisa senão um ponto de verdade” fiel ao que ele chama de acontecimento (evento). A verdade, para o filósofo, carrega em sua potência a relação entre o finito e o infinito. Ou, mais especificamente, a possibilidade de sustentar o movimento de sua aparição e de seu devir, já que ele propõe que pensemos “uma verdade não como um juízo, mas como um processo real”. Por ora, tomemos de Badiou esta hipótese: partir da verdade para chegarmos à fidelidade do sujeito ao acontecimento. No texto llansoliano, teremos que conceber a fidelidade a seu acontecimento: *o fulgor*.

Mas qual é a matéria do *fulgor*? O livro que se *espalha no ar*? (CA, p.85) A *mão* que se mete no *pensamento*?⁸⁹ O *traço de união* que sustenta a imagem futura de Jade a aprender a ler (AC, s.p.)? A experiência de fazer amor pelos *olhos* que vemos

⁸⁷ Cf. BADIOU. Verdade e sujeito, p. 43-51.

⁸⁸ Cf. BADIOU. Verdade e sujeito, p. 45.

⁸⁹ LLANSOL et al. *À beira do rio da escrita*, p.17.

formulada no lugar 1 de *O livro das comunidades?* (LC, p.11) A voz que lê alto para as plantas (AC, s.p.)? O longo caminho que o *corpo* de São João da Cruz percorre até encontrar no meio da página um espaço horizontal branco (LC, p.14)? Em busca de qual verdade (matéria) parte Maria Gabriela Llansol para escrever e nos dar a ler o dispositivo orgânico da *textualidade*?

O encontro com Regina Louro confere um “pendor reflexivo” às páginas do dia 3 de junho de 1983 de *Um falcão no punho*. Neste trecho do diário, encontramos oito pontos que abordam “o território do pensamento” llansoliano (FP, p.129). Ao primeiro deles, “a escrita como busca de verdade”, se segue o ponto, “a verdade como matéria”. Vejamos:

A escrita como busca de verdade:

Não sou portadora de uma verdade porque a verdade não pode ser transportada mas sofro o impulso de formular perguntas à verdade que vejo como ajuste. Os seres têm um sentimento final de que há um lugar onde chegarão à sua coincidência.

Para cada um, a sua.

Dizer qual é, é um dado suspenso. A verdade como matéria nos é inacessível mas todos caminhamos pela “forma” para esse ponto atractivo. Não há quem não caminhe.” (FP, p.129-30)

Esta “matéria” inacessível e atrativa, presente no *menor elemento do texto* e no *lugar vibrante do ritmo* é o que nos conduz a um pensamento literário que não é o do texto “falado pelo sujeito”, mas que ainda não é o do inefável. Há uma concretude na matéria, ainda que no gesto do *fulgor*, não consigamos defini-la. Há uma concretude no sujeito que, como iremos demonstrar, está ligada as “afecções do corpo” de quem escreve e de quem lê. Sair do inefável significa rastrear essa matéria. Saber que ela é um

dado suspenso, mas a verdade está lá. Não que a verdade esteja na matéria, mas a verdade é matéria.

Podemos articular, ainda no percalço do traço que aparece na grafia llansoliana, outros dois pontos de concretude do texto.⁹⁰

1. a *menor partícula do texto* com o conceito de “letra” lacaniano. Veremos como a letra sustenta a operação do corte e imprime a transmissão da psicanálise quando ativa um pensamento ainda mais singular para a nascente teoria de Lacan.

2. o *lugar vibrante do ritmo* com “a voz”, o *grão* da voz barthesiano, pertinente para estabelecer um novo caminho para a teoria literária. Justamente o caminho que insere um corpo erótico na “escuta” da canção e do texto.

Contudo, o *elo* pelo qual se constitui o texto ardente é o da vibração, o da intensidade. Não deixa rastro.

Vereis que, pouco a pouco, as letras vão rolar do próprio nome:

amor sem m

amor sem o

amor sem r

amor sem a

fica o silêncio em que vos darei uma à outra, ponto final na
chama. (BDMT, p.93)

Assim o *elo* — o traço e sua continuidade imperceptível — sustenta o corte (epistemológico e ético) da “letra”, sustenta a possibilidade de um “grau zero” para a escrita (no momento em que deixa a narratividade em busca da *textualidade*), mas segue adiante, imprimindo uma verdade sempre infinita. Ou apostando na infinitude de uma verdade que é, em sua matéria, subtraída à “pura e simples identidade” com os saberes pré-estabelecidos. Uma matéria que amplia nossa língua; que só nos chega nas afecções

⁹⁰ “A letra” (em Lacan), e “a voz” (em Barthes), nos desdobramentos do texto llansoliano, foram investigadas pela pesquisadora Lucia Castello Branco, nos textos do livro *Os absolutamente sós – Llansol – a letra – Lacan*. Mas a formulação do *elo* e do *anel* que perpassam o *amor ímpar* na obra llansoliana pode ser visto, com muita precisão, num texto também desse livro: “Por graça da textualidade”.

alegres do corpo; que marca o ritmo, quase imaterial, mas ainda muito concreto, da nossa respiração. Fica o silêncio, a linha escrita, à beira de uma origem, o ponto final da chama. Fico-me nela, e no lugar desconhecido que sustém “a arte suprema do dizer sim à vida”.⁹¹

Retomemos o fio reflexivo que nos fez atravessar para o pensamento inaugural da verdade como matéria.

a verdade como matéria

A verdade não é subjetiva nem objetiva, mas o contorno final e acabado da vida de cada um; a resposta dada, com recta intenção, ao justo apelo. Perguntar “quem sou” é uma pergunta de escravo; perguntar “quem me chama” é uma pergunta de homem livre. (FP, p.130)

Portanto, se vamos perquirir um sujeito (leitor, escritor) diante do texto llansoliano, temos que, desde já, combater o possível equívoco de traçá-lo na pergunta duvidosa do “quem sou”. Essa *biografia*, que aqui se entremeia a algumas concepções teóricas e se desvencilha delas pela potência da *textualidade*, não nos pode trazer a pergunta obscura e contemporânea do “quem escreve”. Sim, vamos destrinchar, na próxima parte, o sujeito cindido da psicanálise. Ou, pelo menos, “o sujeito fiel ao acontecimento” que nos trouxe Badiou ao investigar a “verdade” e um possível caminho de convergência entre o poema e o matema. Ou ainda, mais precisamente, entre o estilo, a matematização e a possibilidade de transmitir e formalizar a psicanálise.

Mas, no caminho que a *textualidade* nos deixa, o *quem* será, forçosamente, apagado. Verdadeiramente esquecido. Como entrevemos ao ler excertos de Blanchot.⁹² Como vislumbramos ao derramarmos os olhos na carta de Maria Gabriela Llansol à Lucia Castelo Branco e seus alunos, no dia 4 de julho de 1998.

⁹¹ NIETZSCHE. *Ecce homo*, p.65.

⁹² Cf. BLANCHOT. *Qui?*, p.49-51.

(...) *Aceitar o pedido*
que me fazem
 de entrar outra vez,
 e sentar-me, perturbada pelo corpo, *onde o legente preferir*
 sentar-me com ele a saborear o matiz, *a linha, o tom,*
dizer-lhe “é pensamento”
 e deixá-lo, de novo, cair da memória, no fio de água do texto.
 A essa *autobiografia* que escreverei comigo, com ela lendo,
 chamarei *ramo*
 subentendendo a árvore florida
 no prado de minha casa
 ou no corredor da minha vida.
Pois o texto _____” (CaL, p.1-2)

De fato, não poderemos perguntar “quem escreve”, “quem lê”, na potência textual que nos pede para “cair da memória”, para saborear “o matiz, a linha, o tom”, e que só concebe uma autobiografia quando “o legente se estende ao lado da que escreveu”.(CaL, p.2)

Voltemos novamente ao fragmento da verdade como matéria, ao “contorno final e acabado da vida de cada um”. E sigamos a perguntar “quem me chama”. Mas antes, falemos ainda, de como nossos olhos guardam as páginas de matéria complexa dessa carta, publicada em papel amarelecido, com o nome de *Carta ao legente*. Os trechos com a caligrafia de Llansol (aqui indicadas em itálico), as partes em máquina de escrever, o traço (suporte de silêncio) que se segue ao espaço deixado pela letra, o da palavra *texto*. O traço, cada traço, que “fará chover formas complexas e de fulgurância ligeira que se desdobram num nada contínuo e imperceptível, o amor não pode deixar rasto.” (ATJ, p.94-5)

“*Pois o texto _____*”

5. a letra, menor partícula do texto

Precisamos esclarecer, já aqui, que seguimos três caminhos já traçados do encontro do texto llansoliano com o pensamento de Lacan. O livro *Os absolutamente sós* e outros escritos de Lucia Castello Branco.⁹³ A tese *Textualidade Llansol: letra e discurso*, de Elisa Arreguy Maia. E um texto do psicanalista Eduardo Vidal, “*Hölder, de Hölderlin: apontamentos sobre um poema-poente*”. O que há em comum nestas investigações é o fato de todos eles redimensionarem a teoria psicanalítica quando encontram a *textualidade* Llansol.

Como material bruto, os textos poéticos fazem a psicanálise avançar. Foi assim com Freud, que ainda tinha um pensamento romântico sobre a arte e a literatura. Foi assim, de forma mais intensa, com Lacan. Pelo menos na última tendência de seu ensino, em que ele busca encontrar um meio para formalizar e transmitir o “real”. Ele se desprende da “consistência da linguagem”, ou da “lógica do significante” em prol não apenas de uma interpretação fora do significado e do sentido (que já era apregoada pela primazia do significante), mas também em prol de um meio para encontrar um “saber no real”, e um meio para transmitir esse saber.

Se o que constitui a instância do inconsciente é a letra e não o significante, e a letra não é “legível”, é apenas *scriptível*, então dizer que “o inconsciente está estruturado como linguagem” requer uma precisão. “O inconsciente esta estruturado como uma linguagem, ‘cuja a estrutura só se revela pelo escrito’”.⁹⁴

Essa nova concepção afeta toda a “doutrina do inconsciente”. A “realidade material da letra”, o seu “ponto de ilegibilidade”, obriga Lacan a dimensionar o escrito,

⁹³ Sua pesquisa tem o “crivo da letra” como eixo, mas se desloca constantemente para o campo de afetos aberto pela textualidade. É bastante curiosa a forma como a outra modalidade de pensamento, a que inclui as afecções do corpo (Espinosa), é abordada. Sobretudo no texto “Pela graça da textualidade”. De Lacan, a autora retira citações muito contundentes, por vezes citações com a força do escrito poético, mas não há dúvida de que quem guia sua investigação é o pensamento feito e realizado pelo *ardente texto* de Llansol.

⁹⁴ LEITE. O inconsciente está estruturado como uma linguagem, p.37.

primeiro através do matema, depois seguindo as operações do poema, como a forma imperiosa de transmitir o pensamento radical da psicanálise.⁹⁵

Assim, se a psicanálise nos serve de interlocução, não é pelo fato de que ela admita um sujeito menos inteiro para o exercício da *parole*,⁹⁶ um sujeito marcado pela cisão e pela radicalidade do inconsciente, ela nos serve de interlocução no momento em que Lacan claudica em sua pesquisa diante da escrita de Duras e do *work in progress* joyciano.⁹⁷ Reconhecer as desventuras e os impasses de significação, quando concebemos o “inconsciente estruturado como linguagem”, é ainda reconhecer um sujeito que poderá ser formalizado.⁹⁸ A teoria de Lacan, neste momento, ainda parte da questão a seco: “quem sou eu”,⁹⁹ mesmo que este “quem” seja irremediavelmente marcado pela falta e pela linguagem. No entanto, nas formulações posteriores, as que instauram os conceitos de *letra*, *estilo* e *transmissão*, é visível uma outra postura. Uma diferença (até mesmo formal) na maneira em que o psicanalista recompõe ou reformula os próprios conceitos dos quais parte. Lacan já havia feito isso em sua leitura de Freud, como vemos, por exemplo, no texto de 1953, “Function et champ de la parole et du langage en psychanalyse”, e em 1957, “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”. Não podemos negar todo o seu esforço para inserir a “lingüística” como a ciência que acompanhará o pensamento da psicanálise no lugar das ciências naturais como um dia imaginou Freud.¹⁰⁰

Quando lemos “Lituraterra”, ou o texto dedicado a Marguerite Duras, ou ainda partes do *Seminário 20*, temos a sensação que aquilo se parece com uma leitura de

95 Cf. BADIOU. *Pequeno manual de inestética*.

96 A tradução para este termo lacaniano é extremamente complexa. Aqui, ainda pressupomos uma “fala”, mas a psicanálise avança exatamente no momento em que concebe esta *parole* (palavra) no estilo e na escrita.

97 Cf. BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.45-56.

98 Cf. Ainda que Lacan se esquive de “definir” o sujeito, ele não consegue deixar de perseguir o que funda o sujeito. Como vemos nos primórdios de uma tentativa de formalização: “O significante é o que representa o sujeito para outro significante”.

99 Cf. BLANCHOT. *Qui*.

100 Cf. FREUD. Projeto para uma psicologia científica.

Lacan depois de Lacan. Ou como um novo esforço para reescrever a teoria psicanalítica, partindo, justamente, do que ele encontrou (ou melhor, do que ele jamais poderia encontrar, ou do que ele jamais poderia formalizar), da força que impera nos escritos “literários”. Sobretudo no texto dedicado a Duras, o que vemos é um *arrebatamento*, um texto também arrebatado e que permanece excessivamente distante do “quem eu sou” ou do “quem escreve” e tão perto do “quem me chama”: “Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe.”¹⁰¹ Mas, e este é o salto epistemológico de toda a teoria nascente, o teórico sabe que o que não será formalizado ali é, precisamente, o que não será formalizado na teoria psicanalítica. Pois também a psicanálise só pode se valer do “escrito” para ser transmitida.

“A experiência da psicanálise não é a do inefável, pois comporta a passagem necessária à escritura.”¹⁰² Esta passagem, que possibilita a transmissão e que inclui a matemática e a topologia, mas também inclui o estilo, não está isenta da operação psicanalítica do corte. Esta operação nos interessa, pois há nela, de fato, uma proximidade com as operações de *partir o texto* e de *partilha do fulgor*, na textualidade llansoliana. Poderíamos reafirmar a operação de corte que separa o saber e a verdade, se quiséssemos intensificar a prática da letra que insiste em mostrar que o que se transmite é um estilo.

Contudo, temos de reafirmar que a prática da *letra* é necessariamente a que “regenera o significante literatura, que vem de Belas-Letras. O estilo, formação revolucionária no campo da linguagem, é o que, no pensamento de Lacan, torna

¹⁰¹ LACAN citado por DURAS. *Escrever*, p.19.

¹⁰² VIDAL. O estilo é o objeto, p.76.

possível um ultrapassar da literatura em proveito da literalidade: poder da letra, instância da letra no Inconsciente, e (...) gênese de uma outra racionalidade.”¹⁰³

Mas podemos conceber a operação de corte na psicanálise, no passo seguinte, “no passo dado pelo discurso analítico que consiste em ler a letra, inscrevendo o escrito em um laço social, com a função de convocar o sujeito a colocar algo de si”.¹⁰⁴ Apenas, para ler a letra, será necessário incluir a leitura do ilegível. Depois de reafirmar a primazia do significante, Lacan, no texto “A função do escrito”, do *Seminário 20*, vai nos dizer o que “se passa em Joyce”. Nesta passagem, torna-se claro que a operação de leitura da “letra” inclui aquilo que “se lê mal”, ou que “se lê de través”, ou que “não se lê”.

Lembremos que, se o sujeito no escrito vai colocar “algo de si”, este algo não faz parte da sua “subjetividade”. A saída de Lacan para retirar a subjetividade do estilo (sem retirar com ela a verdade e o sujeito) foi a seguinte: “O estilo não é o homem” (frase emprestada de Buffon), o estilo é o *objeto*. Portanto, o “algo de si” que a função do escrito convoca no sujeito é precisamente o “algo de si” presente no objeto. Mas o objeto *a*, na psicanálise, não é aquele que funda sem, no entanto, se deixar apreender pelo sujeito?

Quando, diante de seus embates com a epistemologia, Lacan reconhece que havia um “quantum” na teoria psicanalítica que não poderia ser matematizável (não somente porque a psicanálise não poderia suprimir o sujeito como o havia feito a ciência moderna, mas também porque o conceito de “real” escapa à formalização), ele passa a problematizar o estilo. Não basta. Não bastou “formular um pensamento capaz de transitar no espaço vazio desenhado pela recusa do paradigma do sujeito consciente de

¹⁰³ CLÉMENT citada por CAMPOS. O afreudisíaco Lacan na galáxia de lalíngua, p.177.

¹⁰⁴ VIDAL. O estilo é o objeto, p.76.

si, e de suas garantias ontológicas: Deus, o Absoluto, o Mundo.”¹⁰⁵ Lacan terminará por nos dar a realização do conceito de estilo e suas conseqüências — ou melhor, sua inevitável presença na transmissão da psicanálise.

O estilo redesenha, assim, a problemática do sujeito para além dos impasses da formalização. Ou, como diz Bruescue: “Enquanto a ciência capta o contingente pelo conceito, cabe à poética captar o contingente como tal.”¹⁰⁶

Mas o que aqui nos interessa não se organiza somente por uma abordagem epistemológica da *textualidade*. É possível imaginar que a “duração e intensidade” do texto de fulgor abrirá caminhos, não apenas no campo literário, mas também no campo do pensamento moderno. Como nos propõe Elisa Arreguy Maia quando, ao articular os pensamentos lacaniano e llansoliano, intensifica a possibilidade da escrita que desamarra (de *desnodamento*), mas que, ao mesmo tempo, faz laço.

A partir do ponto de torção do *entresser*, esse além da narrativa, “para que o romance não morra”, a Textualidade Llansol faz uma volta a mais na superfície da linhagem textual da qual ela parte, o corte que ela promove é sua travessia, que culmina na oferta de um novo laço social — função esta, diz Lacan, que é própria dos discursos.¹⁰⁷

A psicanalista nos indica que a Textualidade Llansol dá testemunho e pode transmitir este “outro modo de freqüentar a linguagem”.¹⁰⁸ Arreguy se vale do “passo dado pelo discurso analítico que consiste em ler a letra”, mas não apenas.

As operações de Llansol com a linguagem são, propriamente, epistemológicas. Incidem sobre a lógica que comanda nossa gramática; comandam a ordem do saber e do conhecimento. Renomear as coisas: aqui, o mundo, o vivo, a escrita. Há outros

¹⁰⁵ IANNINI. *Modos de refração da verdade: a crítica da metalinguagem e o problema do estilo em Jacques Lacan*, p.65.

¹⁰⁶ IANNINI. *Modos de refração da verdade: a crítica da metalinguagem e o problema do estilo em Jacques Lacan*, p.11.

¹⁰⁷ MAIA. De uma escrita que faria laço, p.119.

¹⁰⁸ MAIA. De uma escrita que faria laço, p.118.

mundos, ela mostra. Há outros modos de lidar com o tempo e o espaço que tornam a vida diferente. E essa diferença é uma nova estética, ela aposta. Assim, esse “novo simbólico” seria um outro modo de tratar, um tratamento da letra, pela letra, ao mal-estar na cultura.¹⁰⁹

Sim, não negamos que haja uma possibilidade epistemológica na *textualidade*. Nem que a “estética da bondade” não imprima a possibilidade ética de estar no mundo e na linguagem. Muito menos de que não vislumbramos na *textualidade* um outro modo de freqüentar a linguagem. Mas sabemos que haverá um “quantum” não formalizado pelo pensamento, mesmo por aquele que se firma pela estrutura dos nós. Ou ainda, a formulação da “verdade como matéria” pressupõe uma verdade que “não é nem subjetiva, nem objetiva, mas o contorno final e acabado da vida de cada um” (FP, p.130). Em alguns momentos “o texto precisa se afastar do pensamento” (BDMT, p.93). Precisa encontrar os “objetos de linguagem não metafóricos, não lógicos (...)” (SH, p.127). Pois, se não pretendemos captar o contingente pelo conceito, como faríamos para, na dura matéria da língua, captar o contingente como tal?

Não há dúvida de que Mallarmé intuiu, justamente na matéria “infinita” do livro (“este livro existe, e conheci o que não poderei ter cumprido”) e na materialidade das letras (“não há nada como as letras”), o momento em que este contingente seria captado. Em que não teríamos mais razão de excluir a poesia do pensamento, pois caberia ao *rigor* do poema captar o acaso. “Um lance de dados” nos abre os olhos para o contingente que, ao reunir *as letras* e a música, deixa-se escapar pela “conjunção suprema” do desaparecimento. Já que o signo de captar “pequenos acasos”¹¹⁰

¹⁰⁹ MAIA. De uma escrita que faria laço, p.121.

¹¹⁰ Cf. CAMPOS. Barrocolúdio: transa chim?” e “O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura), p.166 e 177-179. Haroldo de Campos faz uma reflexão sobre o estilo na obra lacaniana, partindo do pressuposto de que “o estranhamento, a outridade em matéria de linguagem, se chama poesia”. Assim Mallarmé, empenhado nos “revérberos” da sensibilidade moderna, instaura em seu

necessitaria não da lógica dos mecanismos da linguagem, mas da realização “concreta” de sua matéria. Contingente é o eventual, o incerto, mas é também “uma proposição em que a verdade ou falsidade só pode ser conhecida pela experiência e não pela razão”, como nos esclarece o dicionário. Aí se encontra o ponto nodal da experiência: a realização mallarmaica do livro se dá nas letras grafadas, quando elas são tensionadas pela instância do desaparecimento.

É por isso que o estilo não pode ser uma técnica de assimilação dos recursos da língua, sem necessariamente defrontar-se com a “parte concreta” da captação do “contingente como tal”. Contudo, a operação de corte inscrita na “letra” não retira a verdade do sujeito, a função “significante de uma fala verdadeira”, mas redimensiona esta verdade. A verdade que será formulada por Lacan: a verdade que não pode se servir da metalinguagem. “Não há verdade sobre a verdade.”¹¹¹

Assim, talvez o destino da *textualidade*, o seu procedimento de verdade, não seja somente mostrar-se como pensamento. Isso já está dado, desde Mallarmé. Poema é pensamento irreduzível a qualquer outra forma de pensamento, no instante em que se realiza na forma — concreta, precisa, tensionada pelo desaparecimento — de sua matéria. Mas o que aqui buscamos é encontrar o momento em que o pensamento é *vida*, *contorno de vida*.

Não nos adentremos, por demais, na teoria psicanalítica. Não discutiremos aqui as operações dos matemas lacanianos, ainda que os conceitos de *estilo* e de *letra* tenham sido utilizados. O argumento que aqui nos interessa é o seguinte: ao mudar o ponto de inflexão da abordagem epistemológica para a abordagem estética, algo se refaz, ou pelo

projeto o exponencial da linguagem, o que, para o poeta, seria reconhecer o pensamento abordável pelo fato da escritura. O que Blanchot chamou de o “ato só de escrever”, podemos supor.

¹¹¹ Cf. IANNINI. *Modos de refração da verdade: a crítica da metalinguagem e o problema do estilo em Jacques Lacan*. O autor demonstra que “a impossibilidade da metalinguagem consiste em um dispositivo de formalização da verdade”. Para tanto, parte dos impasses da formalização científica para a discursividade ímpar da psicanálise, mostrando que a função do estilo não pode ser negligenciada.

menos se transforma, no pensamento lacaniano. Se a construção da teoria psicanalítica de então já se afirmava pela estrutura dos nós, Lacan terá de se ocupar para encontrar estes “pontos de enodamento” na operação do poema. Ou seja, não será possível, ainda que o sujeito esteja presente no estilo, e por isso mesmo, tomá-lo como ponto de sutura, ou como formalização para, precisamente, aquilo que escapou à formalização.¹¹²

Seria interessante notar que, precisamente neste momento da construção do pensamento psicanalítico, a psicose ganha seu “grão de verdade”. Não por trazer um discurso com a marca do inconsciente a céu aberto (como o preconizava Freud), mas por oferecer na “carência de língua” o contrário absoluto da pluralidade. Por oferecer não um princípio de indecisão no significado, mas por recolocar a psicanálise no caminho de seu critério de verdade. Uma verdade que não diz respeito à “realidade”, mas ao “nascimento da verdade na fala”, à restituição do sujeito ao seu lugar de verdade (“làonde iss’estava...”).¹¹³ Uma verdade que tensiona o próprio mecanismo da linguagem quando recusa a metalinguagem para sua estrutura.

Não deixemos de lado a formulação de Žižek que nos diz que um grão é sobretudo um corpo estranho. Acrescentemos a ela o que, no jogo da escritura, com a experiência contundente da letra, vislumbramos. Não apenas um “para além do paradigma do sentido”, também o fato do corpo material (a matéria-potência da letra), em sua “função poética”, tensionar a língua para além (inclusive) das construções lógicas que privilegiam o significante.

Se é fato que o poema carrega (nele mesmo e não em sua formalização) a possibilidade de captar o contingente como tal, ou se assim supôs Iannini, lendo a dificuldade de formalização do “real” lacaniano somente na exigência de grafos e

¹¹² Cf. IANNINI. *Modos de refração da verdade: a crítica da metalinguagem e o problema do estilo em Jacques Lacan*. Lacan parece querer encontrar um regime literário para a falha estrutural no registro científico da psicanálise. O matema não inscreve tudo. Outra vez, só o “poema” seria capaz de captar o contingente como tal.

¹¹³ CAMPOS. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua, p.184.

matemas, então, para capturamos o algo incapturável do pensamento llansoliano, temos de avançar na única matéria que nos é dada: a do *fulgor*.

Quando levamos a sério a possibilidade de “um objeto de linguagem não metafórico” (SH, p.127) e de uma língua sem impostura, só podemos operar com o pensamento em sua vertente irreduzível a qualquer outro pensamento, senão o que se realiza no *fulgor*. Por isso insistimos na formulação de Badiou para corroborar a arte como “um procedimento de verdade”. O verdadeiro destino das artes será mostrar-se como pensamento, mas um pensamento irreduzível à filosofia. Esse procedimento de verdade não exclui o sujeito, instaura sua fidelidade ao acontecimento. Contudo, sabemos que o procedimento de verdade do *fulgor* inclui o pensamento (e a linguagem) em sua vertente não lógica.

Aqui tensionamos o pensamento lógico e reflexivo presente “na derradeira imagem do poema”¹¹⁴ e começamos a esboçar a dificuldade de captá-lo em outra forma de saber que não a que resiste na fonte do *fulgor*. Sabemos que a *língua sem impostura* serve a coisas inteiramente diversas da comunicação. E sabemos ainda que, no seu embate com a narratividade, ela recusa sistematicamente a “peculiaridade do discurso da ficção”. Se quisermos trabalhar com o seu verdadeiro movimento “breve-intenso”, não podemos somente conceber o “desvio” do significado e a materialidade do significante, mas encontrar o instante em que poderemos “pensar em ato”.

Assim, *fulgor* é pensamento precisamente no momento em que é escrito ou lido, ou seja, em sua inacessível matéria:

Não compreendo que uma problemática deva ser sempre filosófica, em sentido técnico. Imagino uma seqüência de gestos, sem sentido, eu diria *tais quais* que, num certo momento, se cruzam com o belo, refulgem, e o encadeamento

¹¹⁴ CAMPOS. Barrocolúdio: transa chim?, p.173.

projecta uma significação. Por isso — eu guardo os dois. O encadeamento dos gestos e a significação.

Fazer uma cama pode ser uma problemática, também tomar notas de um livro de Spinoza, de Nietzsche ou de Deleuze, pôr flores numa jarra, lavar as facas que serviram à manteiga e ao peixe, deitar uma gota de café, traduzir Rilke ou Rimbaud. Olhar o há. Se eu dissesse que tudo é problemático seria impostura da língua — um excesso de água. (IQC, p.128)

O *fulgor* é pensamento quando “tomar notas de um livro de Spinoza” e “por flores numa jarra” têm a mesma matéria ou o mesmo vórtice vibratório. Ou ainda, não podemos deixar o *fulgor* ser capturado somente pela *epistème*. Nem toda problemática é lógica ou filosófica, no sentido técnico do termo. Mesmo quando privilegiamos mais o conhecimento que o intelecto e a razão.

Procuro interferir o menos possível na recepção crítica dos meus textos. Não creio que caiba explicá-los, torná-los teses, sejam elas de natureza filosófica, teológica ou histórica, no sentido mais geral das ciências humanas. O que não quer dizer que não pense. Considero apenas que o texto literário tem o seu modo de pensar o mundo narrável (e inenarrável!). (SH, p.94-5)

Não podemos ainda tentar capturar a matéria do *fulgor* somente pela ética. Ainda que com Espinosa, Nietzsche e Deleuze possamos mapear o caminho ético que abarca o corpo, o afeto e o pensamento. “Sei que criar um outro modo de significar é muito mais do que uma questão de escrita, envolve uma mudança no modo de vida.”(SH, p.160) Portanto, este “outro modo de significar” não está vinculado somente à parte lógica da linguagem e da escrita.

Também não podemos capturar esta matéria fulgurante somente pela estética. A menos que encontremos uma experiência estética que não se manifeste através do

imaginário (ou da beleza), mas através da imagem.¹¹⁵ Através do *mundo autônomo da imagem*. Uma experiência estética que possa ligar a vida ao pensamento, não somente por admitir uma conduta ética-estética que se aproxima do corpo e da vida do *legente*, mas porque, nesta experiência, a vida e o leitor tornam-se também matéria *figural*. E, fato consumado, matéria novamente não capturada pela formulação estética.

Estamos entre o incapturável do pensamento llansoliano e a possibilidade de no *fulgor* captarmos o contingente como tal. Captarmos o que é indemonstrável. Refletirmos sem abafar o *fulgor*. Captarmos a mão que inscreve o traço para nos trazer, de uma maneira muito concreta, o instante em que “o traço é um traço físico”.¹¹⁶ Este é o caminho que a “verdade como matéria” nos indica. Se não há subjetividade, há verdade, há “inscrição móvel sobre um corpo”,¹¹⁷ há pensamento e até seu gesto físico: “meter a mão ao pensamento” ou “pensar por escrito” ou ainda “aquele traço desloca-me em uma direção em que eu vou ser tocada fisicamente (...) porque o traço é um traço físico.”¹¹⁸ E esta é toda a implicação de não haver metáfora.

Não seria tautológico dizer que o *fulgor* é pensamento somente no momento em que o *fulgor* é *fulgor*, e que sua matéria é complexa já que a fulgurância é tão intensa quanto ligeira. O “breve intenso” que só se deixa capturar no campo aberto por ele mesmo, no campo de rara precisão da *textualidade*.

Contudo, a *textualidade* nos dá o caminho possível para mudarmos o ponto de inflexão da abordagem estética para a abordagem epistemológica e ética e vice-versa. O ponto de inflexão que, aqui, entre os impasses da “grafia do sujeito” e do “método”

¹¹⁵ Cf. ARAÚJO. Um ramo insignificante de flores flutuando ao acaso; e também GUIMARÃES. *Imagens da memória*. Ainda resta por esclarecer o que Maria Gabriella Llansol entende por *imagem*. Por ora, tomemos o seguinte trecho de *O senhor de Herbais*: “(...) me afastei há trinta anos do universo emocional, sem perda de sensibilidade. Porque fora procurar mais longe. Sem o saber exactamente, enveredei por uma construção frásica que me desse acesso ao mundo autônomo da imagem.” (SH, p.49)

¹¹⁶ LLANSOL citada por BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p.110.

¹¹⁷ DELEUZE. Pensamento nômade, p.325.

¹¹⁸ LLANSOL citada por BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p.110.

llansoliano de escrever será, necessariamente, o da experiência de uma “verdade como matéria”. Pois, talvez, só a matéria se isente de “estratégias”, “apostas”, “metáforas”, para encontrar o *fulgor* em ato.

Tal como Lacan não saiu, e nem deixou que a psicanálise saísse ilesa de seu encontro com “as letras”, podemos imaginar que também nós não sairemos ilesos de nosso encontro com a *textualidade*. Ela abre, de fato, um novo caminho. Com “uma volta a mais” ou a menos na estrutura da linguagem e da verdade. Ao entrarmos no “vórtice vibratório” ao qual a problemática do texto llansoliano nos obriga, nos convida, resta-nos tão-somente depurar a nossa própria língua, vida, para chegarmos ao dado suspenso de nossa verdade. Exatamente no instante em que nossa verdade passa a ser “nem subjectiva, nem objectiva, mas o contorno final e acabado de uma vida” (FP, p.130).

Temos assim dois caminhos inseparáveis para a leitura do *fulgor*: compor os “pontos de enodamento” do texto ao parti-lo, e reafirmar o seu vórtice vibratório ao manter esses núcleos cintilantes intactos. “Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu sei o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo (...)” (FP, p.131). Os dois caminhos dispõem o momento de abertura para a “verdade como matéria”: afirmando, a um só tempo, a partícula e a partilha da *língua sem impostura*.

6. grão-leitor

Releio uma entrevista de Barthes no livro póstumo *O grão da voz*. Escolho a entrevista de maio de 77, data da publicação de *Fragments de um discurso amoroso*. Não é exatamente o interesse pelo itinerário deste livro o que me prende, também não presto muita atenção ao itinerário da vida do filósofo da linguagem, nem

mesmo quero descobrir um “pensamento original” que o exalta depois da morte como um “grande” crítico literário. Foi a quebra na construção do livro, foi a descontinuidade do fragmento o que, vejo agora, reteve meus olhos para querer compor um ritmo amoroso na obra de Maria Gabriela Llansol.

Quando retirei da estante *O grão da voz*, pensava somente em seu título (“Pode o título de um livro ser um texto?” — SH, p.241). Pensava no título e, com mais intensidade, na palavra *grão*. E pensava na palavra *grão*, tal como a tinha lido no poema de Marina Tsvietáieva, traduzido por Décio Pignatari: “grão-leitor”.¹¹⁹

De alguma forma, era como se o grão da voz e o grão-leitor fizessem parte do ritmo que eu pressentia na obra llansoliana. Um ritmo que não era marcado pela ruptura, mas pelo ato amoroso de partir o texto. “Diz-me Holderlin a tua razão de partir não foi o amor?” (HH, s.p.) Mas como se parte uma *intensidade*?

Continuo a leitura da entrevista e encontro o que procurava. Reproduzo a pergunta feita a Barthes por Jacques Henric:

(...) efetivamente, certos “fragmentos” são verdadeiros começos de narrativas. Uma história começa a nascer, e é imediatamente interrompida. Muitas vezes me perguntei diante desses começos muito bem achados, muito “escritos”, mas por que é que ele não prossegue? Por que não um verdadeiro romance? Uma verdadeira autobiografia?¹²⁰

A resposta de Barthes não difere muito de sua proposta no prefácio do livro. Ele afirma sua desconfiança pela “metalinguagem” e reafirma sua convicção em escrever o *pathos* e a grafia em fragmentos de um sujeito acometido pelo amor. Mais de uma vez, ele reitera que *Fragmentos de um discurso amoroso* não é uma “história”. Não encontrou (não buscou?) a “fórmula bem construída” da história de amor: “um

¹¹⁹ TSVIETÁIEVA. *Marina Tsvietáieva*, p.79.

¹²⁰ BARTHES. *O grão da voz*, p.311-2.

princípio, um fim, com uma crise no meio”. O mais curioso é que, ao afirmar sua “linguagem primeira, sem metalinguagem”, ele afirma também sua convicção pelo “pedaço de monólogo”, pelo fragmento, pela descontinuidade. Pelo grão? *Grão* não é a um só tempo o gérmen, a semente, como a linguagem primeira, e o *granulum*, pedaço, corpo estranho, como o fragmento?

