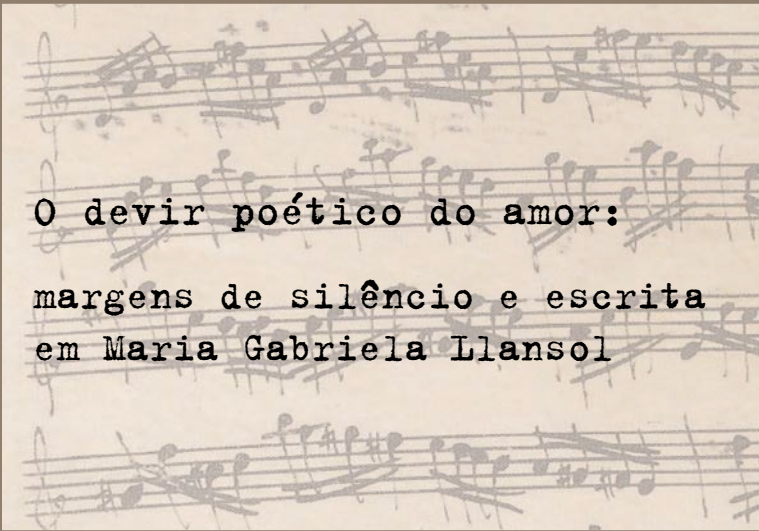


A background image of a musical score with several staves and notes, rendered in a light, faded style. The notes are scattered across the staves, creating a sense of movement and rhythm. The overall tone is artistic and evocative, complementing the poetic theme of the text.

O devir poético do amor:
margens de silêncio e escrita
em Maria Gabriela Llansol

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu

O devir poético do amor:

margens de silêncio e escrita em Maria Gabriela Llansol

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu

O devir poético do amor

margens de silêncio e escrita em Maria Gabriela Llansol

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria da Literatura, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Lúcia Castello Branco.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

dedico

a melodia é para a árvore e folhas; a leitura, a escrita, para o
rosto entre ambas; o texto, ao entrar na árvore, sai paisagem.
Resta-me a dor de aprender a identificar.

(Llansol, *Amigo e Amiga*)

**dedico este trabalho
a Rogério.**

**Ofereço, a cada um destes nomes, uma nota sol e uma flor-pensamento,
para compor, com rigor, um ramo lilás _____**

por uma tão grande graça de textualidade,

Maria Gabriela Llansol, porque se há uma ave a pousar, devagar e inesperadamente, no beiral da janela, ou no ramo do Grande Maior, porque se esse pássaro canta e voa, certo, deixando no espaço ausente a leveza da sua voz, ou a presença do seu amor, porque se esse ramo se banha na luz do luar libidinal e vai ao vento, suspenso sobre noite, porque, porque, é porque o que nos move é texto.

por uma ardente legência,

Lúcia Castello Branco, porque são raras as pessoas que assumem o amor de leitura e fazem da legência o “cântico” de um trabalho a mover a língua.

por uma generosa tarefa de ouvir-ler,

Maria Inês de Almeida, porque é entre “nós”, da língua portuguesa, para fazer falarem os perdidos, os excluídos e os afogados, que o texto vai adiante.

Ram Avharam Mandil, porque, entre o corpo que escreve e o texto a que se testemunha, entre a vida e a escrita, há ainda o resalto de um silêncio, e esse *ainda* é precioso.

Vania Baeta Andrade, porque a leitura de uma ardente “pulsão da escrita” despertou-me uma luz preferida, a qual eu jamais poderia ignorar.

por uma grande alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior,

Amigos do mestrado e do doutorado, da seleção 2010, com quem os laços de amizade estenderam-se para além dos “muros da escola”: Carla Dameane, Cássia Macieira, Cássio Lignani, Gelda Ribeiro, Gerciano Maciel, Lídia Mendes, Loiany Camile, Milene Moraes, Nara Chaves, Otávio Xavier, Priscila Almeida, Rafael Lovisi, Sandra Duarte, por termos encontrado, em meio a situações adversas, elos verdadeiros de pensamento, convivência e fidelidade, que nos uniram em texto, contexto, e na alegria que o jardim do pensamento permitiu.

Ana Paula, amiga que, mesmo abrigada longe, está sempre tão perto, *distante como a palma da mão*.

Biba e Mônica, queridas irmãs, *eu nunca esquecerei esta terna reciprocidade feminina de companhia que tinha origem _____ na origem de ler*.

César, a procura pode estar em qualquer parte, na paisagem, na escrita, no poema. A procura é, entretanto, do poema, da paisagem, da escrita. Nós apenas os encontramos.

Cidléa, o livro *fala exatamente como em sonho. Não distingue. É evidente que o mar vai evadir a casa da infância, desde os alicerces às traves. Não obstante a página de abertura ser cinzenta, debaixo do céu de tempestade, o mar será sereno. E ela, estou a ouvi-la, embora não saiba onde, repete, “dirmor, dar amor, morder”*. Só no momento de partir,

Denis, companheiro filosófico, “o esforço pelo qual toda coisa tende a perseverar no seu ser não é senão a essência atual dessa coisa”. Escrevamos, pois. Perseveremos.

Carlos, Erick, João e Marco, o curso de silêncio e a ética da paisagem, próprios a uma escrita de não-impostura, são os fortes elos de leitura que correm pelo fio de água do texto.

Família Vieira, imensa árvore florida à qual, por graça e felicidade, vim acrescentar-me como um ramo.

Helaine e Isabel, somos de diversas matérias e temos traços fosforescentes de luz que invadem as nossas intermináveis conversas incompletas; o caminho que escolhi foi o vestido, “vestido é o nome que dá à alma”.

Janaína, porque é eterno o momento em que duas pessoas, em suas diferenças, olham sem medo para o mesmo canto.

Laura, o princípio da luz é uma arca; como sobre este jardim se correspondem, em miniaturas de fogo ao sol, grandes distâncias. “Eu fui a primeira a dizer que fui iluminada por ti.”

Leandro, Samiri e Viviane, a alegria de viver, elo musical, um dos bens da terra que vocês ampliam.

Mãe, _____ de um ventre materno a um berço, pousado ao lado da cama, e depois a este texto. Olha é muito belo ver a flor evoluir para a forma feminina.

Maria Inês Souza, porque a generosidade é um dos cinco bens da terra, e creio que um dos mais sinceros nomes de amor.

Pai, pela ida constante aos dicionários para “abrir” os vocábulos incógnitos, o que me ensinou a buscar, no enigma das palavras, generosidade de sentidos e maneiras de afeto.

Raul, porque o texto vai adiante. E segue levando o olhar sensível e o trabalho apaixonado, que são as verdadeiras linhas de uma escrita que não se lê aqui, nem ali, ma(i)s, além.

*Rogério, Há a prata da luz.
Há o ouro da luz.
Há o si da luz, tocado por Ciro ao piano. Há o ré da luz. Há o sol da corda do bandolim que reproduz essa nota. Há a noite da luz que nos dão as estrelas _____ e assim por diante.*

por uma preciosa contribuição a um curso de silêncio,

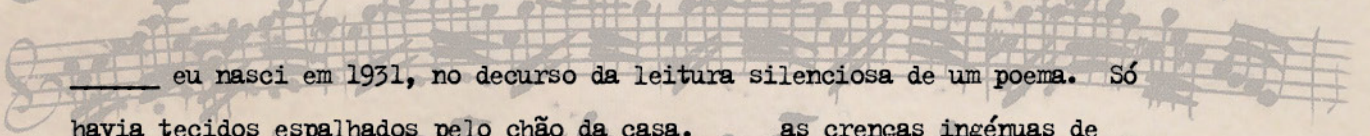
Professores Myrian Ávila e Reinaldo Martiniano Marques, pela inteligência do convívio e pela habilidade em extrair, da teoria, o sentido mais amplo, a leitura delicada, e o bom-humor como garantia do “saber e sabor” do ensino.

Bibliotecários Hernandes (FALE-UFGM) e Gerson (FAFICH-UFGM), por terem favorecido o que os livros contribuíram para que eu escrevesse este curso.

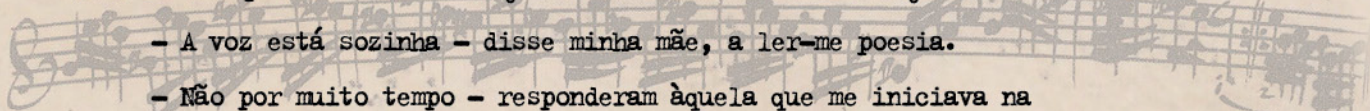
Letícia, secretária do Colegiado do Pós-lit, pela diligência do atendimento, mesmo nos momentos mais imprecisos e burocráticos de um “curso”, e seus desvios.