Acreditamos que a pergunta de Heric é uma falsa questão, senão, a tentativa de colocar a escritura barthesiana no lugar definido e insistente da narratividade. *Fragments de um discurso amoroso* não é um “verdadeiro” romance? Não carrega o objeto do livro, no método com que ele opera, a “verdade” mais fiel ao acontecimento do amor? Não é uma “verdadeira” autobiografia? Somente se quisermos insistir na artimanha pós-moderna dos atributos factuais-ficcionais. Pois querer chegar a uma linguagem primeira e descobrir o “brilho” e a intensidade de um fragmento não é já uma construção, *in locuo*, do *biografema*?

Estamos, sem dúvida, no percalço do amor. Mas estamos, reconhecemos agora, no percalço do fragmento. O que é inócuo de fato na pergunta de Henric a Barthes é o momento em que, depois de dizer dos começos (muito “escritos”), ele pergunta “mas por que é que ele não prossegue?” Barthes não “prossegue” seu texto porque precisa encontrar a descontinuidade, a quebra, a ruptura que abrigam o *pathos* do sujeito enamorado. Para Llansol — que tem *O começo de um livro é precioso* como título de um de seus livros, que divide seu último livro por “partículas” de texto —, “prosseguir” não é abdicar do começo, nem abdicar do fulgor do fragmento, não é “progredir”. Prosseguir diante da textualidade é, quase sempre, permanecer na matéria concreta do texto. Ou encontrar a matéria da qual se parte e para qual se volta: a matéria do *fulgor*. “Prosseguir” não é o mais importante neste caminho de *legência*, mas sustentar, no corpo, o *texto ardente* (a letra, o traço, o grão, a intensidade).

Na *textualidade*, somos convidados a encontrar a intensidade dos começos, das partículas. Refletir “através das linguagens para que, finalmente, se componha a da música que permite cantar a leitura.” (CL, p.169).

Guardo a primeira vez que li o lugar 4 de *O livro das comunidades*:

A meio do caminho, um lenhador amontoou troncos cortados de árvores; não sei se hei-de prosseguir ou voltar para trás, mas não posso deixar de percorrer o caminho que andei; agora o sol atinge toda a altura de cada pinheiro, desde o nascimento do tronco e há até um lugar que brilha, no chão. (LC, p.27)

Guardo assim: não se trata de prosseguir, também não se trata de progressão na leitura, como veremos adiante, mas de um caminho, uma via. Um caminho que, como a metamorfose *legente*, como a metamorfose das *figuras*, depois de percorrido, não admite mais a língua que não seja sem impostura. Guardo assim: a *paisagem* que se abre — o caminho do sol, a altura de cada pinheiro, o nascimento do tronco, o chão.

Quando, através do traço “físico”, problematizamos a operação de corte que sustenta a teoria psicanalítica e aproximamos esta operação do gesto llansoliano de partir o texto para chegar a sua mínima partícula, não estávamos, já, problematizando o grão da voz?

O texto de Haroldo de Campos¹²¹ que nos serviu de ponto de partida teórico, quando busca argumentos para estabelecer “o estilo” na teoria lacaniana, termina por problematizar o conceito de *lalangue* (traduzida pelo poeta-crítico por *lalíngua*). Desta forma, seu texto passa pelo “exercício de estilografia”, questões sobre o estilo e a

¹²¹ CAMPOS. O afreudisíaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura), p.175-95.

verdade para a psicanálise e para a constituição do sujeito do inconsciente, culmina com a “ocupação do estilo” em Gôngora e Mallarmé, e fecha-se com o som indefinido (inaudito?) de “lalíngua”.

Se não estávamos já no “grão da voz”, estávamos, como o demonstramos na parte intitulada “Verdade como matéria”, retirando-nos definitivamente da posição metalingüística. A concepção lacaniana da “verdade sem metalinguagem” deu-nos elementos para sairmos de uma possível leitura psicanalítica e outra pós-moderna de ficcionalização do texto autobiográfico. A leitura apressada que responde ao mal-estar com a equivocidade da linguagem.

É bem certo que tratávamos ainda de sistemas de sentido. Para Campos, a diferença entre a concepção barthesiana e a lacaniana no que diz respeito ao “jogo do texto plúrimo (absolutamente plural)” seria a de que, enquanto Barthes sustenta que “não há um critério de decisão quanto aos códigos do sentido”, Lacan, escriba-estilista, e sobretudo “*maître de la vérité*”, usaria o jogo da escritura e os escritores-inventores (Joyce, Rabelais, Mallarmé) como indícios para encontrar o lugar de verdade do sujeito pela via da “*parole pleine*”. E, acrescentamos, encontrar um meio de “transmissão” para a psicanálise que leve em conta esta verdade sem metalinguagem.

Para o desdobramento de nossa pesquisa, que teve em Barthes um precursor da crítica à metalinguagem (busca da linguagem primeira) e que encontra na formulação do *biografema* o traço de “verdade-matéria” da vida de um escritor, seguiremos entrelaçando as figuras de pensamento llansoliano aos conceitos de “rumor da língua” e de “grão da voz”.

Para seguirmos a análise da “verdade-matéria” buscaremos agora (e ainda pensando no traço e em seu movimento de partir-unir o texto) analisar outra partícula da *textualidade*. Seguiremos o caminho do som do texto. E o seguimos por duas vias.

Uma via seria a aberta por Lacan, e inserida nas últimas linhas do texto de Campos. Para terminar de definir “lalíngua”, o crítico-poeta passa à leitura em voz alta de um fragmento de seu livro *Galáxias*.

A segunda, a via barthesiana. Tendo como ponto de partida a leitura de *S/Z*, momento em que Barthes define os textos “escriptíveis” (que seriam os ilegíveis), começamos a nos perguntar pela voz (não a voz do autor, nem mesmo a voz narrativa), mas pelo som que poderá surgir como rumor (inaudito?) diante do texto absolutamente plural e ilegível. Pois, se o ideal “inalcançável” dos textos ilegíveis é o de não se deixar apropriar pelos “sistemas de sentido” (têm como medida o infinito da linguagem), algo se passa quando no imprevisível (acaso) da leitura o grão da voz afeta a língua desconhecida que canta. Quando o grão lê o ilegível. Não pela “estrutura dos significados”, não pela “galáxia de significantes”, mas pela possibilidade concisa dos efeitos de um som inaudito.

Perguntamo-nos por que foi preciso incluir a voz literal, a leitura em voz alta, para escutar, no texto de Haroldo de Campos, a voz de poeta do teórico? Ou, por que quando ele diz que passará a ler o seu fragmento (do livro de poesia), ele define a leitura (na “demanda rapsódica de lalíngua”) como a possibilidade de “dar seu escrito a ouvir”?¹²²

Dada a delicadeza da matéria da qual tratamos, o *fulgor*, voltemos à palavra que permeia nossas considerações sobre o “grão da voz” e o ato de partir e de chegar à partícula do texto. Grão não se parte. Há nele uma resistência: o elemento mínimo que

¹²² Todo o texto estava sendo apresentado pelo autor em voz alta. Trata-se da conferência pronunciada em Salvador, em 26.09.89, e de palestras apresentadas anteriormente. Por que, então, o “escrito a ouvir”? A voz que se junta à lalíngua só pode ser “escutada” através do poema? Haroldo de Campos formulava, em ato, o “estilo” como transmissão?

resta e conserva sua vida. O salto de uma origem, a *massa de início*¹²³ de uma intensidade.

Buscaremos refletir “com a lucidez musical sobre uma palavra” (CL, p.170). Lucidez musical sobre a palavra *grão*. Se o *fulgor* não se deixa apreender pela reflexão estética, sem que nos apareça uma “experiência estética”, não é de se estranhar que nosso texto ganhe aqui um outro tom, ou um novo ritmo. Estamos por descobrir, é fato, a autenticidade de um pensamento. Mas sabemos que a verdade que acompanha este pensamento só nos é dada na matéria.

“São coisas, para mim. *Concretos*, como aprendi a chamar-lhes, ou seja, experiências que se desenvolvem por confirmação aglomerante. Mas eram idéias, para ele (Vergílio Ferreira).” (STL, p.7) *Concretos* ou idéias? Sustentar a *matéria figural* exige reconhecermos que provavelmente não se trata de um “prosseguir” ou de um “progresso” no conhecimento. Trata-se de uma experiência que se desenvolve por confirmação. Não temos um desenvolvimento progressivo, uma evolução na leitura, mas aglomeração de *concretos* (pensamentos, idéias) que atingem o conhecimento no espaço inusitado de seu devir.

“Há no amor um ponto de não retorno.”¹²⁴ “O poema não pode voltar atrás.”¹²⁵ “Não posso deixar de percorrer o caminho que andei.” (LC, p.27) Se há um ponto de não retorno e de marca infinita (é para sempre que fica dito) esta marca é, entretanto, imperceptível, quase nada, “não é história que podemos contar”. (CJA, p.13) Por isso, não será ameno investigar o método llansoliano de escrever. O amor, o

¹²³ Cf. JOAQUIM. Como começam as cidades, p.5.

¹²⁴ “Por isso, tentei a abordagem da experiência. Da sua experiência amorosa com o deus. Há no amor um ponto de não retorno, disse-lhe. Não concorda?” (SH, p.225)

¹²⁵ “O facto é que a imagem executa o movimento iniciado pelos homopoemas de Rimbaud e de Hölderlin. Desdobra-se, as partes resultantes acariciam-se e beijam-se. O poema não pode voltar atrás.” (OVDP, p.36)

poema, o caminho, só nos chegam pelo que deles resta. É um amor que não se desfaz, mas não deixa rastro.

O amor não pode deixar rasto.
 (...) sim não deixa traço, não há qualquer marca, mas tem de
 haver algo de **passagem**, dizias, como batendo com o pé no
 chão
 deixa um tom, ajudei
 sim, sim, há um som (...) (ATJ, p.95)

Este som, que poderia ser o “som de fazer o último poema” (HH, s.p.) está intimamente ligado a uma origem: “tudo **princiava** pelo som, o som de fazer o último poema.” (HH, s.p.) Como nos antecipa Eduardo Vidal: “chegar ao último poema não deixa de ser a tentativa de reencontrar o início insistente que é o som onde habitamos. Isto é, onde somos banhados de linguagem.”¹²⁶ Esta marca irremediável, que estabelece uma experiência com o elemento mais radical da linguagem, em sua parte ínfima (o grão da voz? A letra?), é, novamente o digo, aquilo que não se pode contar. O som está tão perto do “rumor da língua” quanto do “rumor do silêncio” (CJA, p. 19). “Há mesmo sons que não vão juntos e os escrevo à beira da dissonância.” (CJA, p.12)

Mas não podemos — já que estamos falando de uma experiência do mundo que a *textualidade* nos dá a ler, de “um mundo feito de mundos estéticos” (SH, p.45) — nos esquecer do instante seguinte ao nascimento do *fulgor*. O momento em que o grão, ainda semente, torna-se corpúsculo imperceptível na nova língua, no caminho aberto por esta nova língua. O instante em que o som se perde para sustentar a *clareira de respiração* também no “rumor do silêncio” (CJA, p.19). Somente nesta travessia, entre o instante de nascer, e o instante seguinte, se experimenta no corpo o grão de *afecto fulgurante*.

¹²⁶ VIDAL, Hölder, de Hölderlin: apontamentos sobre um poema poente, p.157.

Como a verdade-matéria que nos chega pelo som, ou pelo tom, ou pelo *ritmo vibrante* do texto, Aossê “ouvira finalmente o que Bach ouvira, mas em sentido inverso”. “Um grande reverbero de vozes descia lentamente de tom, / E ficou suspenso entre o momento de nascer / E o mortal instante seguinte.” (FP, p.122-3)

Vejamos, a busca incessante por um **princípio** de som ou por um som que fará ecoar o **último** poema, é, de outra maneira, buscar o próprio momento em que a marca da escrita se perde. Lembremos, já não se trata da marca constitutiva do sujeito. Mesmo com a psicanálise, o que buscamos é a marca-matéria ou a marca-nova que se esvanece no objeto.

(...) sim, sim, há um som
passa-me o caderno, pediste imperiosa
dei-to
vou escrever o que dissemos
do que dissemos não há rasto, Teresa,
há o que falamos, insiste,
não há qualquer rasto do que aqui aconteceu. (ATJ, p.95)

A marca da escrita se perde nela mesma ou no elemento que a constitui. Tal como começamos a formular na parte anterior com o “supremo desaparecimento” vislumbrado por Mallarmé e reformulado inúmeras vezes pelos teóricos modernos, de forma contundente por Blanchot.

No pequeno texto intitulado “Em busca do grau zero”,¹²⁷ Blanchot adverte-nos que “livros, escritos e linguagem” estão voltados a “metamorfoses” que nossa tradição e nossos hábitos nos impedem de descobrir. Mais ainda, estas previsões (não ligadas necessariamente ao estilhaçamento da linguagem, mas a sua afirmação outra na experiência literária) já estavam ao nosso alcance. “ (...) Bastaria ouvir as afirmações de

¹²⁷ Cf. BLANCHOT. *O livro por vir*, p.213-20. Esse texto de Blanchot recebeu como primeiro título “Plus loin que le degré zero”. Cf. BARRA. *Sobrescrever Blanchot*, p.30-5. A autora articula o “em busca” (*la recherche*) do título posterior com a questão blanchotiana de *para onde vai a literatura?*

Hölderlin ou de Mallarmé, para descobrir a direção e extensão destas mudanças: ler, escrever, falar, na experiência do verso, da literatura, “faz-nos pressentir que, no mundo, não falamos, não escrevemos, não lemos”. Ou ainda, o escritor não pode aspirar chegar ao “grau zero” da escrita, pois ele sabe que “a língua imediata” não é imediata, ela também está carregada de história. O gesto, o salto que a literatura inscreveu no mundo, e que só é visível no seu desaparecimento, é o de mostrar a impossibilidade de agarrar a língua imediata (o mundo, a vida, a “verdade”) sem que ela “mude de natureza nas nossas mãos”. É uma exigência da poesia e da arte. Podemos pressentir um trabalho de refração, ou melhor, um trabalho que impede a apreensão de uma literatura “branca, ausente e neutra”, mas encontra, sem se dar por isso, a “experiência da neutralidade”.

Este caminho de reflexão nos dá elementos para apreendermos o gesto de partir a língua e a matéria do *fulgor*. “Não sei se será possível ensinar-lhes a ler esta experiência. Ou será desnecessário?” (CL, p.229)

Mais adiante, encontramos no *Ardente texto Joshua*: “Atiraste o meu caderno no ar” (ATJ, p.95). Ou mais para o final do livro: “Se ela é uma carta, é um papel. Se é um papel, desceu da árvore triturada.” (ATJ, p.141) Se não há marcas (ou se só podemos falar das marcas imperceptíveis: do amor, da língua, da experiência), há matéria: o papel, a árvore triturada, a carta, a caligrafia incerta no caderno espalhado no ar.

A carta estendida no tapete para Teresa contém uma “energia de amor que incute coragem” (ATJ, p.141). Este amor, mesmo sem marcas, ou traçado exatamente no **princípio** da marca, deixa-nos um *anel*. O momento em que a experiência que é a *textualidade* (como a experiência total blanchotiana) “não se reduz a uma questão de linguagem”. Precisamente o gesto que a *língua sem impostura* instaura.

Como propõe Eduardo Vidal, no texto “*Hölder, de Holderlin*: apontamentos sobre um poema-poente”, já que se trata de um enodamento (“os nós constitutivos do

texto”), uma vez que “o texto precisa suportar aquilo que será sua separação”,¹²⁸ precisamos regressar aos elementos fundantes do texto. Ou o próprio texto regressa para tornar-se partícula e para fazer avançar a língua desobrigada do seu campo de impostura. O autor parte do enodamento (tanto do texto llansoliano quanto dos conceitos psicanalíticos) e chega ao *anel* (ou ao ponto-*fulgor* que permitiu este percurso). Vidal sabe que seu caminho não foi progressivo. No momento preciso do encontro, em que a marca da escrita se perde (desaparece) em concretude, ou no elemento que a constitui, em que o *fulgor se realiza*, não se pode tratar de “prosseguir”. Entre o enodamento e o *anel*, ele foi obrigado a reconhecer a maneira rigorosa de como “o texto se apropria de seu nó”. E não houve outro caminho para sua leitura, senão aquele que da psicanálise lhe restou: a letra.

Mas a matéria bruta do texto llansoliano ainda deixa por explicar, ou por formalizar, o *anel*. O *elo* que, por não estar preso ao esvaziamento de sentido do significante, produz um outro efeito. Um *elo* que nunca produziu a identidade, tal como exigia a hermenêutica do significado, mas que também não se deixa apreender pela diferença radical que pulula na letra como “partícula material” do significante. Talvez, porque a “partícula material” do texto llansoliano inclua, como tentaremos demonstrar, a partícula do vivo que não é privilégio só do humano. Essa matéria nem mesmo se deixa apreender pelo grão da voz se não subtrairmos de sua matéria o “rumor do silêncio” e o “rumor simbólico do movimento” (CL, p.209). Trata-se, lembremos, de uma intensidade. Se quisermos abordá-la, teremos que aproximar o corpo-leitor à parte lógica e à parte afetiva do texto llansoliano. Lembrando ainda que nos é exigido “meter a mão ao pensamento”, sustentar um *elo* que só se formará através da metamorfose *legente*.

¹²⁸ VIDAL, Hölder, de Hölderlin: apontamentos sobre um poema poente, p.156.

Se a textualidade pressupõe o *anel*, o *elo* de intensidade (nem significado, nem significante) que se forma diante do leitor, pressupõe ainda o vislumbre desse **novo** ser que se forma. O leitor torna-se *legente* e matéria do texto. Não basta passar da leitura à escrita (gesto que demonstramos com o pensamento barthesiano da crítica amorosa), mas encontrar na leitura o núcleo, o grão, o fragmento que preserva e intensifica o *elo*. Só assim esse núcleo vivifica a leitura e a escrita (inscrição) que fazem do leitor um *legente*.

Nada mais preciso para encontrar a tão inusitada gênese de um *legente* do que o trecho da resposta de Llansol a Eduardo Prado Coelho, justamente quando ela se recusa a ir representar Portugal no *Salon du Livre* de Paris, no ano de 2000.

Desde sempre me tenho norteado pelo princípio de que o texto precisa de encontrar não o leitor abstrato, 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.¹²⁹

Se a presença física não é o que importa (ela se recusa a ir representar seu país e sustenta sua reclusão como “autora”), outra coisa importa para que a *textualidade* possa constituir um *legente*. E o que importa está longe de uma verdade metafísica, ou pelo menos de uma verdade que se contrapõe à ficção, mas está ainda mais longe da ficção. Sabemos que a *textualidade* recusa não somente a verossimilhança da narratividade, mas também os excertos pós-modernos de ficção do eu. Não nos deixemos enganar, se a recusa é da verossimilhança, é também da metáfora. Ou da subjetividade, já que fugimos da “mediocridade da autobiografia”. Não há nada de subjetivo no texto, ou em sua leitura. Por isso não falamos de um “sujeito fragmentado”, nem de um “sujeito vazio” (já saímos, há muito, da possibilidade do inefável), mas de um possível traço do

¹²⁹ LLANSOL. Carta aberta a Eduardo Prado Coelho.

sujeito (que lê e que escreve), de um biografema. Sujeito espalhado no texto, mas não inserido ou diluído. Nem, muito menos, constituído pelo texto na aventura inócua da auto-reflexividade, através de procedimentos metanarrativos.

A escrita de Llansol, em desacordo com algumas tendências literárias contemporâneas, distancia-se de qualquer tipo de retroação existente no movimento de um sujeito que se procura, mesmo aquele que sabendo-se sem substância, existente apenas no tempo em que ocupa esse signo vazio que é o *eu*, lança mão da ironia, da paródia, do pastiche, de recursos metalingüísticos ou de procedimentos metanarrativos — enfim, as salvaguardas que legitimam os textos produzidos desde o Modernismo e que fazem dessa espécie de autoconsciência colocada sobre a rubrica geral de auto-reflexividade, o traço definidor de uma literariedade institucionalizada.¹³⁰

Sem nos valermos de possíveis procedimentos metanarrativos, para falarmos de uma possível “grafia do sujeito”(daquele que escreve e daquele que lê) no texto de Maria Gabriela Llansol, teremos que incluir nesta “matéria” o “caminho transitável” que o constituiu. O caminho transitável que foi aberto por uma vertical do lugar. O caminho transitável que nos aponta, mais uma vez, o método em sua etimologia.¹³¹

Trata-se de encontrar, ainda no caso do “sujeito grafado”, a consequência ética de não haver metáfora. O sujeito não se procura, mas o caminho transitável o constitui. “Não quem eu sou, mas quem me chama.”

Quando falamos de uma marca, a marca que se inscreve a um só tempo no corpo *legente* e na matéria do texto, falamos também do movimento (da travessia) desta

¹³⁰ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p.209-10.

¹³¹ Do lat. *Methodus* e este do gr. *Meta* (balisa, limite, barreira; alvo, objetivo) e *hodós* (via, caminho). *Dicionário etimológico Nova Fronteira*.

marca. “(...) Caminharam sobre um oceano de luar, numa travessia;/ o que é uma travessia senão o sonho de que temos a linguagem?” (STL, p.12)

Nesta travessia, neste *caminho transitável*, no “rumor do movimento”, o legente guarda, mas não testemunha o texto. **Por isso o *corp’a’screver* não é testemunha da *textualidade*, é parte de sua matéria.** Assim como o *fulgor*, o *corp’a’screver* também não é uma substância, ele se realiza. Incluir o *legente* na matéria do texto não é buscar uma possível estética da recepção, nem somente afirmar o ato barthesiano de escritura (passar da leitura à escrita), mas insistir na composição da “experimentação com os corpos”. Insistir que as intensidades desta matéria (as imagens autônomas) são “afecções do corpo”. (CL, p.205)

Ao investigarmos a “letra” e o “grão da voz”, encontramos o fragmento, a parte mínima de uma matéria que não evolui, não progride. Por outro lado, foi justamente a falta de progressão na leitura da *textualidade* o que nos fez regressar à matéria. Pois se esta matéria não progride, ela se transforma, ou carrega sua metamorfose, seu devir. Sendo assim, só a matéria, partícula da língua, pode se inscrever na vida do leitor. Por isso, o texto e sua extensão, a vida, avançam. Encontram caminhos transitáveis, depuram a língua, amplificam pouco a pouco.

Há muito que, com a psicanálise (sobretudo a de Lacan) e com os teóricos modernos (aqui Barthes e Blanchot, no campo literário, Deleuze e sua leitura de Nietzsche e Espinosa, no campo filosófico), o funcionamento da literatura é revestido pelas conseqüências éticas e estéticas da relação entre linguagem e verdade. Mas, quando levamos a sério a formulação llansoliana: “a verdade como matéria”, temos que perceber que a linguagem não é tudo o que está em jogo na confecção e leitura deste texto.

Tal como a “experiência total” descrita por Blanchot: a literatura só pode ser uma questão de linguagem, quando a linguagem abala todo o resto.¹³² Não há nada que impeça ou garanta este encontro, ou esta experiência. Pois a experiência é, em sua matéria concreta e inapreensível, “estranha à literatura”. Ou ainda, se precisamos partir o texto, voltar nossos olhos a seus elementos fundadores, à sua matéria inaugural, precisamos entender que não se trata apenas de uma questão de linguagem. Já que a matéria inaugural do texto não é exatamente a matéria inaugural do sujeito.¹³³ Por isso não procuramos mais um sujeito que fala, ou um sujeito que lê, mas um caminho de leitura e um método de escrita.

quem lê sabe que flutua uma linguagem dentro da linguagem;
 quem lê sabe que, a nosso lado, a leitura desenha, com uma
 latitude selvagem inaudita, a grafia de uma outra história que,
 por vezes, se confunde com a nossa;
 quem lê sabe que um livro é não saber que, quando se desvenda,
 volta, por desejo, ao seu alvo imaginário. (STL, p.16)

Quem lê sabe da linguagem dentro da linguagem, dos mundos no mundo, da história que se confunde com a nossa, mas sabe também da promessa dessa travessia, do “sonho de que temos a linguagem”. Quem lê sabe que não apenas o mundo é nossa tarefa, como havia previsto Benjamin, mas destrinçar mundos. Depurar língua. Abrir caminhos transitáveis na “simultaneidade e interação de mundos estéticos diferentes no seio de um só mundo físico”. (SH, p.45)

¹³² BLANCHOT. *O livro por vir*, p.220. “A experiência que é a literatura é uma experiência total, uma questão que não suporta limites, não consente ser estabilizada ou reduzida a, por exemplo, uma questão de linguagem (a não ser que este ponto de vista baste para abalar tudo).”

¹³³ A matéria inaugural do texto, da *textualidade* é o “vivo” (a clorofila). Mas “vivo” não é um privilégio do humano, nem do “sujeito”. Por isso, não se trata somente de uma questão de linguagem. Trata-se de explorar a força de vida, a potência de vida, presente, também, em algum ponto do “sujeito”. Sempre que o “sujeito” é chamado a abrir e depurar sua língua para se tornar, no mundo, *figura*.

Por enquanto, voltemos à matéria (mais concreta?) do *ardente texto* de Teresa. Voltemos à carta¹³⁴ estendida que contém o amor e a coragem. A carta que nos dá em seu corpo (matéria grafada que se dirige a alguém no tempo) uma experiência singular e partilhável. Pois se não vamos estabelecer linearmente a “grafia do sujeito” (a intensidade do fulgor só nos permite avançar por pequenas partes, tendo o conhecimento como devir), vamos afirmar a extensão de uma vida. Ou, a matéria “complexa e sem síntese” (CL, p.185) do papel que uma vez foi árvore triturada, mas que ainda árvore plena carregava em seu grão inaugural a clorofila. Clorofila que é, para a *textualidade*, “a primeira matéria do poema” (OVDP, p.12).

Supor a metamorfose da vida do papel nos traz (por que não?) a biografia em seu ponto de nascimento. Reconhecer a verdade como matéria não será, por fim, encontrar a matéria *legente* e escrita da qual se parte: a clorofila ou o caminho do vivo? O vivo no qual a textualidade afirma sua potência? O vivo que não é privilégio do humano.

Porque talvez, só assim, possamos continuar (permanecer na, sustentar, “arrancar à queda”) nossa investigação.

Depois de *O grão da voz*, retirei da estante (ele estava na escrivaninha, ao lado da cama) *Os cantores de leitura*. Era nele que encontraria a junção entre o grão da voz e o grão-leitor, pensava. Tomei o livro nas mãos e abri nas primeiras páginas, quase brancas. Arrábido/6, vinha grafado no final da primeira página. Meu nome escrito a lápis com uma caligrafia diferente da minha. Na terceira página, entre os negritos e informações da folha de rosto, as letras m, g, a, b, em caneta azul. Um traço sublinha as

¹³⁴ Cf. BAETA. *Luz preferida*: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux. A autora constrói seu texto, para ser fiel à vida escrita das beguinhas, de Teresa e de João da Cruz, em forma de cartas.

três últimas letras. Detenho-me na letra a. Lembro-me da paisagem da Serra da Arrábida, do encontro sem vestígio que tive com Llansol. Volto novamente meu pensamento para a “matéria” que não se vale do imaginário, nem da metáfora. “Onde falta o conhecimento?” (CL, p.96)

O livro veio acompanhar-me pelo seu título. Não apenas. Era o último livro escrito por Maria Gabriela. E desde a leitura de *Hölder, de Holderlin*, quando teorizava sobre o grão da voz barthesiano, vinha-me, de súbito, o fragmento: “o som de fazer o último poema”. A origem desse fragmento, desta partícula, eu só poderia encontrar muito depois, na frase que o antecedia “tudo principiava pelo som”. Não é possível aproximarmo-nos da linguagem se nos distanciarmos do começo ininterrupto de sua música-matéria.

Pelo título, ainda outra vez, escolho a partícula 49: *ruídos*. Era, sabia, não um último, mas um princípio de som. O princípio que agora se afirmava na “lucidez musical” de outra palavra, uma palavra inaudita e ilegível. Permaneço. O ar não é vazio entre o pensamento do *fulgor* e a “anulação sonora”¹³⁵ que o acompanha. Busco o inesperado-concreto para encontrar o silêncio como “forma idêntica à razão”, sem medo da matéria que, em *fogo silencial*, começa a se formar. Pois quando a experiência da “neutralidade fala, só aquele que lhe impõe silêncio prepara a condição de sua escuta, e no entanto o que há a ouvir é essa palavra neutra, o que sempre foi dito, o que não pode cessar de se dizer e não pode ser ouvido (...)”¹³⁶

seu contexto: (...)

Respiro,

é um preâmbulo; (...)

_____ porque esse silêncio talvez fosse para mim
uma forma idêntica à razão, e a nobreza duvidosa do racio-
cínio me armadilhasse uma sensação de culpa,

¹³⁵ BARTHES. *O rumor da língua*, p.75.

¹³⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.220.

eu olhava para mim mesma murmurando,
eu guardo,
não sou testemunha,
essa coisa azulal passa-se num ser humano
porque se passa em mim. Mãe que há-de-vir _____ a
sua mão direita.

E escrevia, principiando por querer o silêncio, e não tendo
medo da matéria,
em fogo silencial,
que se me mostrava. (CL, p.120)

Antes de fechar o livro-carta *Hölder, de Hölderlin*, leio alto algumas de suas
linhas. Como se a leitura em voz alta pudesse me dar o tom, o som, o ritmo, o rumor
silencioso, desconhecido, que nos há de acompanhar. Como que para guardar comigo
a abertura exata e sem hesitação da *textualidade*.

(...) nos seus pulmões o ar
parecia penetrar por meio de uma bomba
e todas as outras imagens

havam
sido, longe,
hermeticamente fechadas. Até hoje. (HH, s.p.)

RITMO AMOROSO

7. o corpo da voz

“tudo é ritmo” (HH, s.p.)

Entre alguns ensaios críticos diversos, reunidos no livro *O óbvio e o obtuso*, encontra-se o texto “o grão da voz”. Nele Barthes investiga cuidadosamente a junção/disjunção entre a letra da canção e sua música, tendo como indutor de seu pensamento o que ele chamará, em outro momento de sua construção teórica, de “texto de gozo”. No pequeno artigo e em outros reunidos na mesma sessão do livro: “A música, a voz, a língua”, “Amar Schumann”, “Rasch”; o teórico tensiona o “sistema semiótico” da língua para definir a ranhura da letra e o som, sobretudo o som, como desprovidos de sentido, e talvez por isso, mais povoados de desejo. Seu objeto de estudo são os “*lieder*” alemães. Ele pretende encontrar uma crítica musical que não se valha do adjetivo e que não caia na malha ideológica da “subjetividade”, do “dramatismo”, da “expressividade”, da “personalidade” de um artista, mas em que se possa ouvir o corpo, “grão na voz” de quem canta.

Para ele, que concebeu os textos de “gozo” no *Prazer do texto*, o trabalho da “voz” não pode estar a serviço da comunicação, da representação, da expressão, a “voz” precisa germinar “do interior da língua em sua própria materialidade”¹³⁷ para atingir a “pulsção” do corpo que a executa e a escuta. Só assim, através da “escuta” do corpo (não da alma) que entoa/escuta a canção, será possível se chegar ao “grão”. O “grão da voz” está em consonância com o “gozo”, não com o sentimento ou com a emoção. No lugar do mito da respiração e do sopro, Barthes propõe uma espécie de “textura de pulsações”. Não se trata de fazer brotar a alma, de ouvir apenas os

¹³⁷ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.240.

pulmões, trata-se de fazer brotar “o gozo”, de ouvir “a língua, a glote, os dentes, o septo, o nariz”.¹³⁸

O “grão da voz” estaria presente na parte menos melodiosa das letras, mais na pronúncia das consoantes do que das vogais. Porque a consoante é uma “letra-som” simultaneamente abstrata (“brevidade metálica da vibração”) e material (“arraigada na garganta vibrante”). Não ouviríamos o “grão da voz” se nos detivéssemos somente na “respiração” ou no “ritmo” melodioso da canção ou mesmo na “perfeição” da execução musical. Para encontrá-lo, seria, será preciso escutar o corte das frases, sua escansão, o que é arrancado — “ouvir as letras, não o sopro”.

Também aqui se trata do ato de partir a língua e de sustentar esse corte no corpo. Mas vejamos como no texto de Llansol o sopro é retomado (é necessário *abrir clareiras de respiração na língua*) sem prescindir da pulsação, nem da mão vibrante que escreve, nem da voz que canta na leitura. Apenas, o corpo que vislumbramos no *corp’a’screver*, inclui o sopro e a respiração — o *elo*? Talvez por isso não seja exatamente o “corpo erótico” buscado por Barthes. Também não sabemos se é exatamente o “corpo futuro” do *biografema*. Mas tanto um quanto o outro, no encaminhamento da pesquisa, trazem-nos elementos para a “escuta” do corpo que pretendemos vislumbrar na *textualidade*. Não mais o corpo fragmentado e partido de uma certa concepção do sujeito na modernidade.

Não há dúvida de que Barthes, ao inserir o corpo (erótico) e rejeitar a respiração (ou a “respiração-expressão” que serve como instrumento para a crítica musical de então), pretende descobrir na música (canção) uma “língua” que não tenha uma semiótica¹³⁹ (os sons não são signos, nenhum som em si tem sentido) e por isso

¹³⁸ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.240.

¹³⁹ Trata-se dos dois regimes de significação de Benveniste: “o *semiótico*, ordem dos signos articulados, tendo, cada um, um sentido (como a linguagem natural), e o *semântico*, ordem de um discurso em que

está mais perto do “gozo”; contudo, tem uma semântica, e por isso pode ensinar maneiras de buscar a *significância* (não a significação) do texto. Acrescenta ao sistema pensado por Benveniste o seguinte: “a ‘significância’ musical, de maneira muito mais clara do que a significação lingüística, está impregnada de desejo. Mudamos pois, de lógica.” E para o “tecido de pulsações” em Schumann, continua:

a significância tem a rapidez e a soberania de uma economia que se está destruindo; é, pois, objeto de uma semi-análise, de uma semiologia segunda, a semiologia do corpo em estado de música, a semiologia terá que se arranjar, como puder, se puder, com o sistemas das notas, das escalas, dos tons, dos acordes e dos ritmos; a nós, o que interessaria captar e acompanhar, é a riqueza das pulsações. Pela música, podemos compreender melhor o Texto como Significância.¹⁴⁰ (p. 275)

A “semiologia do corpo em estado de música” é a que abrange, não um critério para a “escuta”, mas uma nova forma (*nem-sempre-possível*) de escutar um texto. Para escutar o “grão” será preciso perder o escudo teórico, o que comporta um risco e um reconhecimento. Saber que o “grão” pertence ao corpo, embora seja, por vezes, um “corpo estranho”, implica reconhecer o nosso corpo (também estranho?) que é atraído pelo “canto”. Três caminhos poderiam ser seguidos a partir daqui:

1. O episódio do canto das sereias, presente na *Odisséia*, tal como Kafka o leu (“as sereias têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio”)¹⁴¹ e as implicações dessa leitura na construção, feita por Blanchot, do espaço da narrativa.¹⁴²

2. A “pulção”¹⁴³ freudiana, um “quantum” de energia que pertence a um só tempo ao psíquico e ao somático e constitui materialmente, se assim podemos pensar,

nenhuma unidade é significante em si, apesar de que o conjunto seja dotado de significância.” BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.275.

¹⁴⁰ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.275.

¹⁴¹ KAFKA. O silêncio das sereias, p.104.

¹⁴² Cf. BLANCHOT. *O livro por vir*. Mais precisamente, o texto de abertura do livro, intitulado “O canto das sereias”.

o sujeito do inconsciente. Mas, para tanto, teríamos que demonstrar como este corpo pulsional (erótico, é verdade) se deixa invadir pela pulsação da música — e sua “voz”: a execução e a escuta, e pelo texto — e sua “voz”: a leitura e a escrita.

O terceiro caminho, e dele não poderemos fugir, é o que nos aponta o texto Llansoliano.