Solo

para o violão por B. Bach

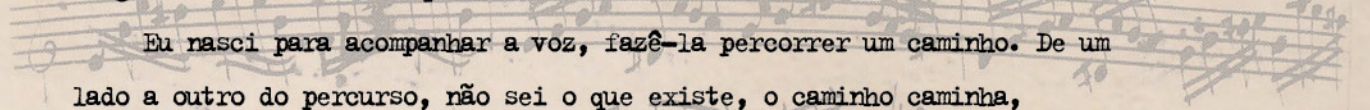


_____ eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema. Só havia tecidos espalhados pelo chão da casa, as crenças ingênuas de minha mãe. Estavam igualmente presentes as páginas que os leitores haveriam de tocar (como a uma pauta de música), apenas com o instrumento da sua voz. Eu fui profundamente desejada. Profundamente mal desejada e com amor.

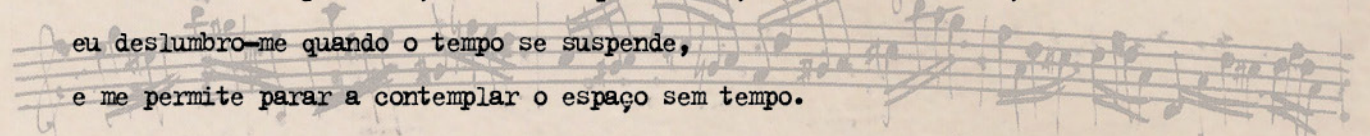


- A voz está sozinha - disse minha mãe, a ler-me poesia.

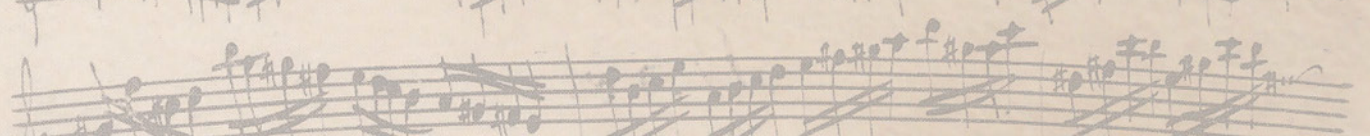
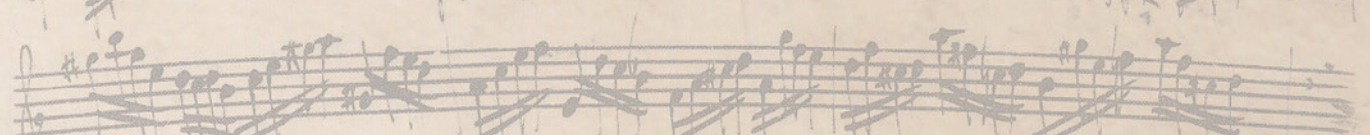
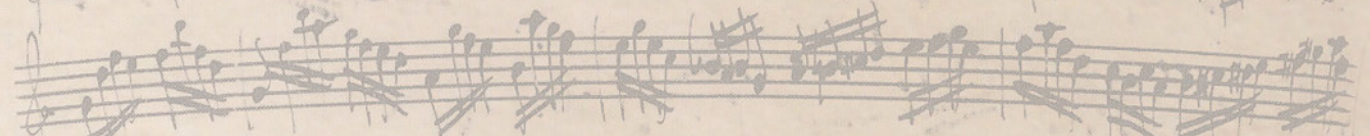
- Não por muito tempo - responderam àquela que me iniciava na língua. E eu nasci na sequência de um ritmo.



Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho. De um lado a outro do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha, eu deslumbro-me quando o tempo se suspende, e me permite parar a contemplar o espaço sem tempo.



Maria Gabriela Llansol



RESUMO

A partir do livro *Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004*, de Maria Gabriela Llansol, traçaremos um percurso de pensamento, colocando em questão, dentro da perspectiva dos textos de Llansol, aspectos como o discurso amoroso, a morte, o silêncio e a leitura, verificando-os segundo alguns valores tradicionalmente atribuídos ao conceito de literatura. Para isso, articularemos o referido livro ao poema bíblico *Cântico dos cânticos* e às cantigas medievais galego-portuguesas, assim como a outros três livros específicos da escritora portuguesa: *Ardente texto Joshua*, *Parasceve* e *Os cantores de leitura*. Lançando mão de um referencial teórico que abarque a crítica literária, a filosofia e a psicanálise, buscaremos apontar, na ideia de margens textuais, os traços de uma escrita que se quer afirmar, de acordo com Llansol, para além dos limites da *impostura da língua*, seguindo, por isso, rumo ao silêncio e à música da linguagem.

Palavras-chave: Amor. Silêncio. Llansol.

RÉSUMÉ

À partir du livre *Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004*, de Maria Gabriela Llansol, nous tracerons un parcours de pensée, en mettant en question, dans la perspective des textes de Llansol, des aspects tels le discours amoureux, la mort, le silence et la lecture, en les vérifiant selon certaines valeurs traditionnellement attribuées au concept de littérature. Pour cela, nous articulerons le livre en référence au poème biblique *Cântico dos cânticos* et aux chants médiévaux galicien-portugais, ainsi qu'à trois autres livres spécifiques de l'écrivain portugaise: *Ardente texto Joshua*, *Parasceve* et *Os cantores de leitura*. En s'appuyant sur un cadre théorique qui embrasse la critique littéraire, la philosophie et la psychanalyse, nous chercherons indiquer, dans l'idée de marges textuelles, les traits d'une écrite qui se veut affirmer, conformément à Llansol, au-delà des limites de *l'imposture de la langue*, suivant, par conséquent, le chemin au silence et à la musique du langage.

Mots-clés: Amour. Silence. Llansol.

SUMÁRIO

indicações de uma dinâmica, em três margens (para voz, letras, piano e silêncio)

pianissimo

Prelúdio, ou, *afinação de uma pena canora,*
inesperadamente encontrada às margens de um rio 12

piano

UMA MARGEM: OS NOMES DE AMOR.....17

Causa amante

primeira nota para *Amigo e Amiga* – curso de silêncio de 2004 19

Segunda nota – *Amicícia*: uma via de silêncio mútuo.....28

(na segunda nota)

Um Cântico em *Amigo e Amiga*.....31

O ressoar das cantigas galego-portuguesas.....42

Amigo e Amiga e *Ardente Texto Joshua* 46

crescendo

OUTRA MARGEM: FRAGMENTOS DE UMA POÉTICA EM FLOR.....55

Terceira nota – *O dis-Curso amoroso*: poalha de dissonâncias luminantes 57

Quarta nota – A estética em flor de Parasceve 68

(na quarta nota)

Os percursos de Eros na poética do feminino.....74

De uma escrita “não-toda” 80

Nómada: um ramo à porta.....82

O texto, o devir.....87

piano subito

Interlúdio de silêncio.....93

forte

A TERCEIRA MARGEM: LITORAL DE SILÊNCIOS: AMOR SIVE LEGENS.....94

Primeira pausa: o silêncio da água, ou, *perca do mar e flor*.....96

Segunda pausa: o silêncio-onde, ou, *o transeunte flutuante*.....104

Terceira pausa: o curso de silêncio, ou, *recito de um copo de cristal* 111

Quinta nota: um cântico de leitura, ou, *ressuscitar, sim, é o acorde perfeito*.....119

na quinta nota

Uma partícula: _____ da música 119

Seu duplo: _____ da leitura.....125

Seu contexto: _____ do amor 130

decrecendo

Poslúdio, ou, *a asa da pena voa, agora,*
e pousa sobre a tônica da pauta de música 140

piano

Referências bibliográficas..... 141

pianissimo

Notas de um per-curso 152

**Prelúdio, ou,
afinação de uma pena canora,
inesperadamente encontrada às margens de um rio**

O caminho do sol _____

Iniciar é abrir caminho. Um caminho aberto no nada. E que nos faz, no ato da escrita, nesta constante iniciação rumo ao que desconhecemos, apenas – ou, à pena –, caminhantes. Caminhantes sem ilusões. Mas, também, sem pressa de chegar, ou de ficar. Seguir é o nosso verbo. O sol. O norte da estrada. O passo dado.

Peço, portanto, na condição de caminhante que me fiz agora (junto a tantos outros andarilhos do “sem fim”), à Maria Gabriela Llansol que me permita o sol do seu caminho, ou o caminho do seu sol¹, para trilhar uma viagem própria nas terras dos seus textos. Viagem pela qual eu possa chegar, ou não, a uma morada na beira da estrada, ou nas bordas de um rio, onde repousarei os meus pés descalços, para, em seguida, continuar o meu percurso, ainda por fazer.