3. Retirarmos o grau de estranheza do corpo, do grão ou da partícula da língua e inserir em seu corte, no ato de partir o texto, o novo ato que a *textualidade* instaura: o “cântico da alegria”, o *elo* imperceptível que abre *lugares*. Mesmo aqueles a que nunca chegaremos.¹⁴⁴ Reinserirmos no “grão” (corpo, partícula) o “sopro”, não metafísico ou inefável, mas a matéria leve que, se não retira o peso, a dor, a morte, o corte brusco, abre *clareiras de respiração*, “caminhos de ressuscitação” (SH, p.47). Trata-se da “letra arraigada na garganta” de Barthes, da língua partida em pequenos tomos, do que é arrancado, subtraído. Mas se trata também do que é “arrancado à queda”, do que principia a nascer quando a língua de impostura é arrancada¹⁴⁵, do que persiste em vibração.

É cedo, ainda, para seguirmos o canto silenciado das sereias, o “exterior” que “canta sem palavras”¹⁴⁶ e que prediz os novos impasses da linguagem quando tensionada para fora dela mesma.

Não nos aventuraremos pelos caminhos da pulsão. Nem mesmo argumentaremos, com mais afinco, porque nos desviamos, a cada vez e novamente, das querelas

¹⁴³ Cf. BAETA. *Luz preferida*: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux.

¹⁴⁴ “Não atribuam mais, à arte de cerzir sereno da poesia, o epíteto de estranheza, atribuam-lhe, vós, oriundos de um país que descobriu mundos, o epíteto de a-nem-sempre-possível _____ que de extensões conhecidas e desconhecidas dos humanos, nasce o vórtice da literatura. Há lugares a que nunca chegaremos.” LLANSOL. *O curso natural*, p.18.

¹⁴⁵ “... uma segunda língua com parte no céu da boca principiou a nascer-lhe, e foi ela a voz. O lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente é herança da rapariga que temia impostura da língua. (BDMT, p.7)

¹⁴⁶ FOUCAULT. *O pensamento exterior*, p. 57.

epistemológicas da psicanálise. Barthes assim já o fez.¹⁴⁷ Ainda que ele tenha permanecido em busca do corpo erótico e das diversas possibilidades de “significar”. Mas, sabemos com Benjamin,¹⁴⁸ e com a psicanálise, que o “desvio” também é caminho, e por isso poderíamos ler, na parte que se segue a essa e que tem como objeto o livro *Na casa de Julho e Agosto*, algumas inserções acidentais dos conceitos freudianos de “pulsão de vida” e “pulsão de morte”. Todavia, a vida que pulula nos textos llansolianos, como viemos tentando demonstrar, por pertencer a uma “verdade-matéria” (que não sabemos ainda qual é) se difere um pouco do corpo pulsional. Sim, ela “quebra as leis do raciocínio” como ele, e se deixa apreender somente no corpo (também como as pulsões). Mas há uma “investigação do sentido do vivo” (CL, p.210), de qualquer forma viva (árvores, cães, gatos, páginas e folhas) que dirige essas “afecções” ou estas “pulsões” para um mundo não somente humano. Um mundo que também não é ficcional.

Por isso precisamos definir o corpo (o pensamento) desconhecido e inesperado, não estranho, que a *textualidade* irá, *no eterno retorno do mútuo*, modificar. Talvez não seja mesmo possível abarcar todas as extensões contidas no vórtice da obra de Maria Gabriela Llansol.

Retomemos o “grão” barthesiano, pois foi necessário percorrer parte do trajeto da tese em sua companhia. E não podemos negar que Barthes foi o primeiro a tirar-nos da lógica da “significação” e mostrar-nos o caminho, quase sempre fugidio, da “significância”, do sentido “obtuso”.

O “grão” é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa. Se capto o “grão” de uma música e a ele atribuo um valor teórico (é a assunção do texto na obra), terei que refazer meu critério de avaliação, critério, sem dúvida,

¹⁴⁷ Cf. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.217-29: “A escuta”.

¹⁴⁸ BENJAMIN. Infância em Berlim por volta de 1900, p.71: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade como alguém se perde numa floresta, requer instrução.”

individual, pois que decidi ouvir minha relação com o corpo daquele ou daquela que canta ou que executa, e essa relação é erótica, mas não é “subjetiva” (não é o “sujeito” psicológico que escuta em mim; o prazer que ele espera não vai fortificá-lo — exprimi-lo — mas, ao contrário, perdê-lo).¹⁴⁹

O corpo erótico perseguido por Barthes retira o caráter subjetivo e psicológico do sujeito. Uma ruptura que ele herda da psicanálise. Nunca foi finalidade de análise “fortificar” ou “exprimir” o sujeito. Mas lembremos o sujeito textual está espalhado no texto, não está fragmentado, ainda assim, talvez só possa ser “escutado” em fragmentos, em partículas. O gesto de perder, ou de perder-se, introduz novamente o ponto abordado por Mallarmé do “supremo desaparecimento”. Mas Barthes insiste em afirmar, no gesto da leitura-“escuta” da música, “o corpo que canta”, “a mão que escreve”, “o membro que executa”. Por isso Barthes não dá importância à “ruptura tonal trazida pela modernidade” (p.254), ele quer refletir sobre a música (*lied*) a partir da “estética” do gozo. Quer colocar em evidência que “a simples consideração do ‘grão’ poderia criar uma história da música diferente da que conhecemos” (p.245). Como demarcamos na parte anterior, quando buscamos o “grão da voz”, também não buscávamos uma explicação de ruptura para o texto llansoliano. Não é, nem pretende ser, um texto “atonal”.

_____ escrevo,
para que o romance não morra.
Escrevo, para que continue,
mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,
mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão
difíceis de nomear. (LL1, p.116)

¹⁴⁹ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.244.

Nem de ruptura total com a história literária (o *elo* se mantém, por exemplo, no projeto textual entrevisto no texto “Para que o romance não morra”), nem de ruptura total entre as partículas de sua obra: há um tom, um som, um projeto, um vórtice. “O som de fazer o último poema” só está ligado a uma ruptura, a um fim, ao ato de partir o texto, se nesta ruptura algo resiste. A resistência (restante vida; grão sem ranhura, sem estranheza; ato de ler infinitamente) é o que instaura a *depuração* na história (inclusive na história literária), e instaura também uma abertura para o “novo gesto”, a “nova língua” que perseguimos.

8. o corpo que me introduz tão suavemente no humano

_____ escrevo,
para que o romance não morra.
Escrevo, para que continue,
mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,
mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão
difíceis de nomear. (LL1, p.116)

Estamos, pois, quando encontramos a *vertical do lugar*, contemplando “paisagens tão difíceis de nomear”, atravessando “territórios desconhecidos”, indo em direção àquilo que, “para que não morra”, tem de mudar de forma. Estamos diante da pergunta que foi de Espinosa, que é retomada, sem ponto de origem, por Nietzsche, que perpassa a teoria que Deleuze formula sobre a intensidade, e que nos chega pela *textualidade* com a leveza do “fragmento do futuro”.¹⁵⁰ “Qual o poder do corpo de afectos?” (CL, p.81)

O que pode um corpo?

¹⁵⁰ NIETZSCHE. *Ecce homo*, p.93.

E sentados em torno desse berço, cada um com todo o sol nas mãos, fazemos circular a *verdade da nossa história*, a que chamais o *mito*.

Não houve antepassado. Houve, sim, a vontade nascente de um corpo vivo ao qual desejamos um reino sem fim. Na nossa linhagem, não transmitimos nem riqueza, nem a memória de feitos heróicos, transmitimos apenas a pergunta sobre o nosso filomenón. O primeiro de nós foi de um sítio longínquo a outro. Escolhera o material definitivo que levaria consigo — trastes e haveres. Deixou para trás uma planta de água — *uma* filomenón —, composta, em quantidades iguais, de verde e de bálsamo curativo da dor das distâncias.” (CL,p. 81)

Esse corpo vivo a nascer não é privilégio do humano. Nessa partícula de *Os cantores de leitura*, trata-se do encontro do corpo de filomenón com o corpo do sol. “Encontro que nos vai surpreender agora aqui, reunidos em torno desse berço, olhando como o sol se vai aproximando dela — a veio procurar na penumbra para que venham a confundir-se um com o outro, numa só pergunta: ‘Qual o poder do corpo de afectos?’”(CL, p.81)

E antes de desnodarmos o corpo que torna-se matéria do *fulgor*, fiquemos ainda, um pouco mais, com Barthes. O *biografema*, ao trazer traços (grãos) da vida, traz consigo suportes¹⁵¹ de vida, mas não suportes de linguagens. São traços que estão longe do “significado” da vida ou, como já dissemos, de seu resumo. São traços de “significância”. Traços de “significância musical no corpo”. “Verdades de linguagem” acrescidas do “corpo de afectos” que iremos demarcar. Quando alcançamos o traço que incide na vida, vindo da obra llansoliana, pressentimos duas operações: a amplificação do sentido (abertura) ou o seu desnodamento (depuração). Ou ainda, a

¹⁵¹ No sentido de material que será usado para a inscrição da imagem artística (a tela, a tinta, o metal, o óleo, a madeira que será grafada), tal como o *subjétil* derridiano. Cf. DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*.

operação de depuração não reduz o sentido, traz já esse salto, passo de sentido (*pas de sens*), abertura.

Voltemos a nossa matéria-verdade: o traço. O traço atravessa as intensidades e marca a **origem** (o contínuo começo) e o **fim** (o passo de sentido). É assim que, no encontro com o movimento ininterrupto da *língua sem impostura*, podemos vislumbrar um ritmo — o do *amor ímpar*. Um ritmo que marca o encontro com a *cena fulgor*, intenso e definitivo, mas só marca esse encontro no espaço aberto pela *inatualidade*, pelo *salto de origem* da *textualidade*. Está mais em consonância com o espaço — a matéria do traço e as distâncias que o traço percorre — do que com o tempo. A vida como uma “cadeia sem datas”.

— Mas, em vez de datas, prefiro o traço.

— Ou seja se pudesses só fazia traços?

— E então nada dizia? Não. Há um momento em que a significação dispara — a vida não vai para lado nenhum, mas eu quero ir.

— Então, fazes um traço.

— Sim. O texto são as marcas indeléveis e imperceptíveis de que falaste sobre o amor. (ATJ, p.97)

Por isso a *textualidade* se escreve. No momento em que ela “deixa sua marca no amor” (ATJ, p.97), somos conduzidos a outro lugar: *um lugar de sentido*. Marcado não pela “verdade” (hermenêutica) de um possível sentido, mas pela “amplificação de sentido” (CJA, p.17), pela amplificação da língua em sua intensidade, que só pode ser depurada quando traz em seu movimento o ato de partir o texto até sua menor instância, e ao mesmo tempo introduz na partícula a distância percorrida pelo traço (o fim provisório do texto).

“— Há um momento em que a significação dispara — a vida não vai para lado nenhum, mas eu quero ir. / — Então fazes um traço?” (ATJ, p.97) As intensidades do

texto, o atravessamento dos timbres, do “som de fazer o último poema”, só podem nos conduzir, novamente, ao corpo. Só o corpo (de afetos) inscrito no traço pode sustentar o momento em que a significação dispara, em que a vida se suspende (não vai para lado nenhum). Só o corpo pode receber “verde e bálsamo curativo da dor das distâncias”. (CL, p.81) A mesma distância que foi, e é, e será percorrida pelo traço. Só o corpo pode ser atingido por esse “autêntico recomeço de novos ciclos de pensamento e de formas de viver.” (FP, p.97) A tarefa que o texto se impõe é escrever-ler esta experiência. No momento em que “contar era vago como um sopro” (CJA, p.21). No momento em que a história não pode ser narrada, ou só pode ser contada através da leveza do sopro.

Como no traço que perquirimos na *vertical do lugar*, vemos o quase nada, a letra minúscula, as partículas ou elementos de um texto que não se deixa quebrar, sustenta seu *elo* na intensidade da matéria. Mas para desnodá-lo devemos parti-lo, conceber com a marca do amor as ínfimas partes. Copio outra vez a frase que provavelmente sustenta toda a elaboração que aqui se tece. “Diz-me, Holderlin, a tua razão de partir não foi o amor?” (HH, s.p.)

Seria tentador que agora pudéssemos vislumbrar um texto sem nenhuma marca. Sem nenhuma grafia. Um texto feito de partículas e de grãos, sem suporte nenhum para o receber, senão o corpo. “O supremo desaparecimento” do poema no corpo.

Refletimos assim no texto “Um ramo insignificante de flores flutuando ao acaso”: o texto que concebe o “corpo de afectos”, que aspira à “experimentação com os corpos”, quer se inscrever sem rastro, sem marcas. “História que não podemos contar”.

“‘é o vôo protegido que a cria do falcão percorre’ _____ onde não há punho.” (STL, p.12) Sem punho, não haveria nenhuma marca. Sem marca, não caberia perceber o deslocamento espacial ou temporal da língua. Não procuramos uma *língua sem impostura*? Não sabemos que não possuímos uma língua imediata para o exercício comum da grafia? Não percebemos a necessidade do **devir** para conhecermos esta vida-grafada, esta matéria que nos escapa?

Mas jamais chegaríamos ao ponto sem marcas que, de fato, retiraria a matéria do escrito. Não estamos no campo do inefável. Temos corpo e texto: corpo vivo. Contudo, sabemos, as marcas deixadas são “índeleveis e imperceptíveis”. Não são marcas visíveis. Também por isso a aspiração maior do texto passa a ser a “experimentação com os corpos”. Ou melhor, outra vez, o *corp’a’screver* é matéria. É matéria (finita-infinita) do texto.

O caminho do devir (“fragmento do futuro”) e do que resta (*restante vida*) está demarcado na carta de Luis M. às damas do amor completo (as beguinhas) no livro *Na casa de Julho e Agosto*.

É evidente que não conto as vossas vidas.

(“Não sabe contar a história do nosso sopro”, dizeis),

(...)

Ninguém que me lesse poderá imaginar o que **vos ides tornando**.

Vieram, estiveram e deixaram.

Só o que deixais me interessa e treino o meu espírito para compreender as **réstias ficadas**. (CJA, p.11)

Treinar o “espírito” e o corpo para as *réstias ficadas* inclui sustentar, sem reter o instante seguinte ao do *fulgor*, aquilo a que nos vamos tornando. Por isso o fim do texto é provisório, seguido do traço e da vírgula.¹⁵² Por isso o amor está inscrito, mas não

¹⁵² “Era o fim do texto, mas fim provisório _____.” (SH, p.240)

progride, não evolui. Por isso não procuramos o fim (uma finalidade) da *textualidade*, mas seu devir. “Conto assim o que vai dando a morte, a figura posterior da metamorfose que vos move.” (CJA, p.11)

Há na lógica do texto — no movimento de parti-lo, na difícil tarefa de chegar a seu núcleo mínimo que não se desfaz — algo que nos aproxima da morte. Esta matéria inalcançável do texto (do corpo, do pensamento) nos inclina, já o dissemos, para aquilo que se perde. Como lemos no fragmento de Kafka: “Um primeiro sinal de que estamos próximos do verdadeiro conhecimento é o desejo de morrer.”¹⁵³

Mas ao aproximarmos do “verdadeiro conhecimento” do *fulgor*, do núcleo que não se parte, pois já nele está contida a mínima parte, deparamo-nos com o espaço que sustenta esta morte.

Assim, as últimas linhas de *O livro das comunidades* são retomadas em *A restante vida*. Assim, o livro *Na casa de Julho e Agosto*, que fecha a trilogia “Geografia de rebeldes”, guarda já em suas últimas páginas “as primeiras coisas em devir” (as metamorfoses de Comuns/pobre e de Dom Arbusto; a causa do amor livre das Beguinias) para dobrar-se sobre o livro seguinte, *Causa amante*.¹⁵⁴ Assim, poderíamos ler em *Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004*, quando o fragmento que fecha a parte I abre a parte II, e o que fecha a parte II abre a parte III, e o que fecha a parte III abre a parte IV, até se fechar a parte CLXXX, que é aberta na parte CLXXXI e que nos dá, como se fosse a primeira vez, o fragmento que se espalha em *O jogo da liberdade da alma*: “Desejo encontrar alguém que me ame com bondade e seja um homem. Alguém que queira ressuscitar para ti? Sim, alguém que tenha para comigo essa memória.” (AA, p.240) E o livro não se acaba: resta ainda a última variação na estrutura

¹⁵³ KAFKA citado por BARRENTO. *O arco da palavra*, p.103.

¹⁵⁴ BARRENTO. *Herbário de faces*, p.176.

e na forma de abrir (o que em algum momento teve que ser partido, fechado) a parte intitulada “Agenda”.

Contudo, o contínuo que podíamos vislumbrar, não está propriamente relacionado a “retomada” de temas, como suporíamos se estivéssemos falando de uma narrativa. O que se passa é uma espécie de abertura. O livro que “fecharia a trilogia” opera a transição da intensidade (do vórtice vibratório) no ponto em que a morte (o fim, o fechamento) distancia-se da história. “Sair da história e ir viver no mundo de seis milhões de anos.” (CJA, p.19)

“Só o que deixais me interessa. (...) A vida crescente de vossas mortes, lares.” (CJA, p.11) Não temos uma trama, mas a possibilidade de sairmos da trama pela abertura que a textualidade instaura. Quando a morte, a que não mete medo, torna-se “matéria prima da nudez” (CJA, p.12) Não é a morte que interessa ao texto, mas a vida “crescente dessas mortes”. Ou, exatamente, a matéria-prima que sustentará o *elo* entre um livro e o seguinte, mas também entre as vidas das beguinas e a impossibilidade de narrá-las, entre a restante obra e a vida de Maria Gabriela Llansol. Para o entendimento do labor do “rito da ressuscitação para os textos” (AA, p.243), temos que abandonar a “antiga forma de leitura e de escrita” (CJA, p.85). Por isso a morte, corte brusco da vida, história que não podemos contar, terminará por nos conduzir, no texto llansoliano, ao *elo*. Lemos, no pós-fácio de João Barrento a *Na casa de Julho e Agosto*: “fecha a trilogia por fora, mas não encerra o movimento do texto por dentro” (p.172). Lemos nas primeiras linhas da última parte de *Amigo e amiga*:

Hoje terminei o ciclo do dia; e eu cavei energicamente a minha terra; lancei-lhe sementes para o futuro ao prosseguir o rito da ressuscitação para os textos de Nómada que se levantaram em torno de um epicentro que é uma Obra _____ uma obra comum, exactamente como nós somos uma mó inscrita nos dois lados. (AA, p.243)

É por isso que não podemos insistir na produtividade do “sentido”. Se não há fim, se de fato entregamos nosso *corpo-risco* à “experiência de infinitamente amar” (CJA, p.24), à experiência de “ler infinitamente”, o sentido não pode se dar. Pois o sentido só se faz no final da frase, no final do texto. Só é dado *a posteriori*, no lugar de escansão. Claro que podemos pensar no processo de “significância” que nos mostrou Barthes. Claro que podemos insistir numa leitura de ruptura e transmutação. Mas a *textualidade* nos faz pensar ainda mais longe. A intensidade que ela nos ensina (se não está atrelada ao fim da produtividade textual) faz abrir e depurar não a língua (lingüística), mas o “lugar” da outra língua, o “lugar de sentido”. “Uma mó inscrita dos dois lados” — uma inscrição feita pelo sopro-vivo do texto, uma outra inscrição feita pelo corpo-vivo que o recebe.

Novamente chegamos ao ponto em que não podemos “evoluir”, ou “progredir” ou “prosseguir”. Mas podemos formular, com Llansol, uma *evolução para pobre*.

A *evolução para pobre* no gesto da leitura não prediz um empobrecimento da linguagem, mas uma depuração. O “pobre” como figura do pensamento llansoliano remete-nos, a um só tempo, a essa depuração na língua e na história.

Na língua, o *fulgor* aparece em mínimas partículas subtraídas da linguagem. Como viemos tentando demonstrar, a escrita em sua matéria mais ínfima: o traço, a letra minúscula, o corpo da voz, o espaço entre as letras, o grão do silêncio.

Na outra depuração, a da História, justamente a figura do “pobre” ou do “camponês” foi, diante do Poder, subtraída. Eles fazem parte da “história inaudita” ou da “história silenciosa dos intensos” (LL1, p.85). Quando pensamos em uma *evolução para pobre*, esta evolução (nada parecida com o progresso) aspira encontrar a língua transparente (seu sopro) e a história do vivo (não somente do humano) que retirará o Poder da esfera impostora da língua e da História.

Por isso, o texto ardente passa adiante da grande História, para depurá-la, e para “abrir caminhos de ressuscitação” (SH, p.47).¹⁵⁵ Por isso, a *textualidade* tem em sua origem as *figuras*. As figuras carregam em sua gênese as *réstias ficadas* da história, as *réstias ficadas* da língua, e ainda a metamorfose que sustentará a inscrição do vivo. Pois mesmo a história contada em cartas pelas Beguinhas, mesmo a escrita no caderno de Teresa de Lisieux, mesmo a grafada no *Livro do desassossego* de Pessoa-Bernardo Soares, mesmo a contida no pensamento de fogo de Nietzsche, já depuradas da História, precisam encontrar a “abertura” para a “estética da bondade”, precisam encontrar o instante seguinte ao do *fulgor*. Que não é a morte, mas o corpo vivo, o corpo *legente* que receberá “a vida crescente dessas mortes”. (CJA, p.11)

9. o corpo inscrito no espaço

“Texto: Até hoje, nunca o meu movimento se interrompeu. Não foi uma figura minha, Hölderlin, que afirmou que ‘tudo é ritmo’? E não é o ritmo o fluxo e refluxo daquilo que jamais pára, e que nos prende pelo fascínio do que não tem fim e pelo perigo do enigma que contém?”¹⁵⁶

¹⁵⁵ Llansol, ao falar da infinidade dos mundos a partir das várias estéticas possíveis, reflete sobre o ponto de equivalência entre *estética* e *ética* em seu texto. “Não deixa de ser sintomático que autores que se dizem cristãos insistam numa estética de cinza, quando outros, como é o meu caso, abertamente não crentes, procuram caminhos de ‘ressuscitação’ (o termo é de Rui Nunes) para o mundo humano. Algures, na linguagem estética humana, pode existir o espaço edênico (‘contra todas as evidências em contrário, a alegria’, como escreve Manuel Gusmão, obviamente, uma opção estética, no sentido mais profundo que lhe daria Spinoza.” (SH, p.47)

¹⁵⁶ BARRENTO. *Herbário de faces*, p.172.

Sigamos, por ora, o ritmo do sopro.¹⁵⁷ “Eu só poderia escrever sobre o vosso sopro, nunca sobre as vossas vidas” (CJA, p.176). O sopro dissoluto das vidas das beguinhas, em *Na casa de Julho e Agosto*, o sopro do corpo vivo do texto, a letra minúscula de uma vida marcada pelo amor em *Ardente texto Joshua*. O “sopro” que Barthes retirou do “grão da voz”, mas que no texto llansoliano se estende, sem o seu carácter inefável, sem a necessidade de marcar somente a escansão no ritmo, para *abrir clareiras na língua*. Para atingir aquilo que resta, sem perder o “lugar de sentido”, sem perder o devir inscrito no conhecimento. É preciso saber que o texto faz destas vidas esquecidas um “fio de alegria a nascer, algures, entre a voz e o corpo” (ATJ, p.60). Saber que o texto não oscila, ainda que não tenhamos domínio absoluto de seu método.

O que nos pode chegar pela marca imperceptível do traço (que só é sopro quando inscrito)? O próprio movimento do corpo que se está a escrever? O corpo que dança? Sabemos: o “rumor do movimento” é imprescindível para esse texto que se escreve com a matéria que desconhecemos, ou que só podemos conhecer no futuro que está a nascer.

Mas o que nos chega? O que sobrou do lápis, do sabre, do caderno aberto, das mãos fulgurantes de Teresa? O que sobrou do diário de Ana de Peñalosa começado em fevereiro e transcrito em pequenas datas na página 22 de *Na Casa de Julho e Agosto*? O que sobrou da vida escrita de Maria Gabriela Llansol?

¹⁵⁷ A primeira vez que percebemos “o sopro” llansoliano, vindo precisamente do corpo e da intensidade e não necessariamente da alma ou do inefável, foi no texto de César Guimarães intitulado “Para tudo isso que um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo”. Novamente o título (*pode o título de um livro ser um texto?*) nos atingiu exatamente na questão que o ritmo impõe: o movimento sem interrupção do texto e a necessidade de terminar, fechar, escandir. Talvez isso seja mais visível na poesia, na escansão da música na garganta vibrante de quem a executa, como nos mostrou Barthes. Se “tudo é ritmo”, algo termina, algo começa. Exatamente o que termina e o que começa fazem a marca (no tempo, ou no espaço). Retomo o texto de César, que cito agora. Pois dele não guardei somente o título. O fragmento final, a citação de Llansol que fecha o texto, foi o que trouxe o “corpo de afectos” necessário para as questões formuladas a seguir. “O que está a nascer virá sob o vento.”

Voltemos ao amor, ao *anel*, ao *elo* ligeiro e intenso que está à nossa frente. Não nos cabe “oscilar debilmente para cima e para baixo, entre impulsos diversos”.¹⁵⁸ Dissemos: o que é inesperado aqui é esperado em outro lugar. Tomemos como fio as palavras que nos atingiram. Saibamos encontrar o outro lugar que nos abre a *textualidade*. Como Nietzsche nos indica com a dança: “lembramos que a dança não é o mesmo que um vago balanceio entre impulsos diversos”.¹⁵⁹ A dança, antes de mais nada, está subtraída ao “espírito de peso”. Saibamos impor leveza ao corpo, conhecer o que nos chega “tão ligeiro que cairá sem se ver” (HH, s.p.).

“O tempo é o tempo da queda”, reformula Vidal, para nos mostrar a operação própria do poema de Hölderlin e do texto de Llansol. Mas o cair é *ligeiro*: breve, intenso, leve. Como nos indica Lucia Castello Branco, ao buscar a etimologia do significante *ligeiro*. Estamos, pois, no caminho que é aberto pela *vertical do lugar*, e no ritmo que está tão perto da dança que nos é impossível restringi-lo. O texto e a dança tocam o impossível da linguagem, tocam o corpo no momento de sua leveza. “Aquele que aprender a voar dará à terra um novo nome. Acabará por chamá-la *a* leve.”¹⁶⁰

Não estamos ainda com Espinosa, mas já seguimos o fio do ardor do corpo que procura os afetos alegres. Do corpo que se torna leve em sua potência de agir. Pois também o texto age. Sabe da felicidade de nascer da alegria, nascer do sopro, do *afecto fulgurante* do amor. E nasce assim: “arrancado à queda” (ATJ, p.34). Já que a vida que procuramos está, ela também, arrancada à queda. Não se confunde com o autobiográfico em seu caminho displicente. Pois sabemos que M.G.L. abrirá seu último livro assim:

¹⁵⁸ NIETZSCHE. *Humano, demasiado humano*, p.174.

¹⁵⁹ NIETZSCHE. *Humano, demasiado humano*, p.174.

¹⁶⁰ NIETZSCHE citado por BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p.79.

Eu sou Gratuita. Ouço um desejo intenso de escrever entre o pêlo dos animais, o seu miar doce, o prato de leite, as dejeções dos mais novos — as lutas. Olhar para eles, e dizer-lhes: “Tenho a firme vontade de não esperar louvores do mundo. Que me esqueçam, mesmo os mais próximos, e me deixem sozinha _____ não há texto autobiográfico. Que os humanos, ao ler-me, não falem de mim, (...) (CL, p.11)

Esta vida, que aqui sussurra, está, mais do que nunca, arrancada à queda. **Não há texto autobiográfico.** Ela pede que a deixem sozinha, como em outro momento pedia que fizessem silêncio à volta do texto, à sua volta. Mas, arrancado à queda, o cotidiano se torna figural: os pelos dos animais, o prato de leite, o pedido de Teresa à Gabriela: “— Prometes que, se contares nossa conversa, pões tudo em minúsculas? / — Prometo.” (ATJ, p.35)

Trata-se, portanto, de uma suspensão. Uma leveza: a de contar uma vida pelo sopro de letras minúsculas. Uma promessa: esquecer o caráter autobiográfico dos escritos de Teresa. Investigar a vida que não deixa rastros (“não há rasto do que aqui aconteceu”), mas deixa um tom, um som, um movimento inscrito. Suspeitamos que este corpo leve está, assim, “pendente naquilo que ouve” (CL, p.12). Não necessariamente pendente naquilo que *houve*, naquilo que aconteceu. É precisamente o som homônimo das duas palavras o que nos arrasta para o lugar precioso da “escuta”, do ouvido, sem nos retirar inteiramente do que poderia ter “havido”. E não buscamos com o grão, precisamente, uma nova forma de “escutar o texto”? O corpo vivo do texto está intimamente ligado ao “cântico de leitura”. Assim, precisamos resistir ao conhecermos a força desta suspensão, deste cântico “arrancado à queda”. Parece que o texto cria não somente um sentido de *fulgor*, mas uma vida de *fulgor*. Como dizíamos na parte “Vertical do lugar”, um “passo de sentido” ou um “lugar de sentido”, que não é, senão, um lugar de encontro. O sentido é amplificado porque foi

arrancado de seu lugar inicial. A vida é amplificada porque houve uma espécie de abertura para o novo espaço que abrigará o corpo *legente*. Este é o encontro, *inesperado e do diverso*, que nos convida à busca de “verdade”. De uma “verdade de linguagem” barthesiana, que vimos se transformar, enquanto aprendemos a ler a *língua sem impostura*, na verdade-matéria que é experimentada no corpo.

O *fulgor* nos dá assim um ponto de encontro com a dança. O passo de sentido aproxima-se do passo de dança. A dança, pressentimos, ocupa seu “lugar de sentido” no próprio espaço que demarca com o corpo. Para Nietzsche, a “intensidade retida” na dança é o que dá suporte ao “corpo-pensamento” que se vai traçando no espaço. Ela traz o corpo em seu anonimato — um corpo nu, um pensamento desnudo, impessoal — o corpo dançante não representa, assim como na *textualidade* não há metáfora. Ou assim como na *textualidade*, precisamos encontrar a “matéria-prima da nudez” (CJA, p.12). Ou, ainda, como anunciou Mallarmé: a dança é o “poema liberto de todo aparato de escriba”.¹⁶¹ Ou, por outro viés, a dança reafirma a ambição nitzscheana de “tornar superfície o que é profundidade, restituir graça e leveza ao peso da seriedade filosófica”.¹⁶² Não somente por acreditarmos na autenticidade de um pensamento que nos motiva a dançar, mas, sobretudo, porque a dança não admite o “conhece-te a ti mesmo”, ela instaura, em ato, ou melhor, em impulso e intensidade, em gesto, o “esquecer-se”.¹⁶³

E não é esse mesmo o traçado e o caminho da *língua sem impostura*? Do amor sem marcas, sem inscrição, quase sem traço (ou precisamente inscrita no traço que preserva seu desaparecimento), mas que está para sempre dito no ato *fulgurante* de sua subtração? De sua suspensão? De seu esquecimento?

¹⁶¹ MALLARMÉ citado por BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p.89.

¹⁶² GIACOIA JR. *Nietzsche*, p.13.

¹⁶³ NIETZSCHE. *Ecce homo*, p.48.

Pois não é a dança, se arte, arte inscrita no corpo? Como demonstra Badiou ao ler a dança como metáfora do pensamento em Nietzsche: a dança é “a vertigem exata” do infinito.¹⁶⁴ E de qual infinito podemos falar? Não é mesmo aquele de um corpo finito no instante de sua graça aérea? No instante em que recolhe palavras e cânticos, recolhe o desconhecido do *fulgor*, recolhe a vida que existe “para sempre de uma forma breve” (ATJ, p.13)? Um corpo finito no encontro com a exatidão presente nos traços constitutivos de uma *cena fulgor*.

Havemos de sustentar esta leveza no corpo, pois estamos no infinito da forma breve. E deste infinito só nos dá testemunho o traço quando a mão se desloca um pouco mais no papel. Ou quando os olhos insistem em “ler infinitamente”.

Pois o poema é, por definição, um vestígio, uma inscrição, em particular na concepção de Mallarmé. E, por conseguinte, o poema “liberto de todo aparato de escriba” é propriamente o poema liberto do poema, o poema subtraído a si mesmo, assim como a dançarina, que não dança, é a dança subtraída à dança.¹⁶⁵

Quando seguimos o fio do pensamento de Badiou, da dança como um poema não inscrito ou não traçado, chegamos precisamente ao núcleo “breve intenso” que nos dá a *textualidade*. Porque, através da dança, o filósofo anuncia a dimensão subtrativa do pensamento. “Todo pensamento verdadeiro é subtraído ao saber onde se constitui. A dança é metáfora do pensamento precisamente porque indica por meio do corpo que um pensamento, na forma de sua aparição como acontecimento, é subtraído a toda preexistência do saber.”¹⁶⁶

A dança anuncia essa subtração, não somente porque sua inscrição se apaga no acontecimento, mas também porque o saber (a técnica) é atravessado pelo gesto. O

¹⁶⁴ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p.94.

¹⁶⁵ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p.89.

¹⁶⁶ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p.90.

gesto puro, este que, de outra maneira, tentamos achar no traçado de Maria Gabriela Llansol. Um gesto que parece conduzir o *fulgor* ou que é por ele conduzido. Como as palavras, asas, nada que se vão formando no caderno de Teresa:

E, de súbito, no caderno de Teresa foste escolhendo palavras,
 bagos, asas, nada, gumes, grãos de pó, como quem forma um
 puzzle ou está a ter uma visão, e sobre as águas,
 onde
 corria o claustro,
 escrevias
 a sua decisão será a nossa
 a sua decisão será a nossa
 indefinidamente. (ATJ, p.31)

E assim Badiou, no rastro de Nietzsche, tenta responder à questão de Espinosa “do que um corpo é capaz como tal?”. “Não como um pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento. (...) É capaz de arte, ou seja, é mostrável como pensamento inato.”¹⁶⁷

Nós permaneceremos ainda um pouco mais (quanto tempo dura um gesto?) com esta pergunta nas mãos. Do que um corpo é capaz? É verdade que seguimos um caminho traçado por Nietzsche, o da dança e o do “fragmento do futuro”. É verdade também que procuramos uma “inocência no pensamento”,¹⁶⁸ ou um “pensamento inato”. Procuramos um conhecimento que só acontece quando há nele “vontade de gerar”.¹⁶⁹

Mas talvez seja esse o ponto mais complexo do pensamento llansoliano. Mais até do que conceber uma *língua sem impostura*. Não há dúvida de que há no *fulgor* “vontade de gerar”, de criar, “vontade de potência”, “pensamento inato”. E não há dúvida de que o *fulgor* cria de fato uma nova língua e um novo lugar. Contudo, a

¹⁶⁷ BADIOU. *Pequeno manual de inestética*, p.94.

¹⁶⁸ NIETZSCHE. *Ecce homo*, p.93.

¹⁶⁹ NIETZSCHE. *Ecce homo*, p.93.

transformação que o fulgor afirma não se dá apenas para os homens, nem vem somente deles. “Metamorfosear (mais tarde direi fulgorizar) é um ato de criação. E criar é sempre criar Alguém. E este Alguém não é exclusivo do humano.” (SH, p.191)

Está criada pois, com o verde e o bálsamo necessários, a *vertical do lugar*.

Criada assim: com o desenho de um orifício que atravessa nossa vida. Um traço dado, “um quase nada por onde começa a escoar em turbilhão a imensa generosidade daquele rio” (ATJ, p.32).

Criada assim: “através de linguagens para que, finalmente, se componha a da música que permite cantar a leitura” (CL, p.169).

Criada assim: sem ranhura, sem estranheza, sem impostura — abrindo, a cada vez, o *caminho transitável* sob nossos pés.

Escolhendo “palavras, bagos, asas, nadas, gumes, grãos de pó”, todo pensamento verdadeiro que o gesto puro da dança e as afecções do corpo nos fizeram entrever no *texto ardente* de Maria Gabriela Llansol. E todo *vivo* que permeia as fontes desse pensamento.

Resposta

Poderíamos ter chamado ao cachorro “Abandono”, o que não nos daria muita matéria para uma iniciativa textual. Poderíamos termo-nos abandonado à procura do sinal transmitido pelo cachorro que era, no seu porte negro, com certeza um significante cheio de sentido. Mas deixamos, para lá da cortina de música, mal oculta pelo biombo, a descoberta de suas variáveis hesitantes. (CL, p.76)

Resposta [do lat. *reposta*, por *reposita*, do v. *reponere*, com infl. de *respondere*, ‘responder’.]
Mús. **1.** Na fuga, reprodução ou imitação do sujeito em outro grau de escala, sobretudo no tom da dominante; réplica.

Depois que o sujeito é exposto, uma segunda voz, *responde* com o mesmo tema como sujeito, mas tocado na dominante, embora a tônica ou a subdominante também sejam ocasionalmente utilizadas. Uma resposta pode ser classificada como tonal ou real. Numa resposta **tonal**, alguns dos intervalos podem ser alterados para manter a resposta na mesma tonalidade. Numa resposta **real**, o sujeito é literalmente transposto para outra tonalidade. A exposição da fuga termina quando todas as vozes declararam ou responderam ao sujeito.

TOPOGRAFIA DAS PRIMEIRAS PALAVRAS

1. aprender a ler: A casa sobre o cais

Não se tem ouvido para aquilo a que não se tem acesso pela experiência.

Nietzsche

Tentamos, pela experiência de abertura da razão, reconhecer o “puro movimento” de alguns textos de Blanchot, de Bataille, de Duras. Caminhamos, ainda no percalço da experiência estética, para a *textualidade* Llansol: o fulgor irremediável dos afetos, a alegria da “vida da escrita sem semelhante”, a “paisagem onde não há poder sobre os corpos” (LL1, p.121). Mas, antes, encontramos Barthes. E desse encontro não pudemos fugir. Alguma coisa acordou bruscamente nosso corpo de afetos. Muito docemente, Barthes retira-nos das malhas que nos prendiam como a um animalzinho selvagem. Debatíamos-nos, para nos libertarmos, entre os buracos escavados no texto e o nó de sentido opaco, entre o fracasso de nossa língua e a transferência como método, entre a morte e o erotismo. E lá estava ele, quando “a noite clareava a noite”.¹⁷⁰

Será o amor, portanto. E seu fracasso. E a possibilidade inexplicável desse abalo. O arranjo delicado e obstinado com que Barthes compõe frases isoladas, esparsas, breves. Sigo o fio do fragmento, do inacabado. De algum modo, a composição dessas notas abarca a constatação do acaso.

Caminhos tão demarcados.

Para Blanchot, o vínculo, a pesquisa fiel às exigências da obra. A experiência do único, a potência do verso: solidão e amizade. O caminho imperfeito do

¹⁷⁰ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.152. Barthes afirma seu encontro como o texto de São João da Cruz: “A segunda noite envolve a primeira, o Obscuro ilumina a Treva: ‘E a noite estava escura e clareava a noite.’”

desaparecimento. Uma certa aridez aberta pelo movimento de escrever os entrechoques do pensamento e o espaço do morrer.

Para Bataille, a surpreendente qualidade do homem de palavra. Gira em torno das próprias experiências que pretende abrir. Espaço prematuro das leis abruptas do erotismo.

Para Duras, a ausência e o gesto da escrita. As “marcas de tinta preta impossíveis de achar em outro lugar”, “uma certa janela, uma certa mesa, uma certa cadeira”.¹⁷¹ A casa, a escrivãzinha, os nacos do papel.

Caminhos tão diversos.

Para Barthes, o tempo constante em que ele se fecha para escrever o “romance”. Sem suporte, sem memória, sem vocação. Resta-lhe as “lufadas de linguagem”, a distância inconclusa, o fio do corpo e algumas ruas. Rue de la Bucaille (o nascimento), Rue Servandoni (o grau zero da escritura), da Rue des Blancs-Manteaux à Rue des Écoles (a morte).

E se nos interessa para onde vai a literatura, para onde a escrita nos leva, interessa-nos também onde estamos agora. Aqui, com Barthes. “Como termina um amor?”¹⁷²

“Não sei se será possível chamar ainda ‘romance’ a obra que desejo e que espero que rompa com a natureza uniformemente intelectual dos meus escritos passados.”¹⁷³ Não. Talvez não o chamemos assim. Mas, sim, agüentaremos no corpo as mínimas partículas da linguagem, a destruição inesperada de uma falsa questão. (A força da escrita não provém do vate, mas do prumo.) Estamos bem aqui. Aqui, onde o que está

¹⁷¹ DURAS. *Escrever*, p.11.

¹⁷² BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, contracapa.

¹⁷³ BARTHES. *O rumor da língua*, p.249.

em jogo é “qualquer Forma que seja nova em relação à minha prática passada, ao meu discurso passado.”¹⁷⁴

A praça do Panthéon: a casa da última versão do grau zero. O último texto ainda na máquina de escrever: *malogramos sempre ao falar do que amamos*. Micrografemas diante da trajetória de uma vida.

Lá bem longe, depois da cerca, está a casa sobre o cais. A meia distância dos olhos, sem “poder sobre os corpos”. E insistimos em afirmar sua delicadeza. Não olhamos para trás. Rabiscamos em notas rápidas: “De que modo o que me capturou, me pegou na sua rede, poderá me descapturar, afastar as malhas? Pela delicadeza.”¹⁷⁵ Nada nem ninguém conserva sua forma. Ao texto de Barthes, como em Nietzsche, será preciso “conquistá-lo com os dedos mais ternos, e com os punhos mais bravos”.¹⁷⁶

¹⁷⁴ BARTHES. *O rumor da língua*, p.248.

¹⁷⁵ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.119.

¹⁷⁶ NIETZSCHE. *Ecce homo*, p.56.

TOPOGRAFIA DAS PRIMEIRAS PALAVRAS

2. a língua faz-se: O vivo e a escrita

Há um ponto na obra de Maria Gabriela Llansol que se estende e se abre e parece intocável, mas que toca e justamente toca, quase sem se deixar tocar, o corpo de um legente.

A solidão extenuada de um único legente pode reconhecer esse ponto em seu desvanecimento e em sua mobilidade. Um único legente tocado por um único ponto. Contudo, nem o ponto é único, nem o legente. E, ainda assim, existe o *há*.

O pensamento de Levinas explica parte da experiência com o texto. Mas é ainda muito impressionante como a *textualidade* abeira-se do desconhecido e passa adiante. Como o *há* formulado no *Inquérito às quatro confidências* difere-se da idéia de ligação com o mundo, ou com o sobremundo, para dizer precisamente que, no lugar em que uma ligação se desfaz, algo se opera rumo à presença.¹⁷⁷

Mas como definir o momento do *há*? A presença-elo de uma ligação desfeita? Como compartilhar esse ponto que brilha insistente no pensamento-escrita de Llansol? Como refletir: nem a ruptura, nem a continuidade? Nem o transcendente, nem o usual? Nem a refração do pensamento, nem a lógica?

Procuro novamente no terceiro diário: “Escrevo sem romantismo, sem drama e sem consolação (– Não tem boas notícias – diz o Mais Jovem à rapariga que saiu do texto) _____ a sua chama queima e calcina mas, sem esse embrasamento como pensar que há o que há, quando há e só há um vento que atíça a chama? Somos da chama a pergunta, não somos? Somos da água o *devir*” (IQC, p.69)

¹⁷⁷ BADIOU. *Por uma nova teoria do sujeito*, p.26-7.

Por um lado, a comunidade engloba no ponto único aquilo que não faz série e que não se agrupa. Por outro lado, o exercício da leitura (e talvez o exercício da escrita) permite estender este ponto ao infinito. O devir: espaço de abertura sagaz do mundo.

O lugar de captação da imagem, este ponto infinito o é, por revestir a origem (que não é gênese) e o fim (que é inacabado). Leio no *Crepúsculo dos ídolos* de Nietzsche: “(...) é absurdo querer *arremessar* sua essência em direção a algum fim. Nós inventamos o conceito de “fim”: Na realidade, *falta* o fim...”¹⁷⁸

Pensar a partilha e a intensidade da textualidade inclui pensar a leitura infinita do texto e da vida (do vivo). E ainda sustentar o corpo-legente que se forma nesta leitura em que **falta** o fim. Não podemos desviar o olhar do texto, nem nos pormos de lado. Será preciso, a cada forma desligada/presente de desconhecido, saber respirar o ar aberto que atíça a chama. “Somos da chama a pergunta, não somos?” (IQC, p.69)

por tanto tempo me deixei ficar sentada na cadeira de espaldar
tenho a impressão de que, em qualquer dos mundos do há, os
gestos são seqüenciais
verbos, móveis, e
que recordar-se é mexer um pé e verificar que é sobre;

gosto, pois, conforme disse, de sentar-me em lugares da casa
não assimiláveis pela linguagem, em lugares vagabundos que
estão entre-portas, entre significações. Entre pragas e mur-
múrios, entre tumultos e fogos. “Nada, recorda Eckhart, é
mais oposto a Deus do que o tempo”. Ou “no intelecto é-se
totalmente jovem; quanto mais se actua dentro dessa potên-
cia, mais próximo se fica do nascimento...” (IQC, p.129)

¹⁷⁸ OS PENSADORES. *Nietzsche: textos escolhidos*, p.335.

TOPOGRAFIA DAS PRIMEIRAS PALAVRAS

3. vertical do lugar: Paris, 1º. de fevereiro de 2005

O tempo passa com a rapidez peculiar dos dias frios. Hoje saí com Rafael e fomos ao mercado. Ele ri bastante e já tem quase cinco meses. Faltam sete dias para esta pouca idade.

Pelo caminho do parque de Monsuri, sem entrar nele, pensei na árvore tombada e a idéia da comunidade voltou com força ao pensamento. Comum – idade: o ordinário e o que nos une, aliados a uma determinada duração. Comum como a luz que recebo agora, ao mesmo tempo no golpe de ar frio em meu rosto e nos restos esquecidos da leitura de ontem. A luz tênue da cidade no fim do inverno. O gesto infinito de ler. As mãos permanecem ocupadas para empurrar o carrinho da criança. Rafael tem os olhos bem abertos e mãos e braços já querem tocar alguma coisa no ar.

O ponto rigoroso no texto de Vania: respirar entre a biografia de São João da Cruz e a revista sobre o doutoramento de Santa Terezinha. Mas não somente. Se a aproximação destas vidas junto ao *texto ardente* é o que instaura a *textualidade*, como tocar e redimensionar, sem impostura, a vida de Maria Gabriela Llansol?

O ponto rigoroso: algo que toca insistentemente a vida e escapa de nossas mãos ainda pouco hábeis com o carrinho. Foi assim que, na volta, a senhora francesa me perguntou, *pleine de choses sensibles*, sobre a geografia do lugar. O cego negro tocou meu corpo desequilibrado e parou sua perna que encostava, sem força de impacto, no carrinho. Poderia ter pedido desculpas e vi muito tempo depois ele claudicar entre a grama e suas raízes proeminentes.

Então a árvore lá sem ser tocada nesta língua que *on ne touche pas. Jamais.*

Se tomarmos como possibilidade de *figura* a aproximação iniludível entre a língua e a árvore, teremos que redimensionar os elementos de *Parasceve* e *Prunus Triloba*. A clorofila, primeira matéria do poema, e os laços vitais que esta matéria nos aporta. O vivo e suas diversas intensidades. A língua transparente e sem impostura de Témia. Compor o pensamento. Partir o texto. Até a menor partícula da vida.

Uma árvore tombada e frondosa, com as raízes incorporadas na terra. A luz amena do texto lido ontem pela madrugada, enquanto trocava a fralda e acalentava o pequenino. Por que agora só posso pensar na forma de escrita de Vergílio e na sua “alegria breve”? “Que palavras daqui para lá?”¹⁷⁹ “Estou nu por dentro, e a inocência é aí, agora ainda, para sempre, na eternidade do instante.”¹⁸⁰ Quero encontrar nos textos do Augusto a diferença radical entre eternidade e infinito.

Qual a pergunta? Haverá mesmo um método capaz de abarcar o acaso da vida? Por que escolhi o verso e não a filosofia? O ritmo de Vergílio não se desfaz. Um corpo silencioso para deter o vazio. A natureza é de fato um texto profético? Esqueço-me da leitura, mas restos do texto me acompanham. Um vislumbre: o lugar da captação da imagem. Olho Rafael muito tempo antes de escrever. Dorme. Depois, eu.

¹⁷⁹ FERREIRA. *Alegria breve*, p.210.

¹⁸⁰ FERREIRA. *Alegria breve*, p.213.

TOPOGRAFIA DAS PRIMEIRAS PALAVRAS

4. o traço: Cartas

(ar puro no ar livre)

Querida Lucia,
 Q Soube hoje pela manhã da morte de Maria Gabriela. Li, em Um beijo dado mais tarde: “E se as mãos flutuarem longe do livro, único laço onde estão próximas?; e se a postulante, por raptar sem querer, ou por ordem divina, se tornar corpo de conhecimento, e vier substituir o livro, e seu itinerário? — Por que te escondes, Témia? Eu sei que estás lá.” (BDMT, p.55)

Trouxe o livro comigo, como tenho trazido todos estes dias. Será mesmo o de Témia o caminho mais difícil? Encontrar a língua que principia a nascer, depois da língua arrancada?

Pensei quatro vezes em nossa última conversa. Ela atravessou? Ela virou poalha de luz? Ela está aqui conosco? Fico olhando os bordos do texto... mas sei que temos que começar numa palavra.

Pensei na tristeza que já carregava antes de morrer (eu e ela). Não você, querida Lucia, que já me trouxe em decisão: a leveza.

Sei que às vezes minhas mãos flutuam fora do livro. Sei também que estamos próximas. Estou contando o tempo para ir embora. Mas chove. O barulho da chuva e a voz de

Lou gravada em cd. “O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam.”

Os meus olhos nada recebem. O espaço entre as letras, as sílabas átonas, o traço fulgor da palavra. Peço um ponto-paisagem.

Estou muito superficial para os embates do cotidiano. Muito vertical para a dor. Porque eu soube, antes de mim, que ela ia morrer.

Com a esperança de atravessar o círculo de sofrimento da língua,

Cinara.

(e principiou a ler)

Querida Inês,

Ainda percorro o caminho de Témia sem concluir o primeiro capítulo. Pensei em ti, hoje, quando soube da morte de Llansol. Poalha de luz, eu sei, mas mesmo assim a tristeza esteve comigo.

“Como legar a vida?” – esta pergunta se repete em Um beijo dado mais tarde e era assim que eu gostaria de escrever o meu “acto permanente de ler”. “Como legar a vida?” “A decisão do amor é grave e verte isolamento” – volto a ler neste livro que me acompanha há semanas.

Como está você e a paisagem amada da Serra do Cipó? Como foi a viagem ao Rio de Janeiro e suas andanças pelas festas religiosas?

Marcamos encontro nas próximas semanas? Escrevo outra vez com o texto terminado.

Não estou enganada pelo sofrimento da língua que não consigo conter. Apenas, entre a língua arrancada e a língua transparente nada mais me resta. Haverá mesmo uma segunda língua com parte no céu da boca que principiará a nascer? Vejo da janela a chuva que cai molhando de pouco o chão ainda seco.

Com saudade,

Cinara.

(língua transparente)

Querido p.,

Há alguns dias quis escrever-te contando sobre a entrega do livro Árvores altas para a comissão do concurso e de como esperei horas na fila conversando com outros candidatos e de como sentei exausta no murinho da varanda e olhei as palmeiras da Praça da Liberdade e pensei: se o caminho da escrita é tão árduo, por que tantas pessoas aqui reunidas riem e conversam sobre seus escritos com a facilidade das circunstâncias?

Há alguns dias quis telefonar-te para dizer, em voz, como foi importante o nosso encontro e como, apesar de me sentir sobrevivente, ainda tenho os pés no chão e a claridade me acompanha para que eu possa sair do “círculo de sofrimento da língua”.

Há alguns dias. Não hoje. E também hoje porque o texto assim mo demandou.

Soube há duas horas e 37 minutos que M.G.L. morreu. Como separar de mim esse fato?

Escrevo a parte de Témia no primeiro capítulo da minha tese dedicado a Um falcão no punho. Não paro de pensar, nem um minuto, na língua arrancada. Na interseção das duas línguas. E, mais ainda, na língua transparente.

A língua transparente que a levou para o lugar da substância infinita.

Sem saber de nada, no dia 3, escrevi a mão todas as minhas marcas de Um beijo dado mais tarde.

Nossa conversa no Café com Letras e aquele abraço corrido no ponto de ônibus.

“O tempo é, visualmente, descolorido, e passa de uma maneira apagada e branca, mesmo quando cobre ‘cenas fulgor’; morreram todos, e eu, olhando o que se dilui, pergunto mais uma vez _____ como legar a minha vida _____ que é a última vida que todos eles terão.” (BDMT, p.26)

beijo, Cinara

TOPOGRAFIA DAS PRIMEIRAS PALAVRAS

5. a letra, menor partícula: Ler infinitamente

Quando termino de ler *Um beijo dado mais tarde*, já é madrugada. O silêncio da casa e a intensidade do texto percorrem meus pensamentos noturnos. “Era o fim do texto, mas fim provisório _____,” O meu corpo é dimensionado de outra forma. O campo se abre e respiro como nunca. Golpes de ar e vontade.

O trecho de *Finita*: “A Friedrich Nietzsche que, num dos quartos, entoava conceptualmente as palavras, antes de as escrever, tinham uma vez desejado ‘que consiga um sonho que valha uma vida’, mas para Kierkegaard o sonho seria reconverter-se.”

Não sei se será para nós, atingidos pela brutalidade dos enganos linguageiros, possível encontrar “um sonho que valha uma vida”. Não entendo como pode se querer salvar a linguagem dos perigos da literatura, muito menos salvar a literatura dos perigos da linguagem. Nem uma, nem a outra são inofensivas. Mas acreditei, quando lia Blanchot, sentada na sala amarela de Ouro Preto, que a experiência — “o sonho de que temos a linguagem” — explicaria uma “busca que põe tudo em causa”. Era cedo para que percebesse que o *peri* da *experiência* estava relacionado às “afecções do corpo”, como li, tanto tempo depois, em Espinosa.

Não me venham compreender o mundo, a vida, pelas aspirações cegas dos que querem cair nas malhas da literatura, ou da linguagem. A “ciência” da arte não é, nem nunca foi, privada dos elementos constituintes da “verdade”. De uma possível verdade inscrita na própria matéria da escrita e da leitura. A ilusão é de ordem inversa, acreditamos por muito longo tempo que se tratava de uma representação, quando, de

fato, trata-se de tornar a vida mais leve. Mas isso, sem dúvida, nos tiraria o horizonte tão estável que permite as invencionices e os cacos de palavras contemporâneos. Como constituir um pensamento sem abusar das tentativas dissimuladas que nosso “indefinido” poético, pela via da dispersão, nos obriga a cada dia?

Na imagem autônoma de Llansol, vejo assim: onde havia a racionalidade, há um corpo. Onde havia um pensamento estilhaçado, há um corpo. E “o que pode um corpo?”

É claro que podemos já ver tanto a literatura quanto a linguagem sem o seu bloco de proteção. Sem o domínio enganoso do hermetismo e da devastação. E sem os impasses decadentes da “ilusão” de elevar a língua a um patamar mais nobre. Mas ainda assim não escapamos da dispersão aguda e radicalmente incerta da modernidade. Por isso não podemos vê-las como nos mostra a *textualidade*.

O gesto de escrever a “língua sem impostura”, o gesto extremo de conceber a língua sem metáfora, torna a literatura (e, num certo sentido, a linguagem) mais perigosa. “Friederich N. desapareceu. Nenhum de nós sabe dele. (...) Quem poderá guardar sem perigo os textos que escreveu?” (CJA, p.79)

Não há (nunca houve?) “ouvido àquilo a que não se tem acesso pela experiência”. E o gesto da “não impostura da língua” é, nele mesmo, inconcebível, impensável. Materialmente impensável, ou só permite um pensamento que se realize no corpo e na matéria, muito singular, da qual se trata.

Talvez o sonho seja o que poderá ser dado a Kierkegaard: reconverter-se.

Jodoigne, 25 de dezembro de 1976,

1 da manhã.

Dia fora do usual entre os dias. Estou já na cama, com a luz apagada, impelida para a janela pelo ar que recebo; acabei de ler Hamman; (...)

(...)

A finalidade de ler não é guardar na memória. Eu esqueço-me do que leio mas encontro-me, ao cair da noite com ele. O fundamento da minha leitura é a pergunta seguinte:

“Por quanto **tempo** lê um pequeno período extenso?”

Por um segundo, um minuto, um ano, toda esta noite, ou toda esta vida? Ler estende-se pelo tempo e quer o espaço do dia-a-dia para projetar sua sombra. Ler estende-se por vertentes desconhecidas, e eu leio pouco, mas infinitamente. (F, p.132)

O “infinitamente” me aparece sobre duas vertentes. “Estende-se pelo tempo, e quer o espaço do dia-a-dia para projetar sua sombra”.

Já que não se trata mais de um consumo da literatura, ou já que a textualidade não é usuária da linguagem, ler este texto exige de nós uma leitura que não seja calma e duradoura, mas também não seja espalhafatosa e tempestuosa. Uma leitura que se estende pelo tempo precisa ocupar um espaço (ou desocupá-lo das façanhas da linguagem) e fazer com que nos deparemos novamente com o sonho. E o sonho é o de que temos a linguagem, mas a linguagem que se reflete no *fulgor*, a linguagem sem arestas que nos mostra a *textualidade*. O *infinitamente* está contido no trabalho de aprender a ler imagens.

Por outro lado, assim como “escrever é amplificar pouco a pouco”, o exercício da leitura também precisa desta nova concepção de tempo. Não pode haver pressa. O pouco a pouco é parte constituinte da amplificação que a *textualidade* nos dá. Lentamente ela inscreve na vida seu caminho inesperado. “Precisa do espaço do dia-a-dia para projectar sua sombra.” O *fulgor* é, de fato, pela intensidade de sua matéria, muito breve, mas não é rápido desvencilharmo-nos de nosso mal-entendido histórico e aparentemente libertário.

Justamente a “estética da bondade” não prediz o seu vislumbre sem a responsabilidade de acompanhar-nos *infinidamente*. Lentamente, lentamente os sinais grafados do texto, suas pausas e espaços, suas letras minúsculas e itálicas, seus traços jubilosos, sua língua arrancada à queda, sua luz mostram-nos o espaço novo que se abre em nosso cotidiano (já agora figural). O golpe do *fulgor* (talvez nem devêssemos usar a palavra *golpe*) não está relacionado ao texto estilhaçado que já nos fez (hoje sem surpresa) faltar o fôlego. O caminho do *fulgor*, se nos dá algum golpe, é o golpe de ar nos pulmões – “nos seus pulmões o ar/ parecia penetrar por meio de uma bomba” (HH, s.p.). Mas é, sobretudo, a respiração ampliada pela clareira que se abre na língua o que persiste no corpo.

“Era fim do texto, mas fim provisório _____,”

“Repara, Luís, como este Texto se suspende e se retoma, na respiração longa do traço e no precipício da vírgula.”¹⁸¹ Por enquanto, com as feições nuas, força e entendimento permanecem no abrigo da respiração longa. A imagem paira consistente num certo espaço. Farejo o espaço edênico.

¹⁸¹ BARRENTO. Herbário de faces, p.175.

TOPOGRAFIA DAS PRIMEIRAS PALAVRAS

6. grão-leitor: Abrir as veias

○ poema, que leva o título em português “Saudade”, já me trouxe uma pergunta de curiosidade biográfica: o suicídio? “(...) Pouco importa/ se vou ser presa — leão na jaula —/ou posta no olho da rua/ pelo dono e senhor da porta.”¹⁸² Toda vez que o lia, assim como o poema “A Maiakovski”, fechava meu campo de visão para focá-lo na vida factual daqueles dois e só depois ampliava meu campo para a paisagem daquele país outro, longe, gelado. Pensava, sim, nas atrocidades que o “poder” (que *o dono e senhor da porta*) inscreve na vida intensa de alguns poetas. Para depois pensar, com ternura, naquele idioma com letras estranhas e sons arranhados. Mas quando lia seus poemas, os outros, encontrava neles uma “língua-láctea”. Encontrava um “grão-leitor” (que passa) “de torres de papel, em sebos de traças”, mas encontrava também um *grão-leitor* que resta, que resta não mais como corpo estranho (as traças comendo as beiradas dos papéis), mas resta como corpo “nem sempre possível” (o livro espalha-se no ar).

Ao buscarmos uma “grafia do sujeito” no texto llansoliano, precisamos encontrar o momento em que é retirado da arte (e do sujeito) o epíteto de estranheza. Na textualidade, o grão-leitor ganha seu corpo-futuro. Será necessário, “pela forma”, chegar a uma verdade-matéria. A de Tsvietáieva, pressentimos no grão-leitor e no trecho de uma carta: “Qual o fim de escrever sobre pessoas? Ressuscitá-las.”¹⁸³

Durante anos, a palavra cunhada por Tsvietáieva e transcrita em português desta forma rara me acompanhou. Sei que seu gesto escritural está muito distante do texto llansoliano, mas pressentia no grão-leitor uma “verdade como matéria”. O *grão* não é

¹⁸² TSVIETÁIEVA. *Marina Tsvietáieva*, p.79.

¹⁸³ TSVIETÁIEVA. *Marina Tsvietáieva*, p.50.

somente um corpo estranho, é também a menor parte, a semente, o gérmen, a parte intocada da gênese.

O texto “O grão da voz”, de Barthes, me invadia, mas eu não o busquei para relê-lo. Lembro da leitura descompassada e pouco formal que fiz dele há alguns anos. Não, não precisamos do gesto de ruptura total para o exercício “atonal” da contemporaneidade. Dentro do tom, de algum tom, é possível pensar na voz e no corpo de quem canta, quem executa a canção. E de quem a escuta.

Ponho uma ária de Bach com 30 variações. Leio em voz baixa, somente mexendo com mais velocidade os olhos, mais um poema de Marina.

Abrir as veias (1934)

abro as veias
 brota em botões
 ela
 a vida
 sem cura
 sem volta
 nada segura
 o jorro
 acorram
 com pranto
 cuia
 tigela
 gamela
 rasos demais!
 ela transborda
 verte-se na terra escura
 vai
 às raízes
 sem volta
 sem cura
 esvai-se
 ela
 em versos¹⁸⁴

Não queria esvair a vida em versos somente. Queria de Tsvietáieva o *grão-leitor*, a forma possível de deixar inscrita a vida no verso para que, um instante antes de

¹⁸⁴ TSVIETÁIEVA. *Marina Tsvietáieva*, p.83.

se esvair, a vida “que brota em botões” possa tocar a vida de quem lê. Ressuscitar, como ela nos fala quando tece sua “saudade” de Maiakovsky — o gesto de *ressuscitação* do humano presente nas formulações llansolianas, sobretudo em seus últimos livros, e de forma imperiosa no livro de ensaios *O Senhor de Herbais*. E queria, ainda, o céu de Sintra, o rés do chão de uma pequena fábrica vinícola na Rússia, a imagem da palavra, a partícula do afeto, os sinais gráficos do pensamento — o bálsamo que a voz compacta e corporal da *textualidade* imprimiu em meu corpo legente.

Fecho os olhos. Algum cheiro me chega e não sei decifrá-lo. A música de Bach permanece. Um trecho do *Ensaio de música* me vem à mente e se esvai. Abro o livro para encontrar o fragmento, para copiar aquilo que me chega sem as palavras. Não encontro. Recosto sobre a cadeira e, sem dobrar o corpo, abro o diário *Inquérito às quatro confidências*. Lá está grafado o dia 23 de abril de 1995.

Escrevo, e tantas vezes falo de texto e afeto
(que chega a ser irritante)

como Rilke fala de rosas e de anjos, de pedras e de ver,
como Dickinson fala de circunferências e de pássaros, de fê-
char os olhos, e
não de morte...

dir-se-ia que todos temos uma mania — e é verdade —, uma
dobra, uma insistência,

mas é o que vemos
e, de certo modo, é o que acabamos por saber, mesmo não
sabendo se esse saber, além de nos modificar o corpo servirá
para alguma coisa mais. (IQC, p.78-79)

TOPOGRAFIA DAS PRIMEIRAS PALAVRAS

7. o corpo da voz: Rue de Dantzig, 13 de abril de 2005 .

A DÚVIDA

Corações à distância. O longe divide o corpo pouco ameno. Longe da janela e fora da roda, o menino senta sozinho para comer o último biscoito. Haverá outro caminho para a pulsão que somente escreva no corpo marca mais singela?

Estamos sempre entre um passo e outro. Entre o início da travessia e o fim – quando olhos vêem o bater de uma estrela cadente no espaço próximo do céu. A dúvida compõe o coração de espécies ínfimas como o arbusto lenhoso de caule ramificado ou como a árvore-da-lã de tronco alto que só se ramifica muito depois, muito acima dos limites do solo.

Digo à L., com a voz embargada, a difícil tarefa de resgatar coração distante, de manter o coração à distância. No intervalo, do primeiro ao último passo, da língua herdada à outra língua, está uma vida humana. Não fiz parte da comunidade em sânscrito de minha mãe.

A CERTEZA

Corações perto a perto. De tão perto a boca salta, o passo estreita, a palavra cai. De tão perto falta-nos o ar. A altura não é tanta, há rede protetora, mas não é possível saltar. Coração tão perto, retira de mim os passos oscilantes e a certeza de não pertencer. Nem aqui, nem lá, ninguém.

Dobro meu corpo e fixo meus olhos na página escrita. O ar retorna aos pulmões. O traço inscreve *clareira de respiração* na minha futura língua. “Pois o texto_____.”

O TERCEIRO AMOR

“À distância, corações em acorde”. “Explicar, quem há de?”

Aqui, juntas, as últimas palavras da carta de L. e da carta de minha mãe. Para minha mãe a frase vem bordando as laterais do papel que quase acaba. Tento definir um gesto propriamente impossível: quem nasce para o exercício da escrita?

Llansol ensina-me a força de uma leitura. *Massas de início, resto de origem* irão retirar para sempre o corpo arremessado aos recifes da travessia. Ainda assim eu faço uma prece para que seus incontáveis cadernos ganhem a luz do dia com leveza.

Há aqueles que se perdem na insuficiência da língua. Há aqueles que sacrificam pequenas loucuras. Os assinalados com as sílabas fortes. Mas há meio de “encontrar passagem no destino do humano.” Deixo de lado K. e Nietzsche. Mas Holderlin me deu a língua concreta. Como esquecê-lo?

Sigo em busca do *amor sive legens*. “Não é o entendimento” — leio na carta de L, “mas o ramo que Inês carregará dobrado sob sua saia até a cidade do rio Cipó.” Sem compreender, sem interpretar, volto-me para a *paisagem* que me cerca. Eu e Rafael — o apartamento com canteiros nas janelas, o parque na parte de trás da casa, um pouco depois a praça — e aqui, e ainda, o caminho longo como o poema de Hadewijch que recebi certa vez na Serra da Arrábida. “Sou com o tempo, o que fora dele sou.”

A QUARTA PARTE

Para além do coração e muito dentro dele _____ em acorde. Aprender a ler. Voltar a escrever à mão. Não mais em folhas soltas. Tomar Rafael nos braços. Ir com

ele aos jardins, às estátuas de Rodin, ao Parque Municipal, a *Villene sur Sene*, à cidadezinha do interior de Sergipe, ao riacho do Parque das Mangabeiras. A força de uma imagem perdida. A força da imagem que não há. O mar. Reter de Espinosa no “canto de leitura” dela: “o percurso de um corpo como sùmula de sua potência de agir”. E o amor. “O amor não é um jogo, disse, e creio que foi nesse momento que fechei os olhos.” (SH, p.155)

A luz da estrela é frágil e não retém a marca. Ela vai partir. Mas deixa o caminho que cruza o corpo do céu como ponto de fuga de meu instante. Vejo pela janela da cozinha os resquícios da torre e o adro da igreja anglicana. Respiro depois.

Fecho os olhos para receber sua benção. Talvez o caderninho de minha avó não estivesse na pasta sumida. Somente talvez. Ela havia pedido que eu ficasse com seus escritos _____ preces à Santa Teresinha e luto por seu filho Carlos e por meu avô Augusto_____ papéis soltos. Papéis soltos descansam em algum lugar. Estão lá, portanto.

TOPOGRAFIA DAS PRIMEIRAS PALAVRAS

8. *o corpo que me introduz tão suavemente no humano:*
Por uma música sem título

Aguardo. Ele esteve em meus braços e trouxe seus olhos amaciados para a parte esquerda da pálpebra. Sorri. Beije de leve sua testa. Era Paris. Era noite. Era pequeno. O quarto e o Jardim de Luxemburgo só guardavam os dias do frio esquecido. Ninguém esteve em estado agudo, mas todos choraram.

E então, e depois, pedimos a escrita. Pedimos o grau de desuso pelo qual desobedeceríamos a Goethe. “Acabar bem” — ou pelo único viés do bem — pedimos aquilo que não se acaba. Encontramos Álvaro de Campos sob a prateleira. Um homem pode ter habitado certa vez este espaço, o mesmo homem pode passear pelo céu de outro país, mas nós só temos, aqui, a página 146 do livro e a espera sobressaltada do lugar que nos cerca. Aguardamos. Esperamos a música do poema, a visita da guirlanda verde que amamos no recanto. E ainda: um telefonema breve, um sobretudo de neve, uma enseada aberta sob o sol.

Está frio, tarde, era branco. Supúnhamos uma alegria sem tréguas, um corpo que chora pela vida, um murmúrio de quem descobre um cachorro amarelo. E, mesmo assim, nós não caímos. Havia um sapatinho de lã na beira da cama, um abracadabra que fazia aparecer o texto de L. Havia a canção de todos os peixes que ensinam muitas crianças a nadar. E ele havia, com seus olhinhos sublinhados de noite e dia.

Se a escrita viesse sobre minhas mãos, saberia que o anjo dorme, e o ninho de seu nome aguarda, como eu, a força secreta do vento. Somente a escrita escondida sob o medo pede que aguardemos os lugares em que o frio estanque, em que a língua faça aparecer “*la legende*”, em que a poeira cinza do sapato não exista na alergia incontrolada do nariz.

Primeiro dia. Quarto dia. Quando, exatamente? Tenho saudades daqueles que deixei.

O choro das intensidades reconhecia os objetos nas feiras mais distantes, no chão próximo, na caixinha dourada cheia de penas e grafites. Ao pé de Álvaro, também nossos corações seriam albergues abertos à noite. Toda noite e ela inteira, enquanto o pequeno dorme. Entre os balbucios do tempo e o choro que não sabemos por quê.

Ele dorme encolhido no trocador branco perto da parede, ao lado da cama. Nós aguardamos porque presumimos que, numa noite futura, veremos, por acaso, uma estrela cair como um fiozinho pela lacuna do céu. E não será propriamente um desastre. Apenas um astro que se torna, diante de nós, matéria menos sólida, menos firme, menos concreta. Mas, lá longe, o astro já se foi. Nós continuamos a vê-lo. E mesmo se nos tornarmos menos estáveis, resistiremos. Não há dor nenhuma, velamos o sono leve do balanço de um barco.

Não choramos por ti, Arthur — por seu barco bêbado. Não choramos por ele, Álvaro — sozinho no cais. Choramos — e isto se deve à intensidade das imagens que nos sucedem — choramos pela pureza de seu sono. Pelas mãos que agarram com doçura nossos dedos, pelos olhos que acompanham, lúcidos, nossos sonhos, pelo peso leve de seu corpo que encontra abrigo nos lugares mais tênues — nas fissuras de nossos braços, nos lampejos de nosso ventre.