Parto, assim, a fim de escrever esta experiência caminhante pela Textualidade Llansol² – e o que os meus olhos puderam, nessa estrada, contemplar, ler e ouvir, ao longo do tempo em que venho assimilando, pouco a pouco, os textos dessa autora –, do livro *Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004*, publicado em 2006. Esse primoroso texto de Llansol, tão delicado quanto denso, tão intenso quanto leve e silencioso, na medida do seu preciso dizer, aborda, de forma peculiar, aquilo que pulsa afetivamente por detrás da escrita de um texto. Ao mesmo tempo, e por via mesmo dessa abordagem, esse livro acaba por colocar em xeque – como já é comum aos textos de Llansol – o estatuto conferido ao conceito de literatura na contemporaneidade, considerando-se que há uma escrita que, de forma desmistificadora, indaga o que está por trás da representação literária e seus mecanismos de perpetuação do poder.

Portanto, *Amigo e Amiga* – texto que se faz propulsor do caminho que, por ora, almejamos trilhar – configura-se às margens de um evento de relevo afetivo que, de

¹ Refiro-me ao título da “partícula” 35 do livro *Os cantores de leitura*, de Maria Gabriela Llansol, o qual usamos como subtítulo desta introdução – “O caminho do sol” –, acrescentando-lhe o traço característico da escrita llansoliana, que julgamos ser pertinente à ideia de caminho a ser iniciado. Cf. LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 81.

² Aproprio-me, aqui, de uma noção construída por Elisa Arreguy Maia, em sua tese de Doutorado em Literatura Comparada, intitulada *Textualidade Llansol: letra e discurso*. Nesse trabalho, Elisa Arreguy cunha o termo “Textualidade Llansol”, conferindo-lhe o estatuto de um nome próprio, tal como Lacan o cunhou com “Joyce Le Synthome”. Cf. MAIA. *Textualidade Llansol: letra e discurso*, 2005.

forma sutil e, lentamente, vai sendo demonstrado no livro; evento que, não acenando com qualquer possibilidade de estruturação autobiográfica do texto, não se apaga, contudo, da pena autoral. Leiamos:

_____ este não é o primeiro dos sonhos que tenho tido com A. Nômade.

Estou a conversar cordialmente com I. Numa sala que abre sobre um quarto onde o Augusto está deitado. Doente?

A sala adquire a funcionalidade de um lugar de encontro, e eu espero que leitores cheguem, sentada com um livro sobre os joelhos. Ao chegarem, um deles diz-me que quer ir visitar o Augusto. Se pode. Eu hesito porque sei que habitualmente ele prefere não ver ninguém – não ter visitas. Salvo com raríssimas exceções. Quando o primeiro visitante entra no quarto contíguo que tem uma porta branca com dois batentes, pressinto que ele foi recebido com muita alegria. E assim sucessivamente, à medida que os visitantes vão entrando. Então, ouço a sua voz que pergunta:

Por que é que a Maria Gabriela não vem ver-me?

(de 20 para 21 de Dezembro/domingo) ³

O evento ao qual nos referimos, e que já se insinua na citação destacada – a morte do companheiro amoroso, do “amigo” –, é aquele que se vai escrevendo, e, no texto, se metamorfoseando, à medida do próprio fazer fragmentário da escrita.

Essa qualidade de transportar o traço afetivo, transmutando-o pouco a pouco, sem estruturá-lo como escrita autobiográfica, sem, ao mesmo tempo, ignorá-lo como força agindo no corpo que escreve, é, no texto llansoliano, a que mais nos pareceu convergente com o que desejávamos dizer a respeito do movimento “viajante” da escrita, sua potência deslocadora, capaz de alterar certa direção afetiva ao conferir-lhe as margens textuais. Movimento “nômade”, caminhante, a que, com Llansol, no transcorrer da leitura dos seus textos, no transcorrer da escrita, aqui, também, se transformando, nomeamos “amor”.

Segue, com isso, que, no presente trabalho, *o texto, lugar que viaja*⁴, será tomado como “traço” de um caminho em movimento, em cujas curvas, *o belo, o pensamento e o vivo*, esse *triplo registro* a que Llansol chamou *afeto*⁵, latente em todo fazer literário, será posto em questão; sem que, com isso, pretendamos quebrar o seu

³ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004. p. 46.