TOPOGRAFIA DAS PRIMEIRAS PALAVRAS

9. o corpo inscrito no espaço: Pensamento inacabado

Lírio o fragmento 206 de *Humano, demasiado humano*, de Nietzsche: “livros que ensinam a dançar” — e penso nas palavras que Maria Gabriela Llansol me disse, em 2003, quando estive bem perto de suas mãos e de seu corpo: “Conheces Amar um cão?”

Não me lembro o que respondi, nem o que se seguiu na pequena conversa ao pé da Serra da Arrábida e dos desenhos de Augusto Joaquim sobre Jade e sua geometria.

Alguns anos mais tarde, na pouca luz de meu quarto, lia um texto de Hélia Correia. O Jade que vi nascer ali — entre o medo da menina pelo cão e o êxtase diante da leitura e da tentativa de reunir o diverso — era um pouco mais velho, menos brincalhão, preservava, contudo, a superação do amor humano.

Talvez eu tenha dito que sim, que conhecia *amar um cão*, ou, talvez, eu tenha somente balançado a cabeça e olhado fixamente para o desenho do pêlo de Jade estendido (em quantas folhas de papel?) sobre a mesa, numa sala de janelas altas.

Como poderia ter pensado que conhecia o que de fato só conheceria tão mais tarde, tão depois de aprender a ler sobre a intensidade e a vibração, sobre a abertura de uma nova cena, sobre a depuração guardada nos espaços geométricos do corpo e do pensamento?

É que a escrita e o medo são incompatíveis. Tão mais tarde é nem mesmo agora. Nem mesmo depois de uma tese que investiga os traços biográficos e intermitentes da grafia de Gabriela. Nem mesmo depois de uma vida composta por todos os restos de escrita que o corpo me deu. Depois do bálsamo e do pensamento nascente e verdadeiro.

Depois de cantar a leitura pelas fontes visíveis da alegria. Pelas fontes invisíveis dos afetos soprados por Nietzsche e São João da Cruz. Pelo limiar concreto das palavras sem impostura. Pelo caminho de “letras nítidas e imperceptíveis”. (LC, p.73)

É noite. É noite.

Friederich Nietzsche deitado sobre o meu seio faz-me medo. O vento sopra, a lua resplandece, ó meus longínquos, longínquos filhos por que não estais aqui?

Mas hoje, ao amar tanto Nietzsche, há um obstáculo a esta evocação. O silêncio anuncia imobilidade e noite, não obscura; flutuo num ritmo de textos, o meu braço nu assente sobre a página, moreno e cheio, por envelhecer.

Por escrever está o nosso futuro; (...) (LC, p.73)

Levanto os olhos da página. Percebo que a música que estava no megafone já acabou há tempos. Não tenho uma página coberta de hieróglifos misteriosos, tenho uma língua transformada, mas não irreconhecível. Volto a ler: “Por escrever está o nosso futuro; nos meus braços, Nietzsche trespassa com seus olhos cegos nosso futuro; vê o que é.” (LC, p.73)

Por escrever: “caminhar compassadamente” a superfície da areia, o canto próximo e feliz que me pedistes, a voz de Jade sem nenhum latido, a espessura do papel que cobre seu corpo.

Estreto

O que ela lia revelava um trabalho de calígrafo. Ao trespassar a leitura eu deparava com aquela caligrafia, aqueles arabescos em que as margens das folhas novas dos vegetais se enrolavam para a página superior. Tinham o mesmo sublinhado das folhas de oliveira e eu lancei-me, num transporte de alegria, para a sombra da minha árvore de fruto preferida que me falta a meu lado,
quando vos amo. (CL, p.14)

Estreto [do it. *stretto*.] **S. m.** Mús. **1.** Parte final da fuga e de formas derivadas, na qual o tema se apresenta em imitações.

Vários recursos podem ser utilizados para criar a conclusão de uma fuga. Um fuga pode terminar com uma *recapitulação*, na qual as entradas do sujeito são repetidas da mesma maneira em que foram introduzidas no início. Entradas em *stretto* do sujeito são encontradas, freqüentemente, próximas ao final, usualmente no ponto em que a fuga atinge o clímax da tensão.

Experiência Legente

Sim, começamos por investigar a “biografia como método”, tendo como eixo principal os três diários publicados por Maria Gabriela Llansol. Nossa pergunta inicial girava em torno do gesto biográfico que é inserido no projeto textual e na nova forma de conhecimento que a *textualidade* começava lentamente a inscrever no nosso mundo as passagens e as *paisagens* que ela *abria*, o caminho histórico e de vida que ela *depurava*. Mas qual seria a *matéria biográfica*, presente nessa obra, que insiste em funcionar como um método, descontínuo e inesperado, de escrita?

Desde o início, sabíamos que buscar esse gesto biográfico dava seguimento a nossa pesquisa de mestrado, na qual buscamos articular literatura e vida, investigando a obra de Maura Lopes Cançado e as estruturas de seu diário *Hospício é Deus* (1965). Era já lá que suspeitávamos que a “escrita íntima” ou a “escrita de si” na modernidade poderia guardar a passagem para a “escrita ex-tima”, se, ao estender-se para fora do *eu*,¹⁸⁵ guardasse, justamente pelo gesto de abertura do “pensamento exterior”, os pequenos traços, os grafemas, os vestígios do escritor no texto.¹⁸⁶ Blanchot e Barthes nos deram, em diferentes pontos de suas obras, o reconhecimento preciso de que, mesmo (poderíamos dizer: e sobretudo) a escrita de um diário pode se transformar na impessoalidade prévia com a qual se escreve, “quando é a linguagem que fala e não o autor”.¹⁸⁷

E era já lá, e desde as primeiras elaborações, que a frase llansoliana — sobre o caminho transitável; nem ficção, nem verdade —¹⁸⁸ nos fez vislumbrar uma

¹⁸⁵ Cf. FOUCAULT. *O pensamento exterior*. Nesse texto, Foucault relê o exterior blanchotiano.

¹⁸⁶ Cf. ARAÚJO. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*.

¹⁸⁷ BARTHES. *O rumor da língua*, p.50.

¹⁸⁸ LLANSOL. Carta aberta a Eduardo Prado Coelho. “Desde sempre me tenho nortado pelo princípio de que o texto precisa de encontrar não o leitor abstrato, mas o leitor real, aquele a que, mais

“escrita-pensamento” que funcionou, em *fulgor* e em ato, como operador de leitura. O pensamento, presente nesse pequeno trecho de uma carta, fez com que não mais nos debatêssemos com os conceitos e as análises da linguagem que o texto autobiográfico e sua forma de diário nos apresentava. Referíamos-nos, sobretudo, aos estudos posteriores de Lejeune e sua prática reflexiva sobre o texto literário contemporâneo.¹⁸⁹ A nossa reflexão, ao contrário, afastava-se, a cada vez, das questões que o texto “autobiográfico” impunha e centrava-se na matéria que a escrita “literária”¹⁹⁰ pode nos dar. Esse pensamento “literário”, esse “espaço” que indica Blanchot, era muito parecido com o “caminho transitável” presente na concepção llansoliana. Mas foi, certamente, pela insistência em descobrir esse “caminho transitável”, que nos colocamos “à beira da escrita”, que permanecemos no lugar, na paisagem decisiva da experiência.

As perguntas iniciais da tese eram, então, as que se seguem. Se há mesmo algo que só se poderá reter através da literatura, que tem como “campo e substância o ato só de escrever”,¹⁹¹ por que insistir na biografia? Por que nos indagarmos sobre a biografia, se a genealogia dos estudos literários à qual nos vinculamos não tem necessidade de

tarde, acabei por chamar legente — que não o tome nem por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável.”

¹⁸⁹ Sabemos que a pesquisa de Lejeune afasta-se progressivamente do literário, em busca de reflexões culturais e sociais da nossa época. Fundada em 1992, a *Association pour l'autobiographie* lê e arquivava textos inéditos e autobiográficos que não são de autores canonizados, ou mesmo não pertencem a autores da literatura. Lejeune declara, em recente entrevista, que trabalhou inclusive com alguns diários da internet. Durante quinze anos, ele se comportou como um pesquisador clássico, guardando distância de seu objeto de estudo. Depois dos anos oitenta, e mais recentemente, com a criação da associação, ele pretende intervir, participar, engajar-se em um projeto científico e social. Apesar da contribuição para pensarmos a escrita autobiográfica, o projeto parece recusar o que há de mais precioso no pensamento que aqui se faz: a linguagem tal como a concebe a *literatura* é a forma radical dessa linguagem “literária” e “sem metáforas” que nos dá a textualidade.

¹⁹⁰ Quando falamos do *literário*, temos em mente o espaço literário blanchotiano. Mas o que nos afigura no projeto de Llansol é a forma mais intensa desse espaço, dessa literatura. A linguagem literária que aqui buscamos é, justamante, a que encontra a não impostura da língua, a que persegue o texto sem metáforas, a que sabe que “quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (LL1, p.92). De fato, ao longo da tese, vimos como o que está em jogo é *abrir caminho e depurar a língua*, é encontrar a textualidade e não a “alta” e canônica literatura. Contudo, nosso intento, quando persistimos no uso do significativo *literário*, é preservar o diário de um escritor, de alguém que tem *na* e *com* a linguagem a relação de “artesão da escrita” (LL1, p.93).

¹⁹¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.31.

costurar, através de diários íntimos, a pessoa do autor a seu trabalho literário; não se pergunta sobre ficção e verdade em um texto e até mesmo sabe que o escritor será apartado de sua obra?¹⁹² Por que insistirmos na biografia, se encontramos, em Blanchot, a impessoalidade do ato de escrever?

Relemos então, incontáveis vezes, os textos de Blanchot¹⁹³ que nos apontavam o momento em que é preciso abdicar do “eu” para se chegar ao “ele”. Foi, sobretudo, na leitura blanchotiana de Kafka, principalmente dos diários, que se colocou em evidência uma voz impessoal — “o neutro” —, o momento em que o escritor renuncia a dizer “eu”; o momento em que há uma substituição do “eu” pelo “ele”.

Todavia, para sermos fiel ao pensamento que se afigura, o “ele” precisa necessariamente perder sua função de terceira pessoa, e estabelecer a função de terceiro termo — lugar vazio que a literatura encontra ao aproximar-se de si mesma, ou melhor, ao tencionar-se para fora de si mesma.

Sabemos que a ligação do autor com seu texto não sobrevive diante de uma tão radical intensidade, imposta pelo “pensamento do exterior”, *na* e *com* a experiência da linguagem. E mais tarde veríamos: radical intensidade do “pensamento do exterior” *na* e *com* a experiência da vida e sua escrita.

Mas isso não é tudo. Barthes nos adverte de que também o “ele”, advindo do romance, pode ser consumido pela história e pela alienação, se o tomarmos na

¹⁹² Talvez o pensamento de Blanchot seja o mais radical com relação à instância moderna do autor. Parece-nos, inclusive, que aquele que será apartado da obra já não é nem mesmo o autor como proprietário de uma escrita. A impessoalidade do ato de escrever, ou a experiência do ato de escrever, aponta-nos para o fora da linguagem, para “o pensamento do exterior”, como formula Foucault. Imaginar esse fora da linguagem, ou o *neutro*, abre caminho para a busca de uma literatura que aparta, de forma singular, não somente o autor, mas o próprio sujeito que escreve. Mas haverá uma pequena verdade, a verdade do desaparecimento e do silêncio, que acompanhará, sem ser companhia (*celui que ne m'accompagne pas*), a mão em movimento da escrita.

¹⁹³ “A leitura de Kafka”, “Kafka e a literatura” e “A literatura e o direito à morte”, em BLANCHOT. *A parte do fogo*. Também “Kafka e a exigência da obra” e “A obra e a fala errante”, em BLANCHOT. *O espaço literário*.

convenção da instituição literária. Não bastará, portanto, encontrar essa formulação: do “eu” ao “ele”. Segundo Barthes, em débito com Blanchot, a narrativa impessoal (do eu ao ele) é uma conquista progressiva.

Compreende-se então que o “ele” seja uma vitória sobre o “eu”, na medida em que realiza um estado ao mesmo tempo mais literário e mais ausente. Todavia a vitória é incessantemente comprometida: a convenção literária do “ele” é necessária ao apequenamento da pessoa, mas a cada instante corre o risco de entulhá-la com uma espessura inesperada. A literatura é como o fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer.¹⁹⁴

Foi assim que começamos a insistir na grafia ritmada e em primeira pessoa do diário. Seria preciso reconhecer o “ele” sem rosto, o “ele” descontínuo, o “ele” realmente impessoal presente, inclusive, na arquitetura de um diário. Blanchot responde a Barthes no texto “Em busca do grau zero”, com o qual trabalhamos na subparte da tese intitulada “Grão leitor”. Não se pretende encontrar o grau zero da escrita, o que se quer encontrar — e isso justamente só se encontra com o corpo e o pensamento (todo o “resto” que é abalado pela linguagem) — é o instante agudo da “experiência da neutralidade”.

Entretanto, foi o pensamento e a experiência da neutralidade, transformada pela *textualidade* no ato ininterrupto de ler a obra de Maria Gabriela Llansol, que nos deram exatamente o momento em que o “eu” desaparece, sem, contudo, tornar o “ele” uma convenção romanesca. Basta determos nossos olhos no discurso “Para que o romance não morra”. Basta sabermos que o movimento de retirada do “eu”, na obra

¹⁹⁴ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p.35.

singular da escritora, recebe maior intensidade nos textos chamados, por ela, de diários.¹⁹⁵ O “eu” é propositadamente retirado.

Não vou perguntar: “quem falta?” Sou eu que falta, o fragmento por que suspiro, e que está suspenso fora de mim. *Eu* que queria ser *ele*, sem poder, como _____ como um res-to de frase que se esquece. (IQC, p.24)

Mas foi no livro *Ardente texto Joshua* que vislumbramos como o “gesto biográfico” pode fazer parte do projeto textual llansoliano. Há, em seu projeto, uma substituição, uma remodelagem do romance. Contudo, o rastro, o fragmento de vida, o corpo e o pensamento não foram dispensados. O problema não é mais a morte do romance, mas a possibilidade de, na quebra do tempo, a potência anônima (ou a experiência do fora da linguagem) se fazer ouvir. Foi assim que lemos o discurso proferido pela escritora ao receber o Grande Prêmio do Romance e da Novela, em 1990, pelo livro *Um beijo dado mais tarde*: “Para que o romance não morra”. O romance muda de forma e, em seu lugar, aparece o *fulgor* vibrante, ou, como deixa claro Llansol, aparece a *textualidade*. Os passos dados na direção desse “novo” modo de conceber a biografia estão explicitados na contracapa do livro *Ardente texto Joshua*.

ARDEnte TEXTO JOSHUA: uma explicação possível

A primeira história

conta que, desde sempre, Teresa Martin quis entrar no Carmelo de Lisieux. Que, aos quinze anos, de facto, entrou e aí morrerá aos vinte e quatro anos, de tuberculose.

¹⁹⁵ “Por que ainda escrever ‘diários’, quando trechos inteiros de ‘ficção’ imiscuem-se nele e falam do mesmo lugar de onde falam os prováveis ‘fatos vividos’? E, se não há essa distinção, por que conservar essa distinção nas publicações?” BAETA. *Este é o jardim que o pensamento permite* — fragmentos no litoral da textualidade Llansol, p.16.

É a primeira história — a sùmula biogràfica.

A segunda história

chamou-lhe Teresinha do Menino Jesus, colocou-lhe um ramo de rosas nas mãos, uma coroa de rosas na cabeça, canonizou-a e, há meses, fez dela Doutora da Igreja — a terceira, depois de Catarina de Sena e de Teresa de Ávila.

Esta é a história institucional, a grande, e a sua sùmula heróica.

A terceira história

contou-a ela. Em vários poemas, peças de teatro conventuais e textos autobiogràficos. Sobretudo no manuscrito C, como é conhecido. (...)

Este livro

é a quarta história. Conhece a biografia, e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento. Confronta a arte de viver da amorosa com a exigência da ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente. Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como sùmula da sua potência de agir. (ATJ, contracapa)

Não podemos esquecer Barthes e sua busca por uma literatura impossível.¹⁹⁶

Literatura que se constitui através do texto que se lê, literatura que traz a abertura crítica que se segue — a “escritura”. Não podemos esquecer o Barthes do biografema e do grão da voz.

Somente, o que nos dá infinitamente a *textualidade*, é que na passagem do *eu* ao *ele* ficamos, inevitavelmente, com o “resto de frase que se esquece”. *O fragmento por que suspiro está suspenso fora de mim*. E, passo a passo, começamos a vislumbrar, com leveza, na obra de Llansol, o caminho pelo qual sua escrita se faz, se parte, e ao se partir cria o *elo* (bio) que perquirimos. O caminho do corpo e da alegria, dos afetos e da

¹⁹⁶ “A modernidade começa com a busca de uma literatura impossível.” BARTHES. *O grau zero da escrita*, p.36.

ressuscitação. Um caminho que não se separa da origem poética e que, mesmo sem o “eu”, não se separa da vida.

Lucia Castello Branco aproxima o conceito de *letra* em Lacan, ao pensamento de Maria Gabriela Llansol, investigando, justamente, o que leva a linguagem a seu fora, a seu limite, a seu exterior, a seu silêncio.¹⁹⁷ Encontra, no limite tênue entre obra e vida, o momento em que a perspectiva da subjetividade se perde e o objeto prevalece. Foi pela experimentação em ato desse caminho que nos surgiu, então, o caminho que não prevíamos. A experiência de leitura e escrita que se seguiu envolvia a investigação do traço e da *vertical do lugar*, presentes na primeira parte da tese. Mas não apenas.

Fato curioso o de, quando queríamos estabelecer uma biografia que nada tem a ver com a subjetividade de quem escreve, nem com o cotidiano, nem mesmo com fatos e datas, encontrarmos um caminho de leitura (não estudiosa, não interpretativa, não somente afetiva), “um caminho de leitura concreta, escrita, mais abrangente ou mais próxima do acto constitutivo do texto”,¹⁹⁸ e que se aproximava, sem véu, da nossa verdade, do nosso cotidiano não trivial, da nossa escrita, do nosso corpo. Saímos da subjetividade e do sujeito fragmentado para encontrarmos a concretude de uma matéria biográfica e escrita na nossa vida.

Mesmo antes do primeiro *exercício de legência*, precisamos encontrar o “movimento de sucessão de tempo não interrompido”,¹⁹⁹ ou, de outra forma, o espaço geográfico que nos pediu a escritora.²⁰⁰ A *Geografia de rebeldes*, como foi nomeada sua primeira trilogia, inscrevia-nos, não por acaso, no lugar, no espaço edênico instaurado por Llansol. O *tópos* que grafia e vida, como um corpo vivo e ininterrupto,

¹⁹⁷ Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*.

¹⁹⁸ LLANSOL et al. *À beira do rio da escrita*, p.8-9.

¹⁹⁹ LLANSOL et al. *À beira do rio da escrita*, p.14.

²⁰⁰ “Vive-se no reino da simultaneidade, e o diário, em vez de estar orientado por uma cronologia, um fluir temporal, toma partido pelo percurso espacial.” GUERREIRO. O texto nómada de Maria Gabriela Llansol, p.68.

traziam com a potência de *abertura e depuração* — a *topografia* de nossas *primeiras palavras*.

Assim, a primeira parte da tese incorporou em sua arquitetura os nove textos escritos nos anos de 2003 a 2008 e que, de alguma forma, fazem parte desse “conhecimento-devir-origem” que a textualidade nos traz de volta. De volta, “no eterno retorno do mútuo”.

“Tendo tido de interromper o que estava a escrever fico à espera das sucessivas experiências da linguagem” (F, p.106). Se já sabíamos que na experiência da linguagem, da literatura total que nos propõe Blanchot, não encontraríamos ruptura entre texto e vida, não sabíamos, ainda, como a força dessa experiência iria nos modificar. Tínhamos, como formula Deleuze, o momento da “passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”.²⁰¹ Ou, como formula Llansol, uma escrita que é, sobretudo, “uma possibilidade de vida”, que “se mede pelos movimentos que ela própria traça, e às intensidades que cria”. (IQC, p.14)

Mas como não se trata, e não poderia nunca se tratar, de ficcionalizar a “possibilidade de vida” que a *textualidade* nos dá. Precisávamos, ainda outra vez, saber que “de fato, como eu aqui o sinto, a ler, essa aprendizagem não é susceptível de interrupção.”²⁰²

Portanto, a pesquisa que encontrava, em seu começo, três *figuras* para atravessar a leitura dos três diários (*Prunus Triloba*, *Jade* e *Témia*) e que tinha como substância a *vertical do lugar* que guarda, abre e depura a intensidade dessas *figuras* e do texto, acabou por trazer, sem que nos déssemos conta, como “passagens de vida”, um *exercício de leitura, de legência*. O *exercício*, que nos ensinou os passos do corpo, junto com algumas considerações de sua feitura e dos movimentos traçados em nosso

²⁰¹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.11.

²⁰² LLANSOL et al. *À beira do rio da escrita*, p.14.

pensamento, foi retomado para acompanhar nossas notas sobre os diários, mais intensamente as notas sobre o diário *Finita*.

A “cópia das lições” do livro *A restante vida*, feita durante todo o ano de 2005, teve a mão e os olhos expectantes de Lucia Castello Branco na mesa de trabalho da escrita. Foi ela que fez com que retomássemos, de súbito, nosso próprio sopro. Como não poderia deixar de ser, ele será a “matéria-prima” de nossas notas sobre o diário *Finita*. O diário que encontrou, na nossa leitura em devir, um feixe luminoso com a *figura de Prunus Triloba*.

“Por que escrevo?” — ela me diz antes que eu lhe pergunte.

Escrevo para testemunhar o que os meus olhos expectantes vêem. E vejo coisas concomitantes, várias realidades me rodeiam das quais faço parte. Aqui estamos eu e a Lúcia, neste jardim. Ali uma planta respira, ali correm crianças, ali um cão late. A minha escrita é isso: é o meu sopro.²⁰³

Era o texto inicial, sem que o soubéssemos, de nossas considerações sobre a “escrita que não vem da memória” (LL1, p.11), a escrita que precisa necessariamente “esquecer dos fatos”, a escrita que ajusta o “pacto de leitura” ao “pacto de bondade”.

Foi ali que o método (caminho e promessa de escrita e de leitura) do texto llansoliano inscreveu a nova procura. No começo, perguntávamos “qual seria a matéria biográfica que se faz presente nessa obra e que poderia funcionar como um método, descontínuo e inesperado, de escrita?” Depois do *exercício de legência*, passamos a nos perguntar: qual o momento definitivo em que o *bálsamo*, sem medida exata do passado, pode, de fato, depurar, curar, as extremidades que nunca aparecem escritas, ou, as extremidades (as exterioridades) que só podem aparecer na tarefa infinita de escrever nossas vidas?

²⁰³ LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p.108.

Esse texto foi a “verdade-matéria” que compôs trechos, páginas e “resto de frase que se esquece” nas nossas anotações do diário. O diário que separou seu silêncio e sua intensidade quando desenhado através das folhas tenras de *Prunus Triloba*.

“Uma parte da minha vida ajustou-se ao pátio”.

Quando escrevi esta frase estou a ver o pátio, mas quem não lê, não sabe de quem é a vida que se ajustou ao espaço do pátio. Poderia ser de Infausta, de Hadewijch, de Ana de Peñalosa, e podia também ser minha.

Muitos dos que me lêem têm dificuldade em ajustar-se ao pacto de leitura que os meus textos supõem: o de saberem quem está enunciando. E sabê-lo sem sombra de dúvida.

Os meus textos supõem um pacto de incómodo _____ são tal qual se eu quiser que existam_____;

a palavra “incómodo” é, todavia, capciosa, indica incómodo e coração ansioso, à espera de um amigo sereno. Devo reconhecer que o meu texto, ao deixar inseguro o sujeito que enuncia, se dirige, de facto, ao ansiar do coração, e o coloca na sombra da dúvida. E se o coração persiste em ler, é porque há nele um fulgor estético que ilumina o próximo passo, e o faz apoiar no detalhe justo e irrecusável. (10 de agosto de 1993 – Colares).

(LL1, p.11-2)

Chegar a esse “pacto de leitura” — pelo qual o ansiar do coração, na beira da dúvida, persiste na leitura — pode conduzir o legente ao próximo passo iluminado pelo fulgor estético, ao instante seguinte à metamorfose. A metamorfose legente prediz a transformação da matéria — “estruturas materiais que permitem a transformação da matéria em matérias mais leves” (LL1, p.25) — e a transformação do corpo — o instante em que o “pacto de leitura” pode ser sustentado no corpo, sem impacto, sem estranheza.

O instante em que o incómodo é curado é, ele próprio, transformado. A dúvida só se instala na insegurança do sujeito que enuncia, mas não na vida que se segue, não

na vida do texto e que o texto anuncia. Lembremos de como o texto não deixa extinguir a “comunidade de mulheres sós”, a intensa vida das beguinhas em suas “práticas passivas” — “todas elas centradas sobre a cura das feridas da metamorfose” (LL1, p.25).

O “pacto de leitura” encontra-se com o “pacto de bondade”. Temos assim uma metamorfose e uma cura, um bálsamo. O “pacto de bondade”, depois de abrir e depurar, diante do conhecimento da restante vida, abriga o corpo que passou pela metamorfose legente. O próximo passo é iluminado, mesmo quando sabemos que “não temos um trajeto pré-estabelecido”,²⁰⁴ mesmo cientes de que “vamos para onde ignoramos, por caminho que desconhecemos” (LL1, p.87); mesmo quando, no mundo, pressentimos que “o mundo é o desconhecido que nos acompanha”. (SH, p.135)

Lemos as *lições* copiadas e vemos a *depuração*, os cortes, e as “cópias da noite”. E vemos *o tom e o prelúdio* que nos foi dado em promessa para que encontrássemos “o silêncio que nos apaga”, “o amor vindo de muito longe”, “a cor suspensão”. E, só depois, o azul da metanoite inscrito nos cantos da página e na pauta de música que escutaríamos quando tivéssemos que compor o último fragmento inserido nesta tese.

Ele carrega, ainda, em sua feitura, o “arrancar à queda” de um único dia do diário, uma única cena fulgor, uma origem, uma topografia de primeiras palavras. E foi nele, concluímos agora, que nossas considerações sobre as “relações de caminho”, e sobre as *clareiras de respiração da língua* puderam encontrar na obra de Maria Gabriela Llansol um novo núcleo primeiro que foi ampliado ao longo da pesquisa: o *abrigo*. O bálsamo que continuará a escrever a força desse caminho original.

²⁰⁴ JOAQUIM. O limite fluido, p.183.

Não podemos deixar de reconhecer que *a topografia das primeiras palavras será sempre a textualidade*. Sempre a mão e o corpo que desenharam com nitidez as palavras e letras grafadas — da letra L seguida da letra C, n’*O livro das comunidades*, até a letra C seguida da letra L, n’*Os cantores de leitura*. Mas é também topografia de primeiras palavras o conhecimento ininterrupto e textual que o silêncio da leitura e da cópia nos ofereceu. A possibilidade de escrevermos na metanoite, muito breve, a passagem do *fulgor*. Dê-me teu corpo para que insufle, na “imensa arquitetura de Baruch, as imagens de uma voz”. Dê-me teu corpo para que consiga manter a pausa prolongada, estender o xaile do coração por sobre o silêncio que nos apaga, “lançar ampla a respiração do som” para antecipar “a contração final do tempo” (LL2, p.90). Dê-me teu corpo para escutar a *fuga* de conclusão e sonho, para escutar o silêncio prolongado de teu texto sobre meu corpo, de meu corpo sobre a dobra da página 24 de *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*.

abro a mão e o corpo, e digo sim aos que hoje vou encontrar,
na leitura e no dom:
Rilke, Dickinson, Spinoza. Somente um elo. Será a face
triangular do dia. Em que pergunta de um de nos
descansaremos? (LL1, p.24)

E se há mesmo uma pergunta de um de nós para descansarmos, ela não tem como ponto de partida a herança que recebemos, nem mesmo a língua, mas o espaço de *evolução do possível* (LL1, p.92) que a textualidade nos abriu. A nova língua, portanto.

Uma pergunta — alicerce, abrigo e vertical do lugar —, aquela que, pelo sopro e pela afirmação, nos chegou: *como devolver ao mundo esse texto?*, melhor dizendo, *como recebê-lo? como depurar nossa autobiografia de legente e ainda sustentar no corpo o matiz, a linha, o tom que será recebido de volta e em retorno por aquela que o escreveu?*

“Os críticos não servem para escrever sobre o que é, mas sobre as envolvências. Sobre os suspiros que rodeiam o texto. Do que, eternamente, é texto, mas que nunca ninguém conseguirá escrever sozinho, com suas próprias e únicas palavras.” (LL1, p.113)

Mas talvez escrever sobre o texto, com o texto, inserindo nesse processo os olhos, a mão e o corpo de quem lê, seja encontrar essa pergunta, a que nos fará respirar e descansar na leitura e no dom. “Somente um elo.”

Foi no dia em que li em voz baixa a *Carta ao legente* que a nova pergunta, “o ponto de encontro desejado da consciência livre com o dom poético” (LL1, p.89), encontrou a tão primeira, a pergunta formulada por Llansol em seu livro *Onde vais, drama-poesia?*

Com a perturbação de escrever, senti que a vida cresce para
uma forma *ou ramo, que espero ainda ver.*

Flutua sobre a linha dos livros, desde os primeiros, e
desde os anteriores aos primeiros,

que não escrevi e colho, em cada um, *a flor emblemática da sua*
recordação. A este colher chamarei autobiografia de
um legente.

Alguém que colhe a flor que falta para que se acalme a minha
perturbação pessoal,

alguém que colhe o tom de cada um dos títulos que escrevi,

alguém que me traga o ramo que fiz da minha vida

ao facto de me ler *identificada* com o legente que se estende, mais
esguio e *inquieto*,

ao lado da que escreveu. Em cada livro

escrito há — *lido* —, *um portal, um alpendre. Entrar, de novo, por*
eles adentro,

e repetir o acto de amor com que os escrevi. *Aceitar o pedido que*
me fazem

de entrar outra vez,
e de sentar-me, perturbada pelo corpo, *onde o legente preferir*.
sentar-me com ele a saborear o matiz, *a linha, o tom*,
dizer-lhe “é pensamento”,
e deixá-lo, de novo, cair da memória, no fio de água do texto.

A essa *autobiografia* que escrevi comigo, com ela lendo,
chamarei *ramo*.

subentendendo a árvore florida
no prado de minha casa
ou no corredor da minha vida.

Pois o texto _____ (CaL, p.1-2)

A pergunta que em sua primeira formulação partia do gesto biográfico inserido na obra; que descobria pelo método e pela promessa desse texto o bálsamo e a metamorfose do corpo legente, voltava-se novamente para a mão de quem escreve. Para a vida (a abertura, a depuração e o abrigo) que está de volta, que retorna ao mundo não pelo rastro que não foi apagado, mas pelo desaparecimento do rastro que inscreve o real, o elo que abre o caminho mútuo da volta. O ramo — anagrama de *amor*. “A árvore florida no prado de minha casa.” O *elo* que, finalmente e definitivamente, a lógica do encontro nos deu: “Alguém que traga o ramo que fiz da minha vida”.

Alcançar essa vida do texto no corpo legente — “colher o tom de cada um dos títulos” que ela escreveu, desde os primeiros, desde os anteriores aos primeiros —, é também cuidar, encontrar o bálsamo, o abrigo, *para que a vida retorne a Maria Gabriela Llansol*, para que a vida retorne ao mundo, para que o espaço edênico continue a trabalhar infinitamente o silêncio desse texto. De um corpo a outro corpo, até atravessarmos os territórios desconhecidos dessa promessa.

Estendemos as duas o xale do coração por sobre aquele silêncio
que nos apaga, e escrevemos sobre ele a quatro mãos:
dia em que as cores se feriram umas às outras e nós, seguindo
pelo corredor que sente, corremos atrás delas. (...)

Que isso fique escrito na metanoite. (LL2, p.83-4)

Quando ela pede *alguém* que leve até ela o *ramo* que fez de sua vida, alguém para repetir com ela o *acto de amor*, talvez possamos começar a responder nossa última pergunta: *Como devolver ao mundo, como devolver a Maria Gabriela Llansol esse texto?* Podemos agir mais justamente quando a tarefa de ler, a tarefa de escrever está imbuída de “elevantar na vida infinita o que é perecível e isolado, no domínio da lei o que pertence ao acaso”.²⁰⁵ Blanchot lê assim parte da resposta de Kafka à pergunta de Janouch (“A poesia tende, pois, para a religião?”). A resposta imediata é: “Eu não diria isso, mas tende certamente para a prece.” E a prece de Llansol tem em sua matéria a promessa e a responsabilidade que nos faz ler infinitamente esse texto: o próximo passo iluminado: o fim provisório: o amor que não é privilégio do humano: cantar a leitura.

De resto, há pássaros similares que constantemente pousam num teu ombro. A avezinha mais leve constantemente me traz cartas, ainda mais leves. E o olhar dos meus companheiros adquire uma cor azul, que constantemente te abre o céu. Cumprir ou não cumprir a minha promessa? Minha amada, o espesso amor humano acaba-se aqui. (CL, p.166)

²⁰⁵ KAFKA citado BLANCHOT. *O espaço literário*, p.67.

FINITA

Os campos da alegria

Quereis ser philosophos? Começae por ser spinozistas; nada podereis sem isto. É preciso antes de tudo banhar-se neste ether sublime da substância única, universal e impessoal, onde a alma se purifica de toda particularidade e rejeita tudo aquilo em que tinha até então acreditado, tudo, absolutamente tudo.

Hegel

A obra de Maria Gabriela Llansol ensinou-me a ver que, para além, ou em dueto ao “*Deus sive natura*” de Espinosa, há o “*Amor sive legens*” do coração legente. O amor, a legência, ampliou-se passo a passo, e deixou em nossas mãos a tarefa de realizar um trabalho que *desenhasse uma linha de fulgor* (STL, p.7). Esse amor, soubemos, exigia nada menos do que a ressurreição dos corpos: “última e definitiva aspiração do texto ardente” (ATJ, contracapa). Exigia abrigar o momento em que a *linha de fulgor* é projetada sobre “um ser humano que morrera” (STL, p.7), sobre seu cotidiano, sobre seu pensamento, até encontrar, de volta, a vida, o *vórtice vivo* do qual partiu. A aproximação e a tentativa de tocar o *vórtice vivo* do amor-legente conduziram-nos ao espaço da *paisagem de clareza súbita* (SH, p.243). Reduziu nossos corpos ao começo, ou ao *antes do começo*. Ao mesmo tempo, empurrou nossos corpos para um *futuro* ou para um instante em que “o ser finito torna-se substância infinita” (BDMT, p.10). Mais do que recuperarmos um *tempo contínuo* ou situarmo-nos num *tempo suspenso*, o que resistiu — ao longo da leitura de toda sua obra, como tentamos demonstrar — foi o *exercício de legência* que encontramos, infinitamente e a cada vez, no tempo *ininterrupto* do corpo. O tempo, anterior e futuro, de decisão pela vida, pelo

vivo. Decisão que só pode ser tomada quando a forma de ler, a forma de pensar, é depurada por essa “experiência singular e partilhável” (STL, p.16).

Sua “obra ‘obriga’ a pensar e, por vezes, a mudar de pensamento”.²⁰⁶ Trata-se de uma mudança, uma metamorfose. Os *exercícios de legência*, porque não buscavam uma explicação, nem uma classificação, nem uma coerência para o texto, nem mesmo estavam na “ordem do conhecimento”, em seu sentido restrito, puderam encontrar o “corpo aberto”, ou “a pujança que experimenta”, o novo modo de conhecer na operação de leitura que se fez através de nossas mãos legentes.

Não me esqueço do trecho de abertura das considerações de Augusto Joaquim, no prefácio do primeiro livro publicado por Maria Gabriela Llansol.

Quando, há vinte e três anos, li pela primeira vez *Os pregos na erva*, soube, logo então, que lera textos de que parte substancial me ficara ocultada. Retive fragmentos. Houve mesmo frases inteiras que me insidiaram. Mas eu, e a cultura em que pensava, não estávamos preparados para estes textos.²⁰⁷

Não estávamos preparados para esse texto, para essa língua, para entrar no reino tão silencioso, tão verdadeiro, como o da árvore *Prunus Triloba*. Como o silêncio que li na lição XXI d’*A Restante vida* e escrevi sua leveza indivisível assim: “Uma caravela atraía nosso olhar — era a partida. O sentido da melopéia entoada por Hadewijch permanece um segredo caído sobre nossos textos como um véu.” Era o dia 18 de janeiro de 2006. E sabia que esse texto exigia “silêncio, sempre silêncio” (RV, p.91)

Sabia, contudo, que não se tratava de uma preparação, mas de uma espera inabitual — a espera não do fim (*tudo é ritmo*), não da gênese (a *origem* está na partícula nascente da textualidade) —, tratava-se da espera inabitual da escrita (e seu *acto*, e sua *passagem*).

²⁰⁶ JOAQUIM. O limite fluido, p.179.

²⁰⁷ JOAQUIM. O limite fluido, p.179.

O que esta obra antecipa, ou como ela é “arrancada” das nossas conjecturas contemporâneas, está muito próximo do que diz Nietzsche, justamente ao falar da leitura de seus escritos: “Não se tem ouvido para aquilo a que não se tem acesso a partir da experiência.”²⁰⁸ Ou como formula A. Borges no prefácio a *O livro das comunidades*: “só os que passaram por lá sabem o que isto é, e justamente isso a ninguém interessa” (LC, contracapa). Quando falamos de um *projeto* na escrita llansoliana, e acreditamos que há um, ainda que o seu *telos* esteja revestido por uma promessa (*o mundo está prometido ao drama-poesia*), falamos do *projeto do vivo*. O que queremos encontrar é o modo como o texto-vivo do *fulgor* opera na vida. O modo como o texto opera na vida de Gabriela, na vida do legente, na vida inscrita no *espaço Llansol*, na vida que retorna ao mundo, na vida que renasce, sem nódoa, na matéria grafada da página que estamos a ler — “(...) nem uma folha de papel a separava do corpo” (STL, p.10). Contudo, o *acto permanente de ler* está imbuído e estabelece em seu modo de agir, em sua operação de leitura: *o ressaltado entre as intensidades* (SH, p.242). O *salto* que sustenta o *elo* entre a escrita e a vida, entre a folha de papel e o corpo, entre a leitura e a vida, e o mundo.

O salto que, como na leitura de Augusto Joaquim, retém fragmentos do texto, mas sabe que parte substancial será ocultada. Não porque o texto seja hermético, ou inclassificável, mas porque a parte oculta se constitui do resto. O resto, mesmo que continue impensável, indemonstrável, atravessa o texto e as páginas para estar conosco, para estar com o corpo que se arrisca a experimentar o resto da travessia. Pois sabemos que, nesse texto, o resto é vida que retorna, é *restante vida*.

Vimos como a experiência não é imaterial, nem inefável, ela parte da matéria do escrito — a página, o papel, as letras grafadas, mas também, o corpo, a língua, o itálico, o pensamento, os espaços brancos, as mãos, os olhos, o traço —, o que constitui, de

²⁰⁸ NIETZSCHE. *Ecce homo*, p.53.

maneira exata (mas em saltos), o texto. Vejamos alguns *saltos entre intensidades* que se foram formando na confecção da tese: o *salto* da vida translúcida de Gabriela que se põe a escrever os tantos livros, os incontáveis cadernos, as inúmeras páginas encontradas em seu espólio, para a vida capturada pelo legente, para a vida que guarda a experiência amorosa do corpo e o lugar inesperado do acaso e do acontecimento do *fulgor*; o próximo salto, o da captura legente para a vida aberta pelo *espaço Llansol*: o caminho leve e o abrigo que aproxima a comunidade de sós — os traços de vida e esquecimento das *figuras*; depois, o salto dessas vidas-escritas-esquecidas, metamorfoseadas e depuradas pela intensidade da *biografia de uma imagem* (STL, p.13), até o momento de encontrar de volta a matéria-verdade da qual a escrita partiu. “Sem desviar o olhar para os pés, os pés que andam”.(LC, p.33); e, no movimento da marcha, o novo *salto entre intensidades*, o que retorna, pelo *orifício de passagem* sem igual, para os braços de Maria Gabriela Llansol, para suas mãos vistas, tanto tempo depois, pela tela em que se projeta o filme *Redemoinho-poema*, de Lucia Castello Branco e Gabriel Sanna.

Assim o texto opera na vida, nas vidas. Fizemos uma espécie de cronologia, mas o *salto entre as intensidades* se faz a um só tempo, o tempo da ausência de tempo, o tempo ininterrupto que nos abre, pela *vertical do lugar*, o caminho de escrita da *paisagem*. Assim, interessa-nos percorrer um caminho, encontrar uma *paisagem*, abrir uma *vertical* no *lugar*, criar o espaço que abrigue o *salto entre as intensidades* e o *ressalto entre a literatura e o mundo*.

Por isso o ato de copiar, ou o horizonte preciso da *sobreimpressão*, não realiza, como poderíamos pensar, o ato de recobrir o texto. Já que esse modo de “agir” com o texto não recobre a “força de origem”, a “massa de início”, a “vida” presente na partícula única e leve. Não recobre o *salto* necessário para afirmar a *textualidade*. Já

que, certamente, essa matéria-partícula não se rompe na grafia, mas ganha sua intensidade através dela.

Há pessoas (não sei dizer se são muitas ou não) que ao lerem um texto, sentem que o poderiam ter escrito. Mas sobretudo têm o sentimento que o texto está poderosamente soterrado, porque, muitas vezes, não era a primeira vez que o liam. É raro que alguém oiça alguém. É ainda mais raro que alguém compreenda o pensamento de alguém.

E pensamento mal-compreendido é pensamento mal-dito. Mas quando se verifica o contrário, dá-se um choque de energias, que é bastante característico. Criou-se então um *nicho frágil de escrita comum*. (EE, p.152)

Ganhar intensidade na grafia, sustentar a intensidade pelo movimento da mão que traça as letras não tem a ver com o desejo de ter escrito o texto, mas com a parte do corpo que sabe que o texto é vivo, ele não pode ficar soterrado. Não, nunca se tratou de querer compreender o pensamento llansoliano, mas se tratava, como agora, da parte de afeto imperceptível e inabalável, da parte de afeto que cria o *nicho frágil de escrita comum*.

Foi, portanto, não somente a *profusão de sinais*, mas também o *salto entre as intensidades* que nos mostrou a outra vertente do método, o caminho de silêncio que parte e partilha o núcleo primeiro da *textualidade*. “As atividades práticas do silêncio.” Desde a primeira leitura — desde antes, muito antes da primeira leitura. O *salto entre as intensidades* trouxe-nos na cópia e na depuração das *Lições*, parte final do livro *A restante vida*; e ainda, no corpo e na vida, o *elo* que tanto procuramos. Foi um *salto-elo* que nos fez inserir na hipótese da tese (biografia como método) a parte “material” de nosso percurso.

Copiar. Copiar é um acto fundamental,
porque é fundamental que a mão se meta no pensamento,

e é fundamental que a mão siga as linhas da paisagem, siga as linhas do percurso amoroso, siga as linhas do ensino. A cópia é uma forma real de aprendizagem porque cola directamente ao conhecimento. Mas trata-se aqui de uma cópia que evidentemente é como um tremeluzir sobre o que está escrito em primeiro lugar. Portanto, não é copiar de uma maneira exacta e rigorosa sobre o traçado que já está sendo elaborado, mas uma espécie de enervamento, de tremeluzir, que deixa imensa brecha, passar conhecimento, eu diria, criar conhecimento próprio de quem está copiando.²⁰⁹

O livro *A restante vida* tornou-se objeto e matéria-prima de nossa cópia, minha e de L. A parte final “As lições” traziam em seu título, precisamente, essa possibilidade das *linhas de ensino* em consonância com *as linhas do percurso amoroso* e com *as linhas da paisagem*. Tivemos encontros semanais, algumas vezes dois encontros por semana. Tratava-se de matéria delicada — os afetos e as dobras do texto e dos corpos que o liam. Mas se tratava de encontrar a parte sólida dessa matéria, a materialidade impressa e desenhada, pela cópia, novamente, em outra folha de papel.

Lucia Castello Branco deu títulos para as 25 sub-partes d’ “As Lições”. Em cada encontro líamos um único trecho do livro de Llansol, depois líamos *o enervamento*, *a brecha* — o texto produzido por uma de nós, que tinha como ponto de partida *a lição* lida no encontro anterior. Depois da leitura, entregava o meu texto a L., que o transcrevia num caderninho de folhas quase brancas, de papel artesanal, costurado com uma linha forte e amarelada. O caderno tinha sido trazido pelas mãos de Vania, de uma viagem em que ela conheceu a espessura de outra *paisagem*, os *lugares* habitados (há quanto tempo atrás?) pelas Beguinhas.

²⁰⁹ LLANSOL et al. *À beira do rio da escrita*, p.17.

Somente a *lição III*, foi escrita-copiada por nós duas. Uma vez por L., outra vez por mim. Preservávamos o espaço de criação, o espaço necessário para o *tremeluzir* da cópia, escrevíamos separadamente, mas num *nicho de escrita comum*. Líamos sempre em voz alta e em companhia. Uma única lição, a *lição VIII*, faltava no livro. Ela não recebeu título, mas Lucia imprimiu no papel, a lápis, um traço horizontal, tal como o que encontramos no texto llansoliano. Naquele dia conversamos sobre o fato da lição estar *subtraída*. A nova edição do livro *A restante vida* estava por ser lançada e imaginávamos, as duas, se nele também a *lição VIII* estaria em silêncio e sem grafia. Mas esperávamos, eu e L., que o “erro” de edição fosse mantido, para continuarmos com nossos olhos no traço único e na página branca do caderninho de cópias.

Do dia 20 de maio de 2005 ao mês de abril de 2006, escrevemos uma leitura intensa e marcada pelo tempo lento de meu corpo naquele ano. Depuração, bálsamo e cura — a forma de conhecer, na ordem do corpo que experimenta, o começo decisivo de cantar a leitura. Mas foi somente em maio de 2007, quando me perguntava pelo motivo de o livro *A restante vida* não ter sido incluído no livro de ensaios *O senhor de Herbais*, que voltei ao primeiro livro escrito por Maria Gabriela Llansol. Havia, para *Os pregos na Erva*, um ensaio dela n’*O Senhor de Herbais*, apesar dela mesma, quando se referia à *textualidade*, pontuar o seu começo n’*O livro das comunidades*, de 1977. Mas era maio de 2007 e eu buscava uma visão de conjunto de seus livros, reunião de sós, não uma ordenação, mas uma espécie de “comunidade” feita pela reunião de seus livros. Os “corpos-em-conjunto”.

E se estamos falando de antes do começo, da força material e corporal que as *Cópias da noite* imprimem, deixemos aqui, novamente escrita, as últimas linhas do conto “Intróito”:

Senta-se na cama, ao lado de Joana, que chora em silêncio, de olhos fechados. Beija-lhe os olhos e a dor sem espaço vazio

(por já não ser aquela em que sempre se liquefazia a sua ausência).

— Morremos com ele — diz Joana.

— Não — responde João Mateus. — Renascemos com ele.

Ela submete-se às suas palavras. (PE, p.111)

Chegávamos ao interior (ao exterior?) dessa “língua que irrompe” sem cultura para a receber (LL1, p.96), e encontrávamos, não a densidade, nem mesmo o hermetismo, mas um *lugar* para respirarmos. “Renascermos com ela.” Vinte e três anos para o novo prefácio de Augusto Joaquim. Onze anos desde nossa primeira leitura do texto-carta *Hölder, de Hölderlin*.

Era noite, de fato, e L. recebia-me, abrigava-me. *Um abrigo na orla do bosque*. Foi *nesse lugar* que a solidão de um corpo vivo se fez ouvir, e foi pela cópia direta (“forma real de aprendizagem”) que começamos “a criar conhecimento próprio de quem está copiando”. Foi através do movimento que nossas mãos imprimiam no texto que era copiado que pudemos elaborar, formular as perguntas que se seguiram.

Lembrar o amor-legente era preciso, mas tínhamos que, para isso “meter a mão no pensamento”, tínhamos, para isso, que permitir a elaboração do próprio corpo. Para que os olhos da leitura não linear encontrassem o *orifício de passagem* que retorna, inesperadamente, e a cada movimento, para a mão que escreve. “Trago-te a *afirmação da vida*” (STL, p. 16) — ela teria dito com o livro *Alegria breve*, de Vergílio Ferreira, no colo, mas nada disse.

Como se subtrair ao círculo de sofrimento da língua? (BDMT, p.8) Como alcançar uma terceira língua, nem a que foi arrancada, nem a língua transparente? (BDMT, p.7) Como criar-se “sentada à beira de sua origem” (BDMT, p.9) e “na proximidade da morte?” Como rejeitar tudo aquilo que tínhamos acreditado até então, absolutamente tudo, inclusive nossa própria língua banhada de impostura? Como

chegar ao *fulgor* da palavra? (BDMT, 17) Como sustentar cortes que não signifiquem falta de sentido? Como sustentar a intensidade de corpos na metamorfose? Como saber que “no corpo e na língua não há limites, nem revelação” (STL, p.17)? Como ler um traçado, copiar sua dobra, mas sustentar, a cada vez, o *salto entre as intensidades* que ele imprime?

Em *Teoria da des-posseção*, livro crítico sobre o trabalho textual de M.G.L., Silvina Rodrigues Lopes aponta-nos a pergunta que se tornou a hipótese deste trabalho: “Não será a biografia um ‘método’ de escrita?”.²¹⁰ Mas nos interrogarmos como o gesto biográfico é inserido no projeto escritural de Llansol não se limita a investigação infecunda dos fatos da vida dela. Como vimos, os diários, primeiro eixo da pesquisa, foram sendo esquecidos quando examinamos a quarta capa do *Ardente texto Joshua*. A pesquisa não podia se limitar, nem mesmo, aos fatos e publicações das *figuras* que fazem parte de sua *linhagem*. Mesmo que a matéria biográfica presente nessas obras pudesse funcionar como um método, descontínuo e inesperado, de escrita, mesmo assim, faltar-nos-ia o *orifício de passagem*, a tão esperada realidade do método. A menos que também investigássemos como “o ‘método’ deixa de ser uma aplicação e confunde-se com a própria verdade que procura”.²¹¹

E confundido a essa verdade, o método exigiu de nós — para que chegássemos ao corpo-vivo da língua fora da impostura, para que migrássemos para o *lugar de Não-Poder* (*paisagem sem poder sobre os corpos*) — que mantivéssemos aberto o *orifício de passagem*. O método não é o traçado que se fez, ou que se fará, mas é a própria *vertical do lugar* que foi aberta, é o *corp’a’screver* que sustenta essa abertura, infinitamente, no traçado que está se fazendo, no traçado que insiste no **esquecimento** de sua matéria.

²¹⁰ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.34.

²¹¹ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.34.

Justamente, por não se tratar *de ficção*, o que aprendemos na cópia e nos *exercícios de legência* foi a maneira de esquecer o vivido, sem inscrevê-lo inventado. Aprendemos a *passagem*, a *dobra*, pela via de silêncio que ela nos deixa: a experiência. A *passagem de vida* presente não no “eu” como função de linguagem, mas na força irrealizável de grafar a vida no escrito: *o caminho transitável*.

Ao buscarmos a comunidade que se compõe na *textualidade Llansol*, vemos como a biografia estabelece seu espaço, tal como “biografemas”, “fluxo de imagens”, traços esquecidos, “vida com espaços vazios”.²¹² E depois, tal como a quarta história de Teresa de Lisieux no *Ardente texto Joshua* — depois dos traços apagados e esquecidos, a grafia que ilumina o que se apagou, sem rasgar, sem fragmentar a força indelével e imperceptível desde antes ali presente, sem submeter-se à lógica da identidade, sem recair na lógica infecunda do tempo.

As biografias de Maître Eckhart, Fernando Pessoa, Témia, Hadewijch, o cão Jade, Nietzsche, Emily Dickinson, a árvore Prunus Triloba, e de outras *figuras* presentes em sua escrita, aparecem sem suporte, sem impostura, sem fronteiras geográficas e culturais; aparecem em pequenos traços, como que desaparecidas. Poderíamos pensar que “o sujeito perde-se de si para o outro, deixa de ser uma identidade, uma memória, para tomar as memórias do outro, tornando-se a si definitivamente estrangeiro”.²¹³ Este seria um dos mecanismos da despossessão da escrita, tal como formula Rodrigues Lopes. Mas imaginamos que isto não é tudo. Porque o outro também já foi apagado, Fernando Pessoa se transforma em Aossê, Spinoza em seu prenome Baruch. A memória do outro, ou os fatos da vida do outro, não são incorporados no texto — o esquecimento do outro, sim. Assim como o esquecimento de si mesmo. Estes traços de

²¹² BARTHES. *Sade, Fourier, Loiola*, p.14

²¹³ LOPES. *Teoria da des-possessão*, p.34.

biografia, ou a biografia desaparecida, fazem o texto, a vida-escrita no próprio ato do esquecimento.²¹⁴ Por isso não temos personagens, colagens, ou palimpsestos, mas *figuras*. Por isso a cópia ou a *sobreimpressão* carrega o esquecimento ativo, sem perder o vórtice-vivo que constituiu, desde antes, os sinais abrigados pelo texto.

Através do esquecimento presente na gênese das *figuras*, poderíamos estabelecer uma conexão entre o método que buscamos nos diários e o método que se fez nos nossos *exercícios de legência*. Sim, trata-se de uma experiência de vida que transpassa e enlaça os textos lidos e a vida-escrita da escritora portuguesa, mas se trata também de um ponto limite diante dessa tarefa, uma parte intocada de nossa vida. Para desnodar o texto — sem a ânsia de explicá-lo, de criticá-lo, de salvar na memória linear o que precisa ser esquecido, ou melhor, o que faz parte do esquecimento — pusemo-nos a copiar o texto. Letra a letra, traço a traço. Depois nos pusemos a cortar partes do texto. Nas duas vertentes dessa experiência, a cópia e o corte, precisávamos guardar o silêncio dos espaços, guardar o silêncio e inscrevê-lo, novamente, no corte e na cópia, enquanto junto ao pensamento estava a pulsação continuada das novas mãos sobre o texto.

Trata-se, sim, do esquecimento que responde em parte à questão de Nietzsche, de “como alguém se torna o que é”.

Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente *o que é*. Desse ponto de vista possuem sentido e valor próprios até os *desacertos*, os momentâneos desvios e vias secundárias, os adiamentos, as ‘modéstias’, a seriedade desperdiçada em tarefas que ficam além d’a tarefa. (...) Conhecer-te a ti mesmo seria a fórmula para a destruição, **esquecer-se, mal entender-se, (...) torna-se a própria sensatez.**²¹⁵

²¹⁴ Podemos pensar no esquecimento ativo proposto por Nietzsche, como também na experiência do ato de escrever: não se escreve com suas memórias, contudo não se escreve com a memória do outro.

²¹⁵ NIETZSCHE. *Ecce homo*, p.48.

“Esquecer-se a si mesmo” — não podemos deixar de escutar novamente o trecho que abre o livro *Os cantores de leitura*: “que me esqueçam, mesmo os mais próximos”. Tarefas que ficam além da tarefa, tarefas aquém da tarefa. *Lugares a que nunca chegaremos*.

Mas se trata, também, do esquecimento de si mesmo escrito no trecho da “verdade como matéria”: a pergunta de homem livre: “quem me chama?”.

Para dizer de uma maneira crua, só o escravo pergunta quem é; o homem livre segue quem o chama. Segue, mas não pertence à voz que o chama. A identidade, a mais das vezes, é estritamente inútil e acaba em papelada ou disco magnético de um computador qualquer. As pessoas, na sua maioria, encontram esse dono ao quererem saber quem são. (...) Ignoram que são chamadas a ser “figura”. Mas se “emigrarem” para o espaço vocativo do texto, encontrarão formas ou grafias onde se apoiar, jogos em que desejam intervir, pontos vorazes que as atrairão (...) (EE, p.151)

Assim, somente pela via do **esquecimento**, o ato de escrever, o ato de encontrar grafia, o ato de copiar e o ato de cortar partes das *lições* tornaram-se possíveis. Mas como demarcar um **método** daquilo que se apaga, daquilo que se esquece? Tínhamos nas mãos o livro *A restante vida*. O livro subtraído do livro de ensaios *O senhor de Herbais*. O livro que não deixa que as vidas de fulgor sejam soterradas, sejam “calendarizadas como desterro” (EE, p.149). O livro feito da “experiência dos silenciados e de outras realidades por hábito abandonadas, ou não penetradas” (F, p.192).

E o tínhamos nas mãos, andando pelo corredor estreito e pelo jardim cercado, durante quinze dias inteiros. E durante o ano que se seguiu; nos encontros semanais da oficina textual e na cabeceira de nossa cama. Quando segurávamos sem força a

primeira edição do livro, já carregávamos, sem que o soubéssemos, a leitura por vir do diário *Finita*.

Finita (1987), diário dois, começa em Alpedrina, com a data de 1939. Vemos nas duas primeiras páginas trechos entrecortados como cópias de criança. Trechos que escrevem, neles mesmos, as cópias de um caderno com duas ou mais caligrafias. Permanecemos na leitura. O texto copia, algumas páginas adiante do mesmo caderno, o trecho escrito “pelo próprio punho”: “*a senhora faz meia com linha feita de luz*”. (F, p.7-8)

Na página que se segue, inscreve-se o *salto* temporal. Vamos para a data de 2 de novembro 1974, em Lovaina . “Terminei hoje **O livro das Comunidades**. E já outro livro desponta, **A restante Vida**, que será o verdadeiro livro da batalha.” (F, p.9) Todo diário se escreve, respeitando a cronologia de novembro de 1974 a agosto de 1977. Em 1975, MGL muda-se para Jodoigne, contudo não temos intervalos temporais na escrita quase diária. No último fragmento, é acrescentado ao lugar (Jodoigne) e à data (1977) a frase “em que acabei de escrever A Restante Vida” (F, p.192). Três anos de diário entrelaçados à substância do escrever, à vida que resta e resiste.

O livro *A restante vida* abre e fecha as notações do diário *Finita*. Mas não foi somente por isso que ele guiou nossa leitura do diário. Detenhamo-nos nas imagens capturadas em *Finita*.

Todo o diário nos traz as “imagens do esquecimento” (F, p.39) — de Espinosa nos traz o “corpo que, em verdade e potência, realiza um só **instante de mútuo**” (F, p.110) — de Rilke nos traz “para lá do amante, o amor que espera que todas as

imagens/ tombem,/ mais fracas do que eram, ou filigranas de coisa/ nenhuma;/ o amor espera a sós” (F, p.110) — de Nietzsche nos traz: “Ponho-me a meditar e concluo que a obra da minha/ vida abrange toda a espécie de trabalhos preparatórios,/ entre os quais/ reconverter-me a uma originalidade,/ encaminhar-me para o mesmo lugar” (F, p.113) — e nos traz, mas não por último, a hipótese de trabalho da nossa cópia e do nosso corte:

Lembrei-me de um texto que escrevera há dias, e que não sei exactamente porquê (será porque luto contra a metáfora?) não fará parte de **A Restante Vida**. Creio que porque não aprecio os textos que saem fora de si, e se “biblializam” em políticas várias. Que se agirem o façam “malgré moi”. Não suporto a idéia de que, no que escrevo, há o profético, ou o exemplar, salvo na sua fulgurante beleza. (...) Do mesmo modo que no meu texto se inscrevem outros de que sequer suspeito, assim também nesses persisto em escrever o meu. (F, p.121-2)

E neste mesmo trecho do dia 23 de dezembro de 1976, vemos a formulação escrita da nossa tarefa (para lá da tarefa) de ler o diário *Finita* pelo *projeto de não se deixar quebrar*, de não se deixar partir, da árvore *Prunus Triloba*.

Não é verdade que todos os seres vivos procuram permanecer fixando-se em certezas quanto à face do real, e sabendo que o seu reverso, além de existente, lhe é particularmente inacessível? Viver seguro e esperar que da dobra, seu próprio mútuo, não lhe surjam surpresas, resume o modo de estar do ser vivo.

Creio, no entanto, que estes são mais do que os meus contemporâneos admitem ou imaginam.

Tudo o que sinto em minha volta se torna sinônimo de ser vivo. Em toda forma há vida e movimento, compreensão e projecto, percepção e sensibilidade.(...)

Antes que o homem em que nos tornamos surgisse na corrente dos seres, imagino que todos eles, em unísono, o imaginaram, o desejaram e o geraram, com a intenção de dar à luz uma

forma viva mais capaz de penetrar o segredo da inacessibilidade do porque é. Mas parece-me que esta pedra, aquele gerâneo sobre o parapeito, Prunus Triloba Plena no jardim, e o riacho que corre debaixo desta casa, não calcularam integralmente as conseqüências do seu projecto. Não se aperceberam nunca que uma vez chegaria o momento em que o homem os excluiria da espécie única dos vivos, tornando-se o real comum ainda mais opaco. Ouço Hamman perguntar-me com insistência como foi possível tornar-se morta a língua da Natureza. Essa língua morreu porque nós já não falávamos com Ela, ou acontecera que a própria Natureza deixou de falar? Quando é que o homem, de forma mais capaz, se julgou forma única e exclusiva?

Foi um momento funesto, porque na dobra não reside só o segredo do nosso destino, das forças que nos reduzem a pó sem nosso consentimento; aí reside igualmente o segredo da nossa origem, das forças que nos puseram em movimento, e nos dotaram de acção. O homem foi lançado para sonhar esse destino e continuar o sonho da espécie viva. (F, p.124-5)

O homem que nos tornamos — o homem que cortou (em que data?) a árvore plantada em frente à casa de Maria Gabriela Llansol, em Jodoigne.

Mas para compormos o pensamento da *restante vida*, do esquecimento, da dobra e do trabalho de reconstituição que nos permite “caminhar com o pulso” (F, p.132), “meter a mão ao pensamento”, tivemos de ajustar nosso esquecimento ao ato de alegria do texto escrito no dia 25 de dezembro de 1976, em Jodoigne. “Quem voar para si encontrará, no fundo da ogiva, uma porta aberta. Voar para si é desaparecer na claridade da sua própria experiência” (F, p.133). Foi lá, no mesmo dia escrito, que fixamos nossos olhos com maior intensidade nas letras grafadas na primeira metade da página. Com as mãos no texto, antes da cópia, insistimos no **esquecimento**. Restamos no espaço-matéria da página, para atravessarmos uma *cena fulgor*.

A finalidade de ler não é guardar na memória. Eu esqueço-me do que leio mas encontro-me, ao cair da noite com ele. O fundamento da minha leitura é a pergunta seguinte:

“Por quanto **tempo** lê um pequeno período extenso?”

Por um segundo, um minuto, um ano, toda esta noite, ou toda esta vida? Ler estende-se pelo tempo e quer o espaço do dia-a-dia para projetar sua sombra. Ler estende-se por vertentes desconhecidas, e eu leio pouco, mas infinitamente. Desses metais preciosos escolho um metal, e torno-o integralmente a minha estrela.

Não estou cansada, nem excitada. Caminho com o meu pulso. Faço círculos com o coração, que vejo geometricamente vibrando dentro de mim. (F, p.132)

Mas, para que haja essa dobra, do vivo sobre o vivo, do vivo sobre a árvore arrancada; para que haja essa dobra tecida no mútuo, no coração que vibra geometricamente, temos de nos colocar no “lugar da captação da imagem” (F, p.129). No lugar em que, ao copiarmos o texto, também nosso corpo se dobre sobre ele. Para, na possibilidade harmônica de leitura, encontrarmos não um texto sobre outro texto, mas uma vida sobre outra vida.

A cópia é, portanto, uma “forma de encontrar sua língua no ar, reconhecê-la, e depois torná-la inconscientemente destino” dentro de nós. Sua língua — a de Llansol? a nossa? a esquecida no ramo menor de *Prunus Triloba*?

Tinha sido pela leitura primeira de *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, que pressentimos que o *Finita* era o diário de uma árvore. A *restante vida* de um objeto textual, de um ramo que não se parte. Lá encontramos por escrito, na partida de Maria Gabriela de Jodoigne para Herbais, a ternura de desabitatar a casa.

Sonho, esta noite, com o meu ultimo olhar frontal a *Prunus Triloba*:

Ser árvore, é não partir.

Prunus triloba, és uma árvore.

Prunus triloba não pode partir.

Pus-lhe a mão no tronco _____ pedra de toque do nosso adeus.

(31 de maio de 1980 — Herbais) (LL1, p.34)

Por isso, buscamos o traçado de uma *biografia futura*, ou de *um resto de frase que se esquece*. Por isso, *Finita* foi-será, para nós, a *biografia de um livro*: o último livro da trilogia Geografia de Rebeldes, *A restante vida*; e também a *biografia de uma árvore: Prunus Triloba*. Por isso, quando lemos os três diários de Maria Gabriela, sabíamos se tratar de encontro entre *figuras*. Mas também de *depuração*, *abrigo* e *abertura*. Escolhemos *Jade* e *Témia* para a tarefa de leitura dos outros dois diários — que restaram apenas acompanhados pela *topografia de primeiras palavras*.

O que não sabíamos (e isso só pudemos saber quando nos deparamos com os textos-matéria *dos exercícios de legência*) é que a “experiência dos silenciados” tinha sido grafada ali. Tinha sido materialmente inscrita a linha do percurso amoroso de nosso pensamento nascente. O que não sabíamos (e por isso fixamos muito, repetidas nove vezes, os nossos olhos na tela, na imagem projetada do filme) é que não restava nem mesmo uma pequena parte da raiz de *Prunus Triloba* para renascer no solo cimentado do passeio em frente à casa de Jodoigne. E, por fim, o que não sabíamos é o que o conhecimento ininterrupto desse texto deixaria no reverso, na dobra de nossa vida: as *lições* inacabadas, as biografias desconhecidas, e a pergunta precisa: *onde vais, drama-poesia?*

O que não sabíamos era que, ao tocarmos qualquer chão de cimento, lembraríamos da ramaria ainda jovem de *Prunus Triloba* — que florirá.

As lições
(cópia de A restante vida)

- Lição I. O Fundamento deste real
- Lição II. Qualquer espécie de morte
- Lição III. Exatidão e Paciência
- Lição III. Exatidão e Paciência
- Lição IV. O vazio não passa sem que saiba
- Lição V. Clarividência e Ignorância
- Lição VI. Tudo isto é tipicamente feminino
- Lição VII. A perda é irremediável
- Lição VIII.
- Lição IX. O rosto de criança
- Lição X. Na ausência de tempo e de espessura
- Lição XI. O lenço dos sete nós
- Lição XII. Longe é o nascimento do sol
- Lição XIII. A angústia do êxodo
- Lição XIV. A casa
- Lição XV. Passagens íntimas
- Lição XVI. O ciúme
- Lição XVII. Um lapso de tempo
- Lição XVIII. Rubra
- Lição XIX. O Acolhimento da figura
- Lição XX. Noite obscura
- Lição XXI. Melopéia
- Lição XXII. Imaginalia Mundi
- Lição XXIII. A desposseção do tempo
- Lição XXIV. Um fino esquecimento
- Lição XXV. A aproximação desse mar

o texto dobra como se diz de um corpo

Lição I
O Fundamento deste real

Chegamos à restante vida. Mais uma vez pensamos
utilizar
a escrita
que sempre nos serviu
de laboratório
e de alquimia.

Refletindo,
diremos:
não será uma arte demonstrativa.

A escrita,
vê-la escrever-se lucidamente,
é o fundamento deste real.

Lucia
20 de maio de 2005

Lição II
Qualquer espécie de morte

“Foi um acaso termos o mesmo cavalo e a paixão por *Prunus Triloba*, a mesma árvore.” (p.72)

Breve encontro _____ nenhuma distância. Dois pontos: a menor distância. Recusar o tempo de espera entre a semente, a flor e o fruto, entre a folha tenra e a árvore densa, entre a mão espalmada e o perfume cítrico, entre a leitura e a sonolência, entre o varal de roupas úmidas e o acaso de teu nome. Recusar o tempo sem temê-lo. A lua cheia de maio no próximo domingo. Tua voz suave. Haverá, então, uma árvore a sustentar nossos primeiros passos. A mão segura a haste tenra e nosso corpo se levanta. Sem aguardar, colocaremos a faixa sobre nosso seio. Prisioneiras de nosso leite. Amantes da vida alegre que pulula incondicionalmente. O Príncipe, Muntzer, a dama de Espanha, todos em amor completo. Não haverá trégua, por isso recusamos o tempo. Qualquer espécie numa única árvore. *Prunus*. Qualquer espécie num único golpe. *Prunus Triloba*. Qualquer espécie assim por termos o mesmo cavalo, a única árvore e a mesma morte.

Cinara
16 de maio de 2005

Lição III
Exatidão e Paciência

“... um silêncio dobrado como dobradas são certas dores densas.” (p.74)

“Para aí chegar é preciso que o destino tenha paciência, e que nada aparentemente mude.”
(p.50)

A pergunta escrita com L. “Para onde vai esse silêncio?” Paciência calcada no destino. Resta a exatidão da folha que demarca nossos passos.

Guardai-me e defendei-me — pediremos com as mãos juntas, com o peito cheio, com os olhos rasos. Guardai-nos e defendei-nos — diremos por escrito na outra página.

E mesmo quando o vento não cessa, guardaremos os utensílios para fazer o pão. O vento hoje molha como a chuva de ontem. São cinco horas da manhã e o duplo silêncio atinge a mão da escrita.

— Minha mãe — silenciou o pobre.

Cinara
23 de maio de 2005

Lição III
Exactidão e Paciência

Penso em minha pobreza, em como continuá-la. Guardai-me e Defendei-me, Senhor. Fora de casa poderei ficar, se não fizer muito frio. Mas preciso conhecer o que se passará com exactidão e paciência.

Voltemos, portanto, aqui, ao local de trabalho, que sugere um duplo silêncio. Silêncio dobrado. Dobrada paciência.

Nas dobras do papel — medida de nossa distância — principiaremos a escrever. Guardai-nos e defendei-nos — diremos por escrito na página dobrada.

Nas dobras do papel, leremos:
“tende compaciência pelos corpos que sofrem e alegria pelos que amam”

Lucia
25 de maio de 2005

Lição IV
O vazio não passa sem que saiba

Por enquanto, é nada que te ofereço.

Pois o vazio não passa sem que saiba.

(No entanto, algures, uma voz disse baixinho: “tudo passa, até mesmo o que não existe.”)

Sim, minhas palavras são ignorantes.

Mas, veja: tu já conhecestes o auge perdido da batalha.

Trago-te, pois, a missa solemnis,

a desconhecida ainda,

para que nela descanses o Espírito.

Lucia
07 de junho de 2005

Lição V
Clarividência e Ignorância

“Morto Muntzer,
sua cabeça repousava no braço e o desejo de
existir passara desprovido de dor, ou paixão excessivas.”

Sobreviver. Renascer. Assim virá Nietzsche e o pobre reconhecerá sua pobreza.
Escrevemos às escuras, com clarividência e ignorância. Esta a nossa tarefa. Deixar que
a mão acale a tinta e o papel. Morto Muntzer — repousa sua cabeça no braço. Assim
a saga dos camponeses. Assim a difícil lição do pobre.