⁴ “O texto, lugar que viaja” é título de um fragmento de *Um falcão no punho*, de Maria Gabriela Llansol. Cf. LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 126. (Edição brasileira). Remeto, também, à dissertação de mestrado de Marilaine Lopes Silva. Cf. SILVA. *Texto, lugar que viaja*: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol, 2007.

⁵ Cf. LLANSOL. O espaço edênico. In: *Maria Gabriela Llansol*: entrevistas, p. 22.

silêncio, buscando apreender um qualquer conteúdo ou essência através de formas fixáveis de teorização. Tentaremos, ao contrário disso, margear esse silêncio, tocando-lhe a sua forma breve, sua aparição fragmentária e “fulgurante”, como diria Maria Gabriela Llansol. Para isso, proporemos algumas reflexões que se acrescentem ao caminho daqueles que já se colocaram – ou ainda se colocarão – em andança sobre as trilhas desse texto que almeja a *leitura como um sopro de vida*⁶, para além dos limites da *impostura da língua*⁷, para além dos limites institucionais da literatura, e seus confins.

Pois, aqui, de muito perto, dentro daquilo que pulsa de tão longe, é o rumor do texto que buscaremos ouvir, seu rastro silencioso que, como música, nos vem chamar a seguir. Tão longe e tão perto: *distante como a palma da mão*⁸. Debaixo dos nossos pés, e acima dos olhos que leem. Rumo aos vestígios solares que se imprimem nesse caminho. Na água, ou na terra. No vento. Neste chão.

Prossigamos, então.

⁶ Cf. LLANSOL. Amar um cão. In: _____. *Desenhos a lápis com fala: amar um cão*, p. 14.

⁷ “A impostura da língua” é figura dos textos de Llansol, bastante referida através de outra figura: “Témia, a rapariga que temia a impostura da língua”. Sobre essas duas figuras llansolianas, que ora apresentam-se juntas, como no último exemplo, ora mencionadas separadamente, ver LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, 1990; LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, 2003.

⁸ LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s.p.

...destituo-me da literatura, e passo para a margem da língua

Maria Gabriela Llansol

eu creio que
Portugal é um
território de viagem,
estelado, ou com a
configuração das
estrelas, pelos
itinerários dos
portugueses,
fugitivos, judeus,
comerciantes,
emigrantes, ou
navegadores; tal é a
árvore genealógica
desenhada à
margem da
literatura
portuguesa. Os
temas, circunscritos
ao país despido das
suas rotas de
viagem, são temas
carcerais que
revelam a
mediocridade das
relações de
sociedade, em geral,
e o
desenvolvimento
normativo de uma
literatura;

diferente, é a
interrompida linha
de continuidade das
memórias,
enterradas nas
areias de um mapa
celeste; quase
escondido da
literatura vigente,
teme surgir um
campo inundado da
língua em que,
conhecer-se através
dela, faz parte dos
amores íntimos

Maria Gabriela Llansol

Uma margem:

os nomes de amor

quando sobe a luz do dia, e o amor fica deserto,
que dizer-vos do amor _____ a não ser
adeus.

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

amor sem m.
amor sem o.
amor sem r.
amor sem a.

(Llansol, *Um beijo dado mais tarde*)

E a mansão infinitamente mais próxima
do cântico invernal do que eu esperava;
mas um cântico invernal não é a morte,
nem a imobilidade: é o deixar espalhadas
sobre a mesa todas as letras do nome de
Amor.

(Llansol, *Contos do mal errante*)

Causa amante:
primeira nota para *Amigo e Amiga* – curso de silêncio de 2004

O texto orienta-se para a área imensa dos afectos e afasta-se, em definitivo, das zonas dominadas pela espessa sombra do poder,
em que a linhagem de que vos falei tentou inscrever a sobreimpressão que eu,
com toda a energia de que disponho, evoco aqui.

(Llansol, *Lisboaleipzig I*)

Há que se evocar, sim, um começo. Aqui.

Há que se evocar, agora, a *sobreimpressão*¹ da escrita.

Há que se evocar um texto que se oriente *para a imensa área dos afectos*, tecendo-se à margem do poder, tal como afirma Maria Gabriela Llansol. O poder de uma língua portuguesa cansada. O poder de uma literatura acostuada com os *cenários de “já visto” e “revisto” que nos cercam*². O poder que se escreve, implicitamente, pelo argumento do medo, e sustentado pela *impostura da língua*³. Medo do *encontro inesperado do diverso*⁴. Medo do que poderíamos, então, chamar “amor”.