Esperamos, sem dor ou paixão excessivas, esperamos o começo do outono, o
entoar do vento. E sonhamos com “o cimo da noite, e seu ponto mais alto”. Sonhamos
ainda:

O começo do outono, o encontro, o nascimento de Frederico Nietzsche, a mão
recostada de Muntzer, o caminho do pobre, subir ao cimo das coisas, o lugar de Prunus
Triloba, uma única luz acesa sobre um tronco de árvore.

Cinara
13 de junho de 2005

Lição VI
Tudo isto é tipicamente feminino

“há dias que coso sem cessar,
preocupada com todos os acontecimentos” —
dizia aquela cuja voz agora se cala —

“faço vestidos que vestem as paredes da
casa,
as paredes do mundo,
pois finalmente os imagino sobre
cavalos que partem
e os levam.”

Assim dizia, enquanto eu suplicava
aos céus:
— Vem aqui, Senhor, vem aqui a meus
pés.

Pois a lua passa vagamente sob as
nuvens. E os cães, amigos e inimigos do
Senhor, ladram.

Lucia
21 de junho de 2005

Lição VII
A perda é irremediável

no decorrer da noite, que foi branca
_____ por que não dormíamos?

Estávamos próximos de momentos angustiantes, pois eu devia ter três anos.
Fico sozinha sobre o banco, pode haver uma multidão de pessoas a minha volta, mesmo
pessoas amadas como uma criada, mas a perda é irremediável:
acabaram de separar-me de minha mãe.

Daí em diante eu amarei para sempre a chama das velas, e a dos candeeiros:
para sempre meu pai, que todas as semanas me enviaria de longe curiosas mensagens,
para sempre meu pai, a chama das velas, o último despertar antes do sono, uma
lâmparina acesa, para sempre um cofre de memórias.

Lucia
07 de julho de 2005

Lição VIII

Lição IX
O rosto de criança

Antes; a noite que foi branca. Agora; a barba e o cabelo do pai. Antes; respingos de minha mãe e o corte. Memória “de dentro do círculo que clareia para os limites”. Agora; o espelho — uma das memórias do meu rosto hoje. Antes; o “amor extraordinário pelos troncos de árvore e pela penetração de qualquer luz”. Agora; a janela de guilhotina e de novo meu pai.

Qual amor sustenta a pluma dos cabelos já brancos? Qual amor em sua blusa de capuz e em seus balbucios agüenta no corpo a fonte de uma mão que chama? Qual amor, hoje, antes, passa por nosso silêncio?

Cinara
11 de julho de 2005

Lição X
Na ausência de tempo e de espessura

Era um ouvido atento.

Ouvir e ver até a grande cena da sala dos manuscritos fechada.

Ouvir e ver até a versão de que uma certa antiguidade deve ter existido, mas absolutamente original e inesperada.

Ouvir e ver até a grande cena da sala dos manuscritos fechada.

Ser um ouvido atento, na ausência de tempo e de espessura.

Lucia
15 de junho de 2005

Lição XI
O lenço dos sete nós

Em que a serva se liberta para servir quem a espera.

Não há na poeira e na luz partes da mesma matéria? Resto vivo de nosso cuidado? Tão leve assim compõe o futuro de nosso corpo — sem enigmas.

“quando todos os nós do coração se desfazem, então aqui mesmo, neste nascimento humano, se torna imortal e mortal.”

Passo a passo — aqui conosco — o ramo vivo que nos visita como um recém-nascido.

Cinara
01 de agosto de 2005

Lição XII
Longe é o nascimento do sol

Sem percorrer qualquer caminho,
encontrou-se na cidade, à noite,
rodeada de encarnações,
de vias,
de detalhes;
era um sobrevôo noturno,
uma antecipação do futuro estado,
nenhum pensamento,
nem a própria contextura de escrita,
partira consigo.

Longe, sabia que ainda estava em
qualquer parte
mas tratava-se de outra imagem de
seu corpo.

Pusera-se a trabalhar a terra
tendo na sua frente *Prunus Triloba Plena*.

E pensava:
“Acho que ter um tronco e equilibrá-lo
é preferível a ter memória.”

Lucia
04 de agosto de 2005

Lição XIII
A angústia do êxodo

Como posso eu partir sem antes libertar os objetos? Tomo sem ler o segundo livro — uma cantiga de despedida. Prunus Triloba é uma árvore que resta enterrada na terra “sabendo que o mundo é vasto e limitado”. Prunus Triloba não pode partir. Um pequeno momento ante a porta aberta — o lugar afastado da paisagem. O canto dos objetos na grande cova. O silêncio da árvore florida. As últimas luzes. Pouco a pouco o lugar que lhe estava destinado — a parte primeira da vegetação e da água.

Cinara
agosto de 2005

Lição XIV
A casa

Calaram-se os objetos na nostalgia que havia de vir. Derramava-se um espaço ingovernável. A casa desaparecia atrás dela e ela falava sem cessar. É um rapto — disse. Porque sabia que, sem violência, não podia partir.

Lucia
25 de agosto de 2005

Lição XV
Passagens íntimas

Depois da partida — os pensamentos. Pensamentos sem vidas interpretadas — em segundo plano o destino dos livros que faziam. No centro de luz o registro da vibração pensante, da evolução das passagens, do fim de uma melancolia.

Recebemos outra vez a mensagem de Hadewijch: “não há destino de solidão, o corpo é fruto da bondade.”

A partida era o prolongamento da experiência. “Que tempo restava?”

Cinara
08 de setembro de 2005

Lição XVI
O ciúme

Hadewijch, que eu cultivava, não transpôs mais a porta.

Que verbo lhe estava destinado?

(O ciúme dormia com a boca fechada.)

Lucia
15 de setembro de 2005

Lição XVII
Um lapso de tempo

Em qualquer lugar _____

mãe e filha _____

aves tão ligeiras.

Haverá nesta presença

o segredo do caminho livre

sem poeira

nem pequena insuportável tristeza.

Pássaro furtivo — ensina-nos a amar.

Cinara
outubro de 2005

Lição XVIII
Rubra

Estou duplamente presente,
sou uma dupla pessoa ou imagem,
e a soma destes ligeiros momentos
é vermelha.

Volto as páginas e deparo com um castelo
um castelo _____
e deparo com uma rã
uma rã _____

(Em todo o quarto,
neste e no outro,
há um clima de amor nascente.)

Dou a mão a Rubra,
erguendo-a.
Rubra deita o rosto sobre mim,
e entrega-se ao prazer de ver-me estendida,
disposta a dá-la interminavelmente à luz,
e mantê-la viva.

(O caminho do meu desejo é inexorável.
Devo trilhá-lo; exigem-no aqueles com que me
encontro.)

Lucia
outubro de 2005

Lição XIX
O Acolhimento da figura

“Que resto nos ficou, que resto vamos herdando?”

Longa história da origem — nascera o acolhimento da figura. Versos sem violência — força inédita que detém e espalha o vigor e o fulgor da imagem. É João. Do meio dos vidros, dos perfumes, do corpo de Hadewjich, do meio do ladrar dos cães que nos chamam.

Nasce atravessado pelo perfume distante e por olhos indecisos que se fecham. Junto dele o efeito fulgurante dos pequenos espaços abertos entre as páginas.

Cinara
novembro de 2005

Lição XX
Noite obscura

Volto ao seu quarto e encontro a mim mesma.

Um espaço de azul nos braços

e o odor estelar das horas.

Um profundo sentimento se acolhe neste meu
corpo

e nesse momento João da Cruz fala por sinais

que eu entendo como se com eles

estivesse vestida.

João olha-me com complacência, sabendo que

eu sigo o meu caminho que é obscuro,

noite obscura.

Olha como tudo para trás está perdido —

diz-me ele —,é o passado que passa.

Olha como tudo para frente está

no azul — é o presente com

destino.

Lucia
03 de dezembro de 2005

Lição XXI
Melopéia

Uma caravela atraía nosso olhar — era a partida. O sentido da melopéia entoada por Hadewijch permanece um segredo caído sobre nossos textos como um véu.

Sons, intervalos, tons, _____ qual paisagem deterá nossas vozes? Como um véu sobre o texto, a melodia fininha, minúscula, atonal.

Chegamos na lição XXI. O caminho enfrentado por nossos corpos tornou-se frágil como nossa escrita. Prestes a perecer — ela nos diz, deitando os papéis no chão.

As duas — Hadewijch e ela — em sonho e vigília — recebem os princípios e mistérios. E nós, “sempre aparentemente inertes, progredimos sem cessar num pensamento escrito”.

A cantilena verdadeiramente vazia de nossa solidão descontínua.

Cactos desaparecem entre nossas mãos e a música nascida de um elemento azul “me exige silêncio, sempre silêncio”.

Cinara
18 de janeiro de 2006

Lição XXII
Imaginalia Mundi

Nossa vocação era criar livros
e murmurávamos
como um eco na sala abobadada:
para que a minha vontade seja vontade,
é necessário que as outras não sejam,
sombra sem medida,
grandeza e sombra.

Mergulhávamos na imaginália mundi,
e deixávamos aí viver a nossa vida.

Lucia
02 de fevereiro de 2006

Lição XIII
A despossessão do tempo

Não possuímos o tempo e não temos medo.

O vento sopra nas bases da caravela.

Noite. Gaivotas negras e estrelas presenciam
o rio celeste.

“... e a mútua morte pode encontrar-nos no caminho.”

O tempo resta. Sozinho.

Cinara
fevereiro 2006

Lição XXIV
Um fino esquecimento

Não sei,
verdadeiramente não sei nada
desta seqüência
é o começo da tarde
e a jovem escreve
a quem ama
sobre o que ama.

A sombra é tão discreta que lhe cobre os
pés de um fino esquecimento; percorrendo com os
olhos a luz não há nada que lhe desagrade. Deita-se
para trás, recordando-se de ter sido levada pelo rio.

Acaba de perder a história
ou o seu corpo.

Lucia
15 de março de 2006

Lição XXV
A aproximação desse mar

Última lição de nosso afeto.

“Ana de Peñalosa estava na casa de julho e agosto aguardando a aproximação desse mar:
seus hóspedes, de rara presença, haviam de vir.”

Era Jodoigne no ano de 1977. Hoje, 27 de março de 2006. Belo Horizonte. Nos últimos dias o tempo teve, também aqui, um estranho aspecto: a janela do quarto fechada. O dia todo e um pedaço da noite.

Duras experiências, lágrimas, fadiga, neve e poeira como em São João da Cruz. Lugares esquecidos _____ pequenas metamorfoses, grande amnésia. Chamo o nome de alguém com rosto. Sentada, no canto do quarto fechado, espero.

O texto abre uma janela que dá sobre o mar, e a mão ou asa direita torna-se um peixe evadido. Outras folhas de sentido continuam a tombar. “Sempre perto da alegria e da morte”.

Folhas de sentido opaco que se enraízam no “capítulo da espera”. Folhas de força verde que deixam meus olhos suspensos sobre a página final. Peço auxílio. Enquanto a vida se afasta, o mar se aproxima. Lá, a duração do vento.

Cinara
abril de 2006

Pedal

há manhãs em que a minha cabeça
pedala sem fim,
e deixando o limiar da Casa,
sai de casa em bicicleta por vias de
comunicação que ainda não percorri. O cheiro
da substância libidinal, oscilando no ar, bate-me
na cara ____ e a ponta do meu amor é leve,
levada em subidas e declives, pelo pedalar da
bicicleta. (CL, p.252)

[do lat. *pedale*.]

A seção final, normalmente inclui um ponto pedal, na dominante ou na tônica. Na música tonal, um **ponto pedal** (também chamado **tom pedal**, **ponto de órgão** ou simplesmente **pedal**) é um tom sustentado, tipicamente no baixo, durante o qual pelo menos uma harmonia dissonante é soada em outras vozes. Um ponto pedal dissonante pode contrariar todas as harmonias presentes durante a sua duração. O termo se origina do órgão, devido à sua habilidade de sustentar indefinidamente uma nota e à tendência dessas notas serem executadas na parte do instrumento com pedal.

Onde vais, drama-poesia?

Afirmar, (...)
 desatar o afecto preso
 romper o medo
 inquirir
 cuidar do humano
 nada propor
 que não tenha sido antes um risco assumido e vivido pelo pró-
 prio rosto no texto. (OVDP, p.25)

Estou diante de um risco. Mas não somente eu, o texto. “Não se pode dizer que o que escrevo é autobiográfico, é resposta.”²¹⁶ Resposta também à parte que desconheço do poema. *Eu não sei*. Só através de drama-poesia respiro “a partilha da palavra pública”, “o dom de troca com o vivo”, “o lugar de abrigo na linguagem comum” (OVDP, p.25). Resposta àquilo que *passa* por mim.²¹⁷ Onde vais?

A pergunta dá título ao livro e à sua primeira parte, que está escrita em prosa. Ou, pelo menos, escrita na *língua sem impostura* que Maria Gabriela Llansol ensina-me a ler. Há algum tempo, quando a *textualidade* me retirava, sem retorno, da narrativa realista ou da ficção de si (exposta, sem zelo, na contemporaneidade), pude formular um primeiro pensamento sobre o texto de *fulgor*, depois de estranhá-lo. **A pureza e o destino desta obra fazem-se pela poesia**. Eu não pensava, já então, na querela

²¹⁶ LLANSOL citada por BARRENTO. *A origem de ler* – sobre *Um beijo dado mais tarde*, p.133.

²¹⁷ Aqui não podemos deixar de pensar na “resposta”, a segunda parte da *fuga* musical. O momento em que, depois que o sujeito é exposto, a “outra voz” responde ao primeiro tema da composição. É pela abertura deixada pelo primeiro sujeito, pelo primeiro tema, e pelo contraponto que ele fará, que a “resposta” pode reproduzir, imitar o mesmo tema em outro grau de escala. A “resposta” pode ser **tonal**, alterando-se alguns intervalos para manter a resposta na mesma tonalidade, ou **real**, o sujeito é literalmente **transposto** para outra tonalidade. Essa **transposição** na “reposta” **real** da *fuga*, de uma tonalidade à outra, guarda o movimento de passagem que buscamos na operação do poema, e o movimento que tentamos encontrar na passagem da vida à escrita. Só que mesmo em outra tonalidade, mesmo quando há **transposição**, o sujeito (tema) é mantido como **contraponto** para a resposta que se segue. Assim, quando lemos, na arquitetura de *fuga* da tese, “o que escrevo não é autobiográfico, é resposta”, lemos a **transposição** de língua e de mundos que, seguramente, a *textualidade* nos deixou. A nova tonalidade que a *passagem* por esse texto nos deu. O encontro com o canto de leitura que resta estendido sobre nosso corpo.

literária-historiográfica dos gêneros. As obras verdadeiras situam-se fora dos limites do gênero. Lia em Benjamin: “Uma obra importante ou finda o gênero ou se destaca dele, e nas mais perfeitas encontram-se as duas coisas.”²¹⁸ A obra chegava-me, então, já destacada, retirada. E não se tratava nem mesmo de uma *evolução* da forma literária, a menos que, com Llansol, formulássemos uma *evolução para pobre*. Essa poesia, esse romance não serão acrescentados à “cultura” e ao “histriônico” (OVDP, p.26). Serão retirados. O texto não se perde na “palavra culta”. Mas, se está *em combate* com a cultura e com o poder, está *dirigindo-se* para “alguém no tempo”.

Saía, também, da briga ingênua do “fim” dos gêneros. Lia com espanto: “Para que o romance não morra”:

_____ escrevo,
para que o romance não morra.
Escrevo, para que continue,
mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,
mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão
difíceis de nomear. (LL1, p.116)

Lia, com o mesmo espanto, em Blanchot, a insistência no significante *literatura* para demarcar pontos caros ao seu pensamento: a obra, o neutro, o espaço literário. O pensamento que preserva os significantes *literatura* (em Blanchot) e *romance* (em Llansol) fizeram-me reconhecer que havia, para ambos, um ponto de resistência. Uma resistência que, não sem combate à lógica linear, distanciava-os dos relativismos e ficcionalismos do nosso tempo.

²¹⁸ BENJAMIN. *A origem do drama trágico alemão*, p.31. Reformulação de Goethe: “o espécime perfeito supera necessariamente a sua espécie, para vir a ser algo de novo e incomparável.” Pensamos que “obra importante” não está necessariamente ligada à perfeição, mas ao novo que ela acarreta. Assim, supomos que o texto de Llansol já não é mais um *romance*. Mas, vejamos.

Era a poesia, portanto. Não em sua história dos gêneros, mas em sua matéria. Na irrupção abrupta de uma imagem que — como as *cenar fulgor* — fazia-me acompanhar no corpo. “O corpo e o poema, eles têm matéria, e trazem-me perguntas implantadas na mão.” (OVDP, p.25)

Vejo que, no caminho que a *textualidade* promete abrir, será necessário retirar, incessantemente, o poder de verossimilhança que é exercido pela narratividade. Mas vejo, contudo, que neste projeto é o **vivo** que é *resistente* e que *resta*. Como em *A restante vida*. O **vivo** abre, de fato, um caminho inesperado *para que o romance não morra*. Mas, também, para que sua matéria não permaneça inerte. “Ele se põe a arder por nós”. Aproxima-nos da *força de vida* que o move.

Leio, hoje, na página 264 de *Onde vais, drama-poesia?*:

Uma forma literária que funda a comunidade no fulgor
(...)

; ele sente

que a literatura está a morrer, incapaz de explorar o estranho
da vida, o estranho da linguagem, o estranho do humano, o es-
tranho das coisas existirem,
não porque haja algo de estranho nisso,
mas porque vê que os seis hóspedes, figuras do que há de me-
lhor no humano, aspiram a um futuro sem dor desconhecida;

a maior parte de nós vai morrer nesse futuro, pensa ele, ou
porque não evoluiu, ou porque evoluiu numa direção que
não encontrou sentido; (...) (OVDP, p.264)

“Ele sente que a literatura está a morrer”. Mas o texto mostra-nos outro caminho. Não mais o epíteto de estranheza,²¹⁹ não mais o estranho que a literatura e a

²¹⁹ Cf. “Não atribuam mais, à arte de cerzir sereno da poesia, o epíteto de estranheza, atribuam-lhe, vós, oriundos de um país que descobriu mundos, o epíteto de a-nem-sempre-possível _____ que de

vida podem suscitar, mas a forma, nem sempre possível, de que, *para que o romance não morra*, ele mude de natureza em nossas mãos. Ele atravesse territórios. Sem que haja algo de estranho nisso. Talvez, de desconhecido. Como lemos na frase que se repete, com pequenas modificações, em *O senhor de Herbais*: “O mundo é o desconhecido que nos acompanha.” Ao que podemos acrescentar: “Não estamos a discutir o mundo, mas estéticas que descrevem tantos dos desconhecidos que nos acompanham” (SH, p.135). Paisagens tão difíceis de nomear.

Assim, a insistência no *romance* não me parece trazer a vontade de um rearranjo do passado ou uma acomodação dos restos. Nem, muito menos, o sentimento de Aossê de que a literatura está a morrer produz um fechamento para o futuro, ou uma denegação dos restos. No primeiro caso, encontramos no *romance* não a perseguição de um passado, mas a escolha de uma **origem**.²²⁰ No segundo, a morte da literatura não como obstrução, mas como busca e possibilidade de uma **passagem**.

A vida saberá o seu caminho quando “o orifício de passagem não for obstruído pelo humano” (SH, p.216). O caminho do vivo (de qualquer forma viva, seja de que natureza for) intensifica-se no singular encontro do exercício de leitura e do corpo, de uma origem e de uma passagem. Não foi Benjamin, aquele que nos deu o mundo como tarefa, que também nos deu a **transposição** da experiência de leitura, pela via da experiência? Não foi mesmo ele quem nos mostrou que não podemos tratar o texto como cinza fria, mas encontrar nele a *chama viva* que comporá a parte esquecida da história? Que abrirá a *passagem* do espaço? Desde sua reflexão sobre os tropeços de Baudelaire até os fragmentos da *Obra das passagens*, o que vagueia em sua reflexão

extensões conhecidas e desconhecidas dos humanos, nasce o vórtice da literatura.” LLANSOL. O curso natural, p.18.

²²⁰ BARRENTO. *A origem de ler* – sobre *Um beijo dado mais tarde*, p.140. Uma origem que vem de longe, por vezes do nosso futuro, não como causa ou genealogia, mas como potência de existir.

não é a possibilidade de sairmos do embate temporal, para chegarmos ao instante de origem — um *salto*?²²¹

“Não podemos desejar o novo e querê-lo sem surpresa” (OVDP, p.34). Abandonei, por fim, o estranho, mas me restou a surpresa e o desconhecido. A poesia, o romance, no ponto de não-poder que a *textualidade* me exigia.

NOTAS SOBRE A ORIGEM

Experiências que compõem o pensamento sobre uma origem que se difere da gênese e/ou uma origem do poema:

– as “massas de início” que Augusto Joaquim revela no prefácio à tradução de Llansol de fragmentos das cartas de Emily Dickinson. “De vez em quando, algures, o mundo começa.” “Quando depois se olha vê-se como tudo é simples. Algo mudou, tudo se modificou, é certo. Unicamente porque mudou o olhar de alguém ou nasceu um olhar novo. **Houve ali uma massa de início.**”²²²

– a *palavra começante* que Blanchot formula em *La bête de Lascaux*, a partir de Heráclito e René Char, e uma certa concepção dos escritos/desenhos de Lascaux feita por Bataille. Não a grande origem, mas um acanhado e contínuo começo.

– a *pura língua* esboçada por Benjamin no prefácio aos *Tableux Parisiens* de Baudelaire: “A tarefa do tradutor”. E no prólogo de *A origem do drama trágico alemão*. *A origem (Ursprung)* aproxima-se do salto (*Sprung*).

– *A origem de ler*, texto em que João Barrento propõe um lugar de origem para *Um beijo dado mais tarde*. *A rapariga que temia a impostura da língua* encontra sua

²²¹ Cf. BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*.

²²² JOAQUIM. Como começam as cidades, p.5.

metamorfose (seu fulgor?) na *rapariga desmemoriada* de *O jogo da liberdade da alma*.

“Origem não é causa nem genealogia, é o lugar onde nasce uma decisão.”²²³

– oficina de letras com Lucia Castello Branco em que se reescreve “As lições”, parte do livro *A restante vida*. O resto não tem função nem de gênese, nem de fim, mas de algo que “constantemente principia”.

Em *Onde vais, drama-poesia?*, encontro uma origem:

legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia.

Essa é, sem dúvida, a frase de origem do livro. Mas a encontro duas vezes, justamente no final dos fragmentos.

Do fragmento I, retiro:

o que advém do texto é a construção da frase;

(...)

o que advém da noite é o recomeço da frase interrompida;

(...)

Sentei-me nos lugares dispersos do teu silêncio, e esperei
por ele

(...)

Deixei de ouvir qualquer rumor e apaguei, sem poder
dissolvê-la, a frase —

(...)

mas surgiu a frase, uma frase humana,
um olhar trocado com alguém que viera, como eu,
da áspera matéria do enigma,
e o texto começou,

²²³ BARRENTO. *A origem de ler* – sobre *Um beijo dado mais tarde*, p.141-2.

legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia.
(OVD, p.9-10)

Do fragmento III, copio:

o poema passa,
(...)
alteia a minha percepção do mundo,
(...)
voltaremos a subir a encosta da manhã,
o mundo está prometido ao Drama-Poesia. (OVD, p.16)

A origem chega-me assim: o espaço em branco entre o “legente” e “o mundo”. A palavra *legente*, que podíamos ler como evocação ou apóstrofe dirigida à figura do *legente*, pode também ser lida como a matéria gráfica que une-separa o texto e o mundo.²²⁴ Na segunda vez que a frase aparece, o *legente* está ausente. Antes de “o mundo”, uma paisagem: a encosta da manhã.

Esse espaçamento gráfico entre o *legente* e o *mundo* existe para minha respiração, penso. “O poema passa” e “passa rápido”, mas “*passa* é seu fundamento” (OVD, p.17). Novamente, o movimento (a passagem) como matéria do *fulgor*. Passar faz parte da *potência de existir* do poema (OVD, p.28). Entretanto, será necessário respirar para que viver com as imagens seja nossa arte de viver (OVD, p.34). A imagem vai tomando vida. “Avançamos para ela e ela avança sobre nós. Esse movimento torna-nos obsessivos e inconstantes. Não podemos viver sem ele, mas a imagem não se mantém fixa. O fulgor desloca-se.” (OVD, p.34)

No deslocamento do fulgor, entre a *textualidade* e o mundo, pressinto intervalos: o espaçamento, o branco, o traço que se estende longo entre palavra ou grafa-se sozinho

²²⁴ GUSMÃO. A História e o projeto do humano, p.5. O legente na frase que analisamos “parece poder qualificar que o texto quer o mundo”.

na parte branca da página, o itálico, o negrito. Pressinto intervalo, mas não metáfora. Há a matéria. Aquilo que o texto dá a ver. “Na clorofila não há, de facto, metáfora.” (OVDP, p.31)

Vejamos como Llansol ilumina sua “arte de viver” com as imagens, ou a “forma de vida” prometida em seu texto: a ausência da metáfora.

(...) Está em causa o que me move a escrever (o mundo) e o que me faz sentir (a literatura). São quase sinônimos. E são-no quase porque, entre a literatura e o mundo há ainda o ressalto de uma frase. Este ainda é precioso. Se ele não existisse, dom poético e liberdade de consciência seriam sinônimos. O que não são, apesar de mutuamente indispensáveis. O ressalto da frase é, propriamente falando, vital. Sem ele, os nossos corpos não poderiam respirar. Teriam falta de desconhecido. (SH, p.234)

O ressalto da frase faz com que o corpo respire, é vital (para o corpo e para o texto). Algo resiste entre a literatura e o mundo — *resiste e resta*. Não vale a pena transformar esse resto em metáfora, como insiste a narratividade.

Na nossa frase de origem, o *legente* parece ser esse ressalto, mas não ele sozinho. Ele e o espaçamento que se segue, ele e sua ausência quando a frase recomeça.

Lemos que as *massas de início* “podem trazer fúrias terríveis que, por onde passam, tudo destroem. O símbolo deste processo é o vento, como brisa e tornado. O Corpo respira para imitar o vento e o apaziguar.”²²⁵ Aqui, a respiração também apazigua. Há o vento, mas “estar a morrer” não é a morte. Será preciso que o corpo espere sua escrita. No exercício de leitura, tomo a respiração como o começo do desconhecido.

²²⁵ JOAQUIM. Como começam as cidades, p.31.

NOTAS SOBRE A PASSAGEM

“Metamorfosear (mais tarde direi fulgorizar) é um ato de criação. E criar é sempre criar Alguém. E este Alguém não é exclusivo do humano.” (SH, p.191)

Quando me foi retirada a imagem de um só mundo (o do poder), e de um só alguém (o humano), entrei no mundo “da infinidade dos mundos” (SH, p.46). Pesa a palavra. Não há simetria no

momento em que a estética da bondade descreve o mundo,
apenas isso _____ e é es-
se, o mundo que vou fazer surgir, (SH, p.218)

Há uma responsabilidade que incide na decisão da leitura de um texto como esse:

O Jade é responsável, o pinheiro Letra é responsável, Prunus
Triloba é responsável;

Eu, Maria Gabriela Llansol, sou responsável pelo texto que dou
a ler,

Ser-se humano é evolutivamente um progresso de leitura, mas
não é um privilégio nem uma superioridade, nem um dado
adquirido,

é um lado
mais legível do que outros para dar continuidade
e orientação à emergência do vivo no seio do universo, (OVDP,
p.187-8)

A responsabilidade pelo **vivo**. Drama-poesia traz precisamente o ponto de equivalência entre a estética e a ética.

“Legente, que diz o texto? Que ler é ser chamado a um combate, um drama.”
(OVDP, p.18)

Já supunha que a pureza e o destino dessa obra fazem-se não somente pela poesia, penso aqui, também pelo drama que a acompanha com o intervalo mínimo de um hífen.

A pureza da poesia: a clorofila, “a primeira matéria do poema” (OVDP, p.12).

A pureza do drama: a experiência de legente, a estética da bondade.

O método: onde vais?

No caminho de mundos no mundo são muitos os desconhecidos que nos acompanham. Mas o texto propõe uma emigração para um lugar nu: *paisagem sem poder sobre os corpos*.²²⁶

O destino da poesia: passar. Como em Benjamin, na *Obra das passagens* — o lugar em que a própria passagem constitui o espaço aberto/resistente das imagens. Como Deleuze formula em “A literatura e a vida”: uma passagem.

O destino do drama: “a potência de agir” em Espinosa. Resistir ao confronto entre o Mundo e a Restante Vida (LL1, p.109). “Contra todas as evidências em contrário, a alegria” (SH, p.47). Sem esquecer que o combate é combate pela alegria, pela operação de abertura e de passagem que nos deu/ nos dará o poema (OVDP, p.25).

A PROMESSA

Onde vais aponta-nos um destino. Mas, vejamos: a trajetória não está traçada.

Quando afirmo: “legente o mundo está prometido ao Drama-Poesia”, não me tomo por uma vendedora de apólices de seguros, estou apenas a pensar que na finalidade dos nossos instrumentos existe a possibilidade de abrir esse caminho. (SH, p.46)

²²⁶ Cf. “Na verdade, proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como, longinquamente, nos deve lembrar a / experiência de Deus, / fora de todo contexto religioso, ou até sagrado.” (LL1, p.121).

Vejamos, o mundo está *prometido* e não destinado. Estamos a fugir, com Llansol, ao destino do vate, à mediocridade da autobiografia. (OVDP, p.18)

O drama-poesia trabalha, “cria um potencial e *dá-lhe* um destino, apesar de, tal como o entendo, *lhe* abrir apenas um caminho” (OVDP, p.87).

Do destino sabemos, somente, o que resta da experiência. Assim:

“Há no amor um ponto de não retorno.” (SH, p.225) “O poema não pode voltar atrás.” (OVDP, p.36) O ponto mínimo que o ressaltado e a origem estabelecem. O ponto de passagem. “O poema passa.” (OVDP, p.16)

E da promessa? Com Derrida, reafirmamos sua potência. Lemos em *Torres de Babel*:

“(…) esse reino não é jamais atingido, tocado, pisado pela tradução. Existe o intocável e nesse sentido a reconciliação é somente prometida. Mas uma promessa não é pouco, ela não é marcada somente pelo que *lhe* falta para se realizar. Enquanto promessa, a tradução já é um acontecimento (...)”²²⁷

O drama-poesia é já, enquanto promessa, um acontecimento. Acontecimento no sentido mais preciso que *lhe* dá Badiou. Drama-poesia no sentido mais inesperado de sua matéria.

“De que fomos testemunhas?, perguntamo-nos.

A clorofila, murmurou Dickinson.” (OVDP, p.30)

²²⁷ DERRIDA. *Torres de Babel*, p.51.

Coda

aqui _____ é de onde devemos partir. Mas é onde realmente estamos sempre a chegar. (CL, p.77)

Coda [do it. *coda*, ‘cauda’.] S.m. Mús. Na fuga real, o prolongamento do sujeito, para facilitar a entrada da resposta.

Em partituras que envolvam repetições de um ou mais temas antes da secção final, a coda representa um salto na leitura da partitura

representado pelo símbolo  sobre a barra de compasso de onde o salto se origina e a barra de compasso inicial da coda.

A escrita da fuga: onde vais, drama-poesia?

Terminada a escrita da tese, faltava-nos dar arquitetura a seu som. Sabíamos que a associação entre matérias tão diferentes precisaria de um último-primeiro cuidado, como Hölderlin precisou de um início de som para compor o último poema. Foi-nos dado, no começo da noite, por paulo de andrade, a arquitetura da *fuga musical*.

Sim, desde antes de *Os cantores de leitura* tínhamos a tarefa de encontrar as “diferentes pressões de escrita” (OVDP, p.30). Mas depois de março, depois de lermos todo o último livro escrito por Maria Gabriela Llansol, depois ainda de dividi-lo pelo tempo arriscado dos dias — uma partícula a cada dia — e depois de tomá-lo como oráculo e abrir ao acaso páginas de seu afeto, descobrimos que “as diferenças de experiência” (OVDP, p.30) já estavam grafadas. Grafadas não na tarefa inconcluída de ler cada um dos três diários pelo trajeto *vertical* aberto por uma *figura*, como imaginamos no início, com *Témia*, *Jade* e *Prunus Triloba*. A experiência estava grafada desde muito antes, desde o tempo em que o *fulgor* operou em nosso corpo, com a sua “potência de agir”, com a *força de vida* que o move, na tonalidade da *matéria* que nos espera. A experiência estava grafada, na aprendizagem infinita de leitura, na “*matéria leve* e não coisa”, “entre o orgânico, o construído e o concebido” (OVDP, p.190), que retorna de forma concreta para nossa vida, para nosso pensamento, para nossa sobreimpressão escrita.

Era fim provisório e o fato de termos aberto um caminho, de termos seguido com rigor o que começávamos a descobrir — *a vertical do lugar* — foi o bastante para que saíssemos do primeiro caminho de conhecimento que as investigações sobre a língua nos indicavam, para encontrarmos o espaço sem tempo que a sequência de um ritmo pode nos dar.

E, na suspensão do tempo, precisávamos manter fidelidade à *experiência* que lançou-nos verdadeiramente para a leitura infinita de uma obra como essa. Não porque veio antes, mas porque marcou uma origem e uma entrega. Também uma oferenda. Era assim que líamos a inclusão de *Os pregos na erva* no capítulo VII do livro de ensaios *O senhor de Herbais*. Era assim que víamos aparecer, pela *fuga* e por sua arquitetura, o novo objeto. Não foi precisamente no *Ensaio de música* que Llansol, mais uma vez, retirou de Spinoza um mecanismo explicativo para lhe devolver o vivo, a pujança de sua construção filosófica? Bach, Joanhan, restava no novo objeto em que a tese se transformava. Também *Prunus Triloba*. Tínhamos o objeto marcado pela música e pela mão que escrevia a árvore no nosso coração legente.

A tarefa era dar corpo ao nosso escrito. A tarefa foi, desde sempre, dar e receber o corpo-vivo e de potência presente no texto-grafia de Gabriela. E só com a *fuga* a tarefa se cumpriu, não na maneira explicativa de definir o *dom poético*, mas na forma de inscrever o infinito presente em cada escala musical. A nota que resta entre o ré sustenido e o mi bemol. Não sabemos o que pode um corpo, mas sabemos que sua potência é infinita, está entre duas notas, assim como o texto é “a mais curta distância entre dois pontos.” E quando o tempo se suspende, o medo é retirado da matéria do *fulgor*. Abrimos a primeira página de *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música* e lemos seu preâmbulo: “O preâmbulo/ é/ um toque exímio e arriscado. Bato numa matéria ainda mais dura do que o meu próprio testemunho. (....) Quem escreve não deve temer as catástrofes”. (LL2, p.9)

PRELÚDIO

O prelúdio ou preâmbulo é uma composição livre, que se aproxima, às vezes, do improvisado, e que introduz uma obra musical. Nosso prelúdio apresenta a hipótese da “biografia como método”, mas foi escrito antes da tese. Guarda seu caráter de

improviso e inicia, não sem o tom tateante de uma escrita primeira, nossa aproximação ao diário *Um falcão no punho*. Podemos escutar, ler, que já ali estava a investigação pelo caminho. E pelo caminho que nos tinha sido dado por outra geometria, a de São João da Cruz, n’*O livro das comunidades*.

Deixemos ecoar de novo alguns fragmentos dos lugares que São João da Cruz percorre nesse livro: “Não tinha com que escrever, as palavras deslocavam-se diante da sua mão (não passavam ao papel)” (LC, p.47); “Mas João da Cruz escrevia sem mãos, sem caneta, sem livro, o dedo decepado a tocar cada labareda” (LC, p.47); “É preciso ter a experiência” (LC, p.34); “concentrou-se então sobre a escrita e, de repente, no alto da página, e esgaravatando com os dedos, encontrou um fósforo com que acendeu a vela de um oratório, uma mesa e algumas imagens abandonadas” (LC, p.19).

Ali líamos que era preciso restar, como a *figura* de São João da Cruz, “à beira da escrita”, “sempre à beira da escrita” (LC, p. 43). Mas seria preciso também, já que se tratava de um caminho convertido em livro, de um caminho que se faz em esquecimento, que escrevêssemos sobre a folha em branco, onde “não havia escrita” (LC, p.25).

Como demarcar um método para o ato intenso e breve-infinito do *fulgor*?

EXPOSIÇÃO

Exposição, na *fuga*, é o momento em que se faz a apresentação dos diferentes elementos temáticos. Nosso tema, a “biografia como método”, precisou ser *desnodado*. Precisou incorporar a tonalidade amorosa de Barthes, seu *biografema* e seu *grão da voz*, para que descobríssemos uma forma *vertical* de ler a *textualidade*. Depois, incorporou como contraponto o pensamento de Lacan — uma possível concepção de letra, e o tom estanque do que resta de um matema. O contraponto que nos fez aproximarmo-nos da

verdade como matéria — encontrar na *dura matéria da língua* a leveza do corpo. A operação de corte da psicanálise dava elementos para pensarmos o *elo* (partir, partilha) do texto llansoliano. Uma pequena nota dada por Blanchot: a literatura total, e o pensamento exterior do ato de escrever (que seria retomado na parte *experiência legente*). Por fim, Nietzsche — este sim, que já era uma *figura* do texto e que nos deu, a cada vez, os tons da doçura e os gestos da dança, para compormos nosso pensamento. Talvez tenha sido o tom suspenso do *eterno retorno* o que nos fez avançar, para a subtração e para o *Amor sive legens* que nos traria, para sempre de uma forma breve, “o início que constantemente principia” (SH, p.215). E depois do fim, ainda por ser formalizado, o tom geométrico de Espinosa, “a passagem da ausência para a presença no corpo surpreendente dos afetos.” (LL2, p.88)

A palavra *fuga* vem do latim *fugare* (perseguir) e *fugere* (fugir). Começa com um tema, declarado por uma das vozes isoladamente. Uma segunda voz entra, então, “cantando” o mesmo tema, enquanto a primeira voz continua com um acompanhamento contrapontístico. As vozes restantes entram, uma a uma, cada uma iniciando com o mesmo tema. O restante da fuga desenvolve o material posterior utilizando todas as vozes e, usualmente, múltiplas declarações do tema.

E se queremos nomear todas as vozes restantes que “acompanharam” nossa reflexão, temos de inserir, nessa perseguição e nessa fuga, a voz dos poetas. Celan e a possibilidade de, na mudança de respiração, mantermos a pausa prolongada da página aberta. Mallarmé e o desaparecimento — a respiração do canto e a contração final do tempo. E Hölderlin, com seu canto descontínuo que anunciava que “tudo é o ritmo” e que renascia no tronco de *quaercus*: “tudo é tão ligeiro que cairá sem se ver” (HH, s.p.)

Mas foi sobretudo a presença quase invisível, mas não imaterial, do livro *Ardente texto Joshua* que nos deu, de fato, a abertura para o método que tanto

buscávamos: a *vertical do lugar* que depura e abriga — o vivo. O desenho de um **orifício**, através do traço da imagem, que não nos deixa cair “no abismo irreversível que ali se abriu” (ATJ, p.33). O *arrancado à queda*, para aquilo que cairia sem que víssemos. Manter o texto vivo, ressuscitá-lo. Contar a quarta história, depois da biográfica, da histórica, da grafada nos manuscritos. A quarta história que “confronta a arte de viver da amorosa com a exigência da ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente” (ATJ, contracapa).

É essa também a forma de Llansol colher suas *figuras*, fundar sua *linhagem*. Quando acreditamos na possibilidade do texto-vivo, do corpo-ardente, acreditamos que não podemos reuni-los sem conservar a delicadeza dessa matéria. Para reunir seus livros, temos de imaginar *corpos-em-conjunto* ou reunião dos *absolutamente sós*.²²⁸ A *vertical do lugar* inscrevia no pensamento a possibilidade de abrir esse novo espaço,²²⁹ abrir passagem²³⁰ e essa abertura se daria no “ato de escrever”,²³¹ *pensar por escrito*, “caminhar com o pulso” (F, p.132), “meter a mão no pensamento”.

Há muito saímos do caminho seguro da crítica, do escrever **sobre**. Foi Rilke quem nos deu o primeiro acorde desse pensamento que nos tinha fugido: “As obras de

²²⁸ Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós* – Llansol – a letra – Lacan. O título do livro de ensaios é retirado de uma pequena citação de Llansol: “Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós.” Tal recorte nos faz pensar na reunião dos escritores: *La communauté inavouable* ou na amizade literária em Blanchot, na *linhagem* em Maria Gabriella Llansol, mas também na maneira como reunimos os textos. Como lemos os livros e os tons de cada um dos títulos de Llansol. Também podemos pensar como reunimos nosso próprios textos na arquitetura *fugal* da tese.

²²⁹ O *espaço literário*, como formula Blanchot, mas também o método llansoliano de fixar-se mais pelo espaço que pelo tempo, o modo geométrico dos afetos.

²³⁰ Cf. BENJAMIN. *A obra das passagens*. Ver também “O Espaço Edênico” e as *clareiras de respiração na língua*. (EE)

²³¹ BLANCHOT. A experiência de Mallarmé. In: *O espaço literário*, p.31-42. Blanchot, a partir de Mallarmé, indica-nos a experiência que é apreendida no ato de escrever. Não se trata de uma experimentação, mas do acometimento que o verso (ou a palavra literária) causa àquele que escreve, no momento em que as palavras voltam a ser elementos, no momento em que a palavra, já objeto e nem ainda objeto, torna-se o único meio possível. Assim, Mallarmé pergunta-se: “existe alguma coisa como as letras?”. Aquele que escreve busca uma origem inacessível da palavra. A origem seria o silêncio, mas o silêncio que habita a palavra, o silêncio da obra.

arte são de uma infinita solidão; nada as pode alcançar tão pouco como a crítica. Só o amor as pode compreender e manter e mostrar-se justo com elas.”²³²

O amor, portanto. Assim, nossa aspiração passou a ser a de alcançarmos a intensidade inesperada no movimento de grafar a vida, até encontrarmos (de volta?) o aparecimento dessa vida no corpo, no corpo dobrado **sobre** o texto e **com** o *fulgor*.

“Como se cada ponto soubesse de todos os outros.”²³³ Assim restou-nos para a composição da tese reunirmos os textos como nos indica o método geométrico dos *absolutamente sós*. “Do caminho convertido em livro” (FP, p.81). Para que o livro possa marcar, com o *signo da passagem* (FP, p.100), aquele que se esquece por onde passa o caminho. Também na vida temos “uma só narrativa que partimos aos pedaços”. Também lá, aqui, “tudo está ligado a tudo e sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte”.²³⁴ Era a *fuga musical* o corpo de potência, mas era também, e de novo, a leitura de seu último livro escrito.

E, já que aqui o que queremos é inscrever a música e as tonalidades de uma fuga, temos que incluir a voz inaudível de Rilke, da *figura Rilke*, que também, em outro momento, nos fugiu:

De facto, eu estava a ler o soneto XIV, de Rilke, quando uma
idéia veio
ao espaço do meu pensamento — ligeira biografia de uma
imagem — e imergiu
no silêncio; era muito diáfana, presente incorpóreo,
e, por isso, não cheguei a lembrar-me dela, invisível;
que a leveza recôndita dessa imagem, de ligeireza onnipotente,
esteja a minha espera quando eu chamar a morte,
aqui _____ e me troque por ela. (STL, p.13)

²³² RILKE. *Cartas a um jovem poeta*, p.32.

²³³ RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p.85.

²³⁴ CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p.109.

RESPOSTA

Depois que o sujeito é exposto, uma segunda voz *responde* com o mesmo tema como sujeito, mas tocado na dominante, embora a tônica ou a subdominante também sejam ocasionalmente utilizadas. Uma resposta pode ser classificada como tonal ou real. Numa resposta **tonal**, alguns dos intervalos podem ser alterados para manter a resposta na mesma tonalidade. Numa resposta **real**, o sujeito é *literalmente transposto para outra tonalidade*.

A tonalidade dos textos presentes nessa parte de nossa *fuga* é mais diáfana, menos formalizada. Como a resposta é passada para cada voz, a voz anterior, algumas vezes, acompanha o sujeito com o **contra-sujeito**. Eram os textos da resposta, mas eram, contudo, os primeiros textos escritos. Eles encontraram o espaço na música como *topografia das primeiras palavras*. Estavam já lá, sem intervalo, transpondo o tema para o lugar da tônica, da subdominante que acompanharia nosso pensamento nascente.

Achávamos, no princípio da escrita, que tomaríamos de Deleuze, para a confecção da tese, o modo rizomático do espaço; e de Nietzsche retiraríamos a possibilidade de encontrar o “conhecimento como devir”. Mas a *textualidade* e o modo de leitura singular que ela nos dava — sobretudo, depois de uma espécie de abertura que *Os cantores de leitura* instaurava — fez com que não pudéssemos mais escrever **sobre** o seu método, mas **com** o método.

Fragmentos inteiros eram esquecidos, e algumas vezes retornavam, dobravam-se sobre o texto que escrevíamos, “no ato de entrega e aceitação de uma imagem” (CL, p.182), no ato do “corpo que se entregaria por puro amor ao desconhecido” (ATJ, p.26). Foi assim que a partícula 72, *Onde se faz brotar de novo o silêncio, na sua fase mais periclitante?*, abalou todo o caminho de escrita e de pensamento que só pôde se fazer quando incluímos, no material escrito, o modo como a *textualidade* operou na

nossa vida. Na **vida** que “guarda a memória de outras mãos” (STL, p.16). Na **vida** que tem nas mãos de quem escreve, nos olhos de quem lê, parte da matéria complexa do texto. O projeto llansoliano de conceber, na matéria do *fulgor*, o *corp’a’screver*. E, ainda, da de conceber a *estética da bondade* que abrigará esse corpo, que se dobrará sobre esse corpo, para *depurá-lo*, para lhe entregar o *bálsamo*, para permitir a nova voz que cantará a leitura.

aprender a leitura tem um método mas não obedece a um método. Depende da infinita variedade dos livros, ou seja, da corrente que flui, e nos mergulha nela — seja qual for o seu suporte. O *écran*, o ar, a cena, tudo me lembra a página. Quando a lembrança dessa página se esbater, uma matéria complexa, sem síntese, virá perturbar-me os olhos. Recorrerei à voz para acalmar esse silêncio, que transparece — mudo. Recorrerei ao canto que seleccionará, para a emissão de voz, tão duros materiais.

— Amor meu, a invenção constante é uma ave plena. Mas eu não sei para que ave me dirijo. (CL, p.185)

ESTRETO

Parte final da fuga e de formas derivadas, no estreto o tema se apresenta em imitações. Parte final da fuga, mas coração pulsante da nossa experiência. Neste instante da fuga, relatamos nosso testemunho. Um testemunho sem impacto. Feito como no canto, com a emissão da voz que selecionará “tão duros materiais”. Feito de uma “matéria ainda mais dura do que o meu próprio testemunho” (LL2, p.9). Mas feito também da transformação leve dessa matéria.

Começamos a ver que, na *fuga*, as entradas do sujeito são repetidas, há imitações, mas em tonalidades diferentes, ou com intervalos para permanecer na mesma tonalidade. Uma aresta muito parecida com a que encontramos no exercício de legência,

nas *cópias da noite*, que compuseram “a partícula, o rosto, o objecto, a matéria, a energia, o material” (AA, p.133) da tese. Foi assim, buscando sustentar o *salto entre as intensidades*, o suporte concreto-inesperado da *textualidade*, que um dia (categoria do futuro, *massa de início* de uma intensidade?) alcançamos o *Amor sive legens*. “Conforme nosso olhar atravessa ou não a espessura do céu.” (CL, p.184)

“Ler é, constantemente, um trabalho de levantar” (CL, p.182). “Aí abre-se, e o lápis levanta leveza onde outros levantariam apenas pó” (ATJ, p.51).

Persistimos na pergunta: “onde vais, drama-poesia?”. Pensamos não no destino já traçado, mas no movimento que esta pergunta prediz. Estamos a caminho, avançamos em direção à *estética da bondade*. Essa estética não se agrupa por desenvolvimento ou progresso. Por isso, restamos, por isso insistimos no *acto permanente de ler* — “o texto dobra, como se diz de um corpo” (ATJ, p.101). Desdobra-se como um *destino* e como uma *possibilidade*: “Escrever é amplificar pouco a pouco” (FP, p.37).

A leitura silenciosa de sua obra pediu-nos que pensássemos um *resto* (“que permanecerá irremediavelmente impensável”), mas que admite o conhecimento como sendo da “ordem do corpo que experimenta”.²³⁵

Lemos no prefácio a *O livro das comunidades*:

“Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo.

A terceira é um *corp’a’screver*. Só o que passaram por lá sabem o que isso é. E isso justamente a ninguém interessa.” (LC, p.10)

Quando o resto é inscrito no corpo, ele torna-se vida. *Restante vida*. Talvez não seja o mesmo espaço de Rilke, “espaço em que nenhuma palavra nunca pisou”,²³⁶ mas, certamente, o espaço da *restante vida* é de algum modo incompatível com a

²³⁵ JOAQUIM. O limite fluido, p.185.

²³⁶ RILKE. *Cartas a um jovem poeta*, p.21.

linguagem, nasce com a promessa de uma *língua sem impostura*. Admitimos que estamos diante de um método para o qual não estamos preparados. Maria Gabriela Llansol, ao elaborar seu ofício de tradutora, reconhece: “Há lugares a que nunca chegaremos.”²³⁷

Mas o *ardente texto* nos responde pela forma final de um *estreto*:

mas não sei como escrever
 — Escreve simplesmente — sugere o caderno
 Pego-lhe na mão
 — Assim.
 Agarro-lhe firmemente nos dedos
 — Coloca-te do *lado do texto* _____ Teresa coloca-se do
 lado do texto
 — Serve-te do lápis como de uma espada _____
 Teresa dispõem-se a combater
 — Afasta todas as histórias _____ Teresa vê: todas as
 histórias, as críveis, as verossímeis, as efabuladas, as
 impossíveis são apenas os *medos alheios* no território do seu
 próprio caderno” (ATJ, p.80)

PEDAL

Pedale — a palavra vem do latim — é um tom sustentado, tipicamente no baixo, durante o qual pelo menos uma harmonia dissonante é soada em outras vozes. Na música tonal, um **ponto pedal** (também chamado **tom pedal**, **ponto de órgão** ou simplesmente **pedal**) não contradiz as harmonias presentes durante a sua duração. O termo se origina do órgão, devido à sua habilidade de sustentar indefinidamente uma nota e à tendência dessas notas serem executadas na parte do instrumento com pedal.

O texto que compõe nosso *pedale* — “onde vais, drama-poesia?” — trouxe-nos, em diversos pontos e contrapontos do pensamento sobre o método, o “rumor do movimento” necessário para a experiência do fulgor. Onde vais?

²³⁷ LLANSOL. O curso natural, p.22.

Combater pela alegria. Pelo lápis-espada que fez do *resto* produzido pela experiência o método singular da escrita da *fuga*. Uma *passagem sem traço* que se potencializa no corpo os afetos da alegria: no corpo que escreve, no corpo que lê e no corpo vivo que é a própria matéria escrita. “Novos meios para a prática do luar libidinal sobre nós.”

ensinar, dar testemunho por escrito, compor música
para quebrar o saber , levá-la à soleira da porta
para que ela receba o sol,
são actos de amor.

Não deixar estropiar o ensino, a escrita o canto, a composição
da música que leva à soleira da porta para que receba a
transparência da lua,
são actos de protecção amorosa.

Desfibrar o texto, estender o lençol lavado, secá-lo recolhê-lo,
passá-lo sob as brasas de Vulcano impermeável ao fogo,
aromatizar o desejo de nossos corpos pelo estudo
é encontrar novos meios para a prática do luar libidinal sobre
nós. (CL, p.162)

CODA

Agora cá estamos, na *coda*, no prolongamento que facilitará a “resposta” musical. Em partituras que envolvem repetições de um ou mais temas antes da seção final, a coda representa um *salto* na leitura da partitura. Sim, pensamos no *salto*-origem de Benjamin, e no *salto entre as intensidade*. Marcamos, nessa “ligeira biografia da tese”, o compasso de onde o salto se origina e passamos pelo som — da cauda ao caule. Passamos ao caule de *Prunus Triloba*, sua ramagem. Passamos aos fragmentos que compuseram nossa *fuga* e restaram na *potência*, no *ardor*, e na *leitura infinita* do texto.

Sabemos que, “se a vida se suspende, o que foi dito fica incólume” (ATJ, p.84), por isso insistimos em manter o corpo inicial e fugal da tese. A biografia como método. Grafar e ler os sinais. A vida no projeto textual. A difícil tarefa de não contar fatos ou mazelas, mas esquecer a vida, depurar a vida, despossuir-se da vida, e levá-la para lá. Para as páginas abertas do *Ardente texto Joshua*. Para *quaercus*, a árvore que sempre amamos. Para os *medronhos* de Jade. Para daqui a mil anos e para a *carta ao futuro* de Vergílio Ferreira. Para a estética da bondade mapeada n’*O senhor de Herbais*. Para a frase da página 113 de *Um beijo dado mais tarde*: “o indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas (as imagens soletradas do texto) representam”. Levar a vida para lá, para o instante final de *O jogo da liberdade da alma*: “Nessa hesitação, conhecerei a matéria em que estou. Sintra, 12 de Dezembro de 1999.” Levar a vida de volta, trazê-la, para lá. O texto, seu âmago, seu corpo, guardado no *corpus* intenso da obra llansoliana. Levar a vida. E retomar o fragmento que foi soprado por outra árvore: “Afirmar que um sopro de vida é leitura” (BDMT, p.112). Para lá, para a cauda do piano, para *Eleonora*, para *Hadewijch*, o amor comum, o amor completo. Para Baruch, para Bento: “geometria das substâncias e dos afectos alegres”. Para a experiência da pausa, do traço, do espaço de silêncio criado à volta do texto.

E para lá, ainda mais, para reencontrar no *mútuo* o fragmento do qual infinitamente partimos:

As diferenças de experiência que revelam geram um movimento de prazer descontínuo na imagem. Não se aflige, antes se põe em movimento como um tecido adejado por diferentes pressões de escrita. Estende-se no solo e grande é a tentação de lhe pedir que se abra,
que mostre claramente o seu sexo de ler. Mas, em vez do sexo, a imagem inclina ligeiramente o perfil, o nariz com que respira perde-se na sombra do iluminado. A respiração torna-se um pouco mais ofegante como se, no sombreado, houvesse falta de

oxigênio, entreabre a boca e surge uma humidade onde mergulhamos os dedos movidos por uma vontade compulsiva de escrever. Escrevemos directamente sobre o tapete. Uns multiplicam os arabescos, outros tornam-nos quase imperceptíveis de simplicidade e, sem repararmos, esbate-se o porte da figura. Seu corpo confunde-se, provavelmente, com o desenhado. Quando levantamos a cabeça, estamos cobertos de escrita e de prazer.

De que fomos testemunhas?, perguntamo-nos.

A clorofila, murmurou Dickinson.” (OVDP, p.30)

Referências

LIVROS DE MARIA GABRIELA LLANSOL

Diários

Um falcão no punho. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

Finita. Lisboa: Rolim, 1987.

Inquérito às quatro confidências. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

Livros

Os pregos na erva. 2.ed. Lisboa, Rolim, 1987.

Depois de os pregos na erva. Porto: Afrontamento, 1973.

Geografia de rebeldes

O livro das comunidades. Lisboa: Relógio d'Água, 1977.

A restante vida. Porto: Afrontamento, 1982.

Na casa de julho e agosto. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

O litoral do mundo

Causa amante. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

Contos do mal errante. Lisboa: Rolim, 1986.

Da sebe ao ser. Lisboa: Rolim, 1988.

Amar um cão. Colares: Colares, 1990.

O raio sobre o lápis. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

Um beijo dado mais tarde. Lisboa: Rolim, 1990.

Hölder, de Hölderlin. Colares: Colares, 1993.

Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

Lisboaleipzig 2 – O ensaio de música. Lisboa: Rolim, 1994.

Carta ao legente. Belo Horizonte: Edições 2Luas, 1998.

Ardente texto Joshua. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

Onde vais, drama-poesia? Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

O senhor de Herbais. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

O começo de um livro é precioso. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

O jogo da liberdade da alma. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

Os cantores de leitura. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

TRADUÇÕES DE MARIA GABRIELA LLANSOL (POR ORDEM CRONOLÓGICA)

- DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Colares: Colares Editora, 1995. (Com o pseudónimo Ana Fontes.)
- VERLAINE, Paul. *Sageza*. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.
- RILKE, R. Maria. *Frutos e Apontamentos*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- MARTIN, Thérèse. *O alto vôo da cotovia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Mais novembro que setembro*. Relógio d'Água, 2001.
- ÉLUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

OUTROS TEXTOS DE MARIA GABRIELA LLANSOL

- O sonho de que temos a linguagem. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.143/144, p.7-18, janeiro-junho, 1997.
- O espaço edênico. (Entrevista a João Mendes, *O Público*, n.1786, 28/01/1995.) In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2003, p.141-68.
- Carta aberta a Eduardo Prado Coelho. Acesso: <http://www.fafich.ufmg.br/oficium/llansol>
- Fotobiografia. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- Acompanhando Verlaine. In: VERLAINE, Paul. *Sageza*. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.
- Introdução: um fragmento do diário de Maria Gabriela Llansol (13 de setembro, quarta). In: RILKE, R. Maria. *Frutos e apontamentos*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- Introdução: um fragmento do diário de Maria Gabriela Llansol (1 de novembro de 1996, sexta). In: RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- Um jardim entre oliveiras. In: MARTIN, Thérèse. *O alto vôo da cotovia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- Que me esperasses. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *Mais novembro que setembro*. Relógio d'Água, 2001.
- O curso natural. In: ÉLUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- O pensamento de algumas imagens. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p.103-23.
- Vejamos onde nos leva a escrita (Entrevista a João Barrento). *Estado de Minas Suplemento Pensar*, 30 de novembro de 2002.
- Dizer com o Lugar 1 de O Livro das Comunidades. In: LLANSOL et al. *À beira do rio da escrita*. Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004. p.12-26. (Jade – Cadernos Llansolianos 1.)

SOBRE MARIA GABRIELA LLANSOL

ANDRADE, paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (org.). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997-1998. 2v. (VivaVoz)

ANDRADE, Vania Baeta. *Este é o jardim que o pensamento permite*; fragmentos no litoral da textualidade Llansol. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).

ANDRADE, Vania Baeta. *Luz preferida*: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

ANDRADE, Vania Baeta. O pensamento nu: Longino e Llansol, uma leitura anacrônica. *Asa-palavra*. Revista da Faculdade Asa de Brumadinho, Ano I (2004), p.11-24.

ARAÚJO, Cinara de. Um ramo insignificante de flores flutuando ao acaso. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta (orgs.). *Livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.131-49.

ARREGUY-MAIA, Maria Elisa. *Textualidade Llansol*: letra e discurso. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

ARREGUY-MAIA, Maria Elisa. A textualidade Llansol. in: CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós*: Llansol – a letra – Lacan. Belo Horizonte: FALE/Autêntica, 2000. p.119-31.

ARREGUY-MAIA, Maria Elisa. De uma escrita que faria laço. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta. *Livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.109-24.

BARRA, Cynthia. Ao fim do sussurro de ler. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta. *Livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BARRENTO, João. A origem de ler – sobre *Um beijo dado mais tarde*. In: *O Romance português pós 25 de abril*. Lisboa: Roma Editora, 2005. p.133-45.

BARRENTO, João. *A chave de ler, caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004. (Jade – Cadernos Llansolianos 4.)

BARRENTO, João. Um berço de perguntas – *Amar um cão* 1. In: BARRENTO, João e SANTOS, Maria Etelvina. *Um ser sendo*: leituras de *Amar um cão*. Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2007. p. 5-17. (Jade – Cadernos Llansolianos 11.)

BARRENTO, João. Herbário de faces. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2003. p.171-91.

BARRENTO, João e SANTOS, Maria Etelvina. Introdução: à beira do rio da escrita. In: LLANSOL et al. *À beira do rio da escrita*. Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004. p.3-6. (Jade – Cadernos Llansolianos 1.)

CARNEIRO, Rebecca Cortez de Paula. *O encontro inesperado do diverso*; a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1997. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).

CASTRO, Juliana Cabral Junqueira. *Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe*: o conceito nietzscheano de *eterno retorno* na poética de Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós*: Llansol – a letra – Lacan. Belo Horizonte: FALE/Autêntica, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Encontro com escritoras portuguesas, *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v.14, n.16, jul.-dez. 1993, p.103-14.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta. *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.227-52.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Um passo de letra*. (inédito)

CASTELLO BRANCO, Lucia. Sobre a barra da escrita. (inédito)

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A experiência literária e a restante vida em Maria Gabriela Llansol*. Projeto de Pesquisa (CNPq-2006).

CASTELLO BRANCO, Lucia; SANNA, Gabriel. *Redemoinho-poema*. Longa-Metragem. Belo Horizonte, 2008.

CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta. *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CASTELLO BRANCO, Lucia e BARRA, Cynthia. Onde vais, Dama-Poesia? Sobrescritos à paisagem de *O infinito e ela*. Mourille, 2005. (inédito)

EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.

GUERREIRO, Antônio. O texto nómada de Maria Gabriela Llansol. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.91, p.66-69, 1986.

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

GUIMARÃES, César. Para tudo isto que um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo. In: CASTELLO BRANCO, Lucia, SILVIANO BRANDÃO, Ruth (org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.142-9.

GUSMÃO, Manuel. O Amor ímpar ou o terceiro excluído (Fragmentos de uma leitura). Posfácio a LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*. 2.ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. p.273-290.

GUSMÃO, Manuel. A História e o projeto do humano. Serra da Arrábida, 2003. (inédito)

<http://escrito-a-lapis.blogspot.com/>

<http://espacollansol.blogspot.com/>

<http://legente.blogspot.com/>

FENATI, Carolina Junqueira. A tradição da Restante Vida: literatura e história na Trilogia dos Rebeldes, de Maria Gabriela Llansol. (inédito)

JOAQUIM, Augusto. O limite fluido. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. 2.ed. Lisboa: Rolim, 1987.

JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. In: DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Sintra: Colares, s/d.

JOAQUIM, Augusto. Algumas coisas. In: LLANSOL. *Um falcão no punho*. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

JOAQUIM, Augusto. À beira destes textos. In: LLANSOL et al. *À beira do rio da escrita*. Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004. p.7-11. (Jade – Cadernos Llansolianos 1.)

LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Son, 1988.

LOPES, Silvina Rodrigues. Comunidades da Excepção. Posfácio a LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1999. p.109-20.

LOPES, Silvina Rodrigues. A comunidade sem regra. In: LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003. p.201-35.

PRADO COELHO, Eduardo. Maria Gabriela Llansol – o texto eqüidistante. In: PRADO COELHO, Eduardo. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1984. p.99-103.

PRADO COELHO, Eduardo. O amor ímpar. In: PRADO COELHO, Eduardo. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1984. p.104-8.

SILVA, Marilaine Lopes. *Texto, lugar que viaja: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).

SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. *Quem me chama: a escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1995. (Tese, Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa).

SANTOS, Maria Etelvina. A fraternidade do ímpar – *Amar um cão* 2. In: BARRENTO, João e SANTOS, Maria Etelvina. *Um ser sendo: leituras de Amar um cão*. Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2007. p.18-33. (Jade – Cadernos Llansolianos 11.)

VAZ, Carlos. *Diários de um real-não existente: ensaio sobre os diários de Maria Gabriela Llansol*. Prefácio de João Barrento. Gouveia: Labirinto Editora, 2005.

VIDAL. Hölder, de Hölderlin: apontamentos sobre um poema poente. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta. *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.155-64.

TEXTOS TEÓRICOS

ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

ANDRADE, paulo de. A arte da desistência. *Ipsis – Revista Literária do Corpo Discente da UFMG*, Belo Horizonte, n.27, ago.2001-nov.2002, p.19-21.

ANDRADE, paulo de. *Retira a quem escreve sua caneta* – Guimarães Rosa e a subtração da escrita. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. (Dissertação de Mestrado.)

ANDRADE, paulo. *Nada no dia se vê da noite esta passagem: amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. (Tese de Doutorado.)

ARAÚJO, Cinara de. A palavra do mais alto silêncio. *Anais da Sevfale*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

ARAÚJO. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*, a escrita íntima em Maura Lopes Cançado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. (Dissertação de Mestrado.)

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p.43-52: Verdade e sujeito; p.21-30: Arte e filosofia; p.31-42: Matemáticas e filosofia.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARRA, Cynthia. *É ínvio e ardente o que o sabiá não diz: uma leitura de Manoel de Barros*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. (Dissertação de Mestrado).

- BARRA, Cynthia. *Sobrescrever Blanchot*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007. (Tese de Doutorado.)
- BARRENTO, João. *O poço de Babel – Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio d' Água, 2002.
- BARRENTO. *O arco da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. 11.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p.49-53: A morte do autor; p.75-7: O rumor da língua; p.111-7: O estilo e sua imagem; p.121-30: O discurso da história; 167-73: A rasura; p.241-9: “Durante muito tempo, deitei-me cedo”; p.295-301: A imagem; p.303-13: Deliberação.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. Trad. Lígia Maria Vassalo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.
- BARTHES. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARTHES. *Aula*. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d.
- BENJAMIN, Walter. *A obra das passagens*. (excertos) Trad. Georg Otte (inédito).
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Edição, apresentação e tradução João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Karlheinz Barch. Cadernos do mestrado – UERJ, Rio de Janeiro, n.1, p.i-xxii, 1992.
- BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.71-142.
- BLANCHOT, Maurice *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.
- BLANCHOT, Maurice *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983.
- BLANCHOT, Maurice *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. p.213-20: Em busca do grau zero.
- BLANCHOT, Maurice. Qui? *Cahiers Confrontation: Après le sujet qui vient*, n.20, hiver 1989, Aubier, p.49-51.

- BLANCHOT, Maurice. *La bête de Lascaux*. Paris: Fata Morgana, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. Traduire. In: BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 2000. Trad. Cynthia Barra. (inédito)
- CAMPOS, Haroldo de. Barrocolúdio: transa chim? In: CESAROTTO, Oscar (org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.163-74.
- CAMPOS, Haroldo de. O afreudisíaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.175-95.
- CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p.93-108.
- CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza, 1998.
- CASTELLO BRANCO, Lucia *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CASTELLO BRANCO, Lucia O silêncio do exterior: Deleuze, Lacan, a literatura e a vida. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. p.147-59.
- CASTELLO BRANCO, Lucia, SILVA, Sérgio Antônio, BARBOSA, Márcio Venício (orgs.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: AnnaBlume, 2004.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: Pós-Lit/UFGM, 2003.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. Roland Barthes e o saber em fracasso. (Texto inédito.)
- CELAN, Paul. O meridiano. In: CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. v.1. p.11-37: Introdução: Rizoma.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Org. ed. bras. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p.163-6: Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno; p.165-9: A gargalhada de Nietzsche; p.173-183: Sobre e a imagem do pensamento; p.351-9: Pensamento nômade.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Pinturas e recortes textuais de Lena Bergstein. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFGM, 2002.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*. 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989. Col. Os Pensadores.
- ESPINOSA, Baruch de. *Tratado da reforma da inteligência*. 2.ed. Trad. Lívio Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- FERREIRA, Alegria breve. Lisboa: Portugalia, 1969.
- FERREIRA, Vergílio. *Carta ao futuro*. Lisboa: Portugalia, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3.ed. Lisboa: Vega, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falcí. São Paulo: Princípio, 1990.
- FREUD. Projeto para uma psicologia científica. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- GIACOA JR, Osvaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GUSMÃO, Manuel. Da literatura enquanto construção histórica. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (orgs.). *Floresta encantada*. Porto: Dom Quixote, 2001.
- IANNINI, Gilson. *Modos de refração da verdade: a crítica da metalinguagem e o problema do estilo em Jacques Lacan*. São Paulo: USP. (Texto para exame de qualificação de doutorado em filosofia.) (inédito)
- IANNINI, Gilson. *Style et vérité chez Lacan (et Wittgenstein)*. Paris: Université Paris 8, 2005. (DEA en Psychanalyse).
- KAFKA, Franz. *Diários*. Trad. Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. p.237-322: Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse; p.493-528: L'instance de la lettre dans l'inconscient.
- LACAN, Jacques. *Lituraterra. Che voi?*, Porto Alegre, v.1, n.1, p.17-31, 1986.
- LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 20: mais, ainda. 2.ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN. Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein. In: BLANCHOT, Maurice, DURAS, Marguerite, LACAN, Jacques et al. *Marguerite Duras*. Paris: Albatros, 1984. p.131-7. (Collection Ça/Cinéma, 2.)
- LEITE, Márcio Peter. O inconsciente está estruturado como uma linguagem. In: CESAROTTO, Oscar (org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- LEJEUNE, Phillipe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1984.
- LEJEUNE, Phillipe. Le pacte autobiographique. *Poétique*, Paris, n.56, novembre, 1983. p.416-34.
- LEJEUNE, Philippe. Pour l'autobiographie (entrevista de Michel Delon). *Magazine Littéraire*: Les écritures du Moi – de l'autobiographie à l'autofiction, n.409, Maio 2002.
- LEVINAS, Emmanuel. O “Há”. In: LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988. p.37-44.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. (Tese de Doutorado, Literatura comparada.)
- MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.143/144, jan.-jun. 1997, p.41-62.
- NANCY, J.-L.; LACQUE-LABARTHE, P. *O título da letra: uma leitura de Lacan*. São Paulo: Escuta, 1991.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NIETZSCHE. *Escritos sobre História*. Tradução e notas Noeli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- NIETZSCHE. *Humano, demasiado humano*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2000.
- PRADO COELHO, Eduardo. *A letra litoral: ensaios sobre a literatura e seu ensino*. Lisboa, Portugal: Moraes Editores, 1979.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paul Ronái. 30.ed. São Paulo: Globo, 1999.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora, 2001.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TSVIETÁIEVA, Marina. *Marina Tsvietáieva*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Travessa dos Editores, 2005.
- VALÉRY, Paul. *O alma da dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- VIDAL, Eduardo. Há um. In: CESAROTTO, Oscar (org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.43-54.
- VIDAL, Eduardo. O estilo é o objeto. In: CASTELLO BRANCO, Lucia, SILVIANO BRANDÃO, Ruth (org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.69-79.

Resume

Ce travail prend la fugue comme architecture textuelle (et non pas comme métaphore) par le biais de laquelle l'hypothèse de la «biographie comme méthode» de l'oeuvre de Maria Gabriela Llansol devient possible. En accompagnant les «journaux» de l'écrivain, de la graphie du sujet dans la contemporanéité notre regard s'est glissé, par la verticalité du lieu, vers le corp'a'screver du projet llansolien. Dans ce chemin, certains propos théoriques nous ont été particulièrement utiles: des notations barthesiennes telles que le biographème, le grain de la voix et sa critique amoureuse, tout comme l'essai de formalisation du Réel à partir du concept de lettre entrepris par Jacques Lacan, la conception blanchotienne sur une littérature totale et les considérations de Nietzsche à propos de la danse. Dans le but de bâtir la «connaissance en tant que devenir» et le corps des passions joyeuses, notre parcours a été également jalonné par des extraits de Spinoza et de Deleuze. Enfin, l'expérience «legente» et la lecture en acte de l'oeuvre llansolienne, opérée par Lucia Castello Branco, se sont montrées indispensables en tant que lie entre la vie restant et le biographème, entre le vivant et le seul acte d'écrire.