Há que se considerar, contudo, que a qualidade de um texto que pulsa afetivamente, de fato, não é simples. Ao contrário, é com essa modalidade de escrita que nos deparamos, quase sempre, ao adentrarmos o terreno das palavras que compõem,

¹ No presente trabalho, virão destacados em itálico todas as palavras, expressões ou trechos extraídos da obra de Maria Gabriela Llansol, utilizados no corpo do texto.

A *sobreimpressão* é o nome dado por Llansol a certo método de escrita que a autora declara praticar em sua obra. Em *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*, há uma passagem que nos mostra de maneira exemplar esse processo, a partir da formação do título do referido livro: “Recebiam as paisagens sobrepostas nos seus *olhos de criança*. Riam, extasiados, para o modo subtil como partes de Lisboa se imbricavam em Leipzig, e como partes destas se esvaíam na zona cinzenta do insignificante. A significação que emergia era o novo uso prático da geografia urbana”. LLANSOL. *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*, p. 93.

² LLANSOL. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, p. 120.

³ Ver nota 7 do “Prelúdio” deste trabalho.

⁴ Refiro-me ao livro *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, 1994, de Maria Gabriela Llansol. Esse livro constitui-se por um verdadeiro “encontro diverso”, a começar pela reunião dos textos que o compõem. A primeira parte é formada por fragmentos datados de forma não-cronológica (as datas ordenam-se, por exemplo, pelo ano de 1993 seguido do ano de 1980). Já a segunda parte contém textos de Llansol que variam entre discursos proferidos em eventos de premiações dos seus livros, artigos, e textos enunciados em encontros de escritores. Além disso, como observa Rebeca Cortez Carneiro, “o encontro inesperado do diverso não é apenas o encontro com o diverso no sentido do diferente, do peculiar da escritura de Llansol, mas com a diversidade, com a heterogeneidade que seu texto evoca”. CARNEIRO. *O encontro inesperado do diverso: a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol*, 1997, p. 13.

com sua beleza, certos textos do universo literário; como também é nesse confronto que, *entre os prazeres do jogo ou os perigos do poço*⁵, ou prosseguimos, ou recuamos.

Longe de se identificar com o rumor sentimentalista da literatura de inspiração romântica, ou com as narrativas ditas “realistas”, fundadas no modelo de verossimilhança da nossa tradição literária, os textos de Llansol, por um fio de silêncio que os percorre, levam-nos a uma travessia do conhecido literário, lançando-nos, sem receio, ao novo: “Qualquer leitor pode bater à porta e entrar. O que o aguarda é apenas a serenidade e a justeza das coisas evidentes: pão, água, o convívio com as plantas e os animais, alguma luz mesmo de noite, alguma noite no corpo da própria luz. E o amor como a partilha do mais difícil.”⁶

Partilhar o que é mais difícil, como o amor, é certamente uma das portas de entrada dos textos de Llansol. Neles, essa palavra, o amor, difunde-se no próprio fazer da escrita, concernindo a um projeto textual de “ruptura em relação às práticas generalizadas de um enquadramento dos afetos.”⁷ Assim temos, nesses textos, um desmoronamento de certa abordagem mítica, ou mesmo “heróica”, engendrada pela cultural ocidental sob o signo de amor. Uma *metamorfose*⁸, dir-se-ia, dos valores e finalidades atribuídos a tal palavra por nossa tradição. Segundo Silvina Rodrigues Lopes,

na escrita de Maria Gabriela Llansol, a palavra “amor” não só não tem um significado próprio, como tem por efeito a decepção de significados, pela sua envolvimento num fluido pregnante que aparece como “uma não empobrecida linguagem universal”, mas simplesmente uma linguagem desconhecida que penetra as linguagens, uma escrita secreta e indecifrável⁹.

O livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004* oferece-nos um contundente testemunho acerca dessa “linguagem desconhecida que penetra as linguagens”: o amor e a morte. Nesse texto, Maria Gabriela Llansol escreve a ausência

⁵ LLANSOL. Amar um cão. In: _____. *Cantileno*, p. 42.

⁶ PRADO COELHO *apud* LLANSOL. *LisboaLeipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, p.122. As palavras de Eduardo Prado Coelho, publicadas na Revista *Público* (1991), foram citadas por Llansol no discurso feito em Tróia, por ocasião do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores, dado a *Um beijo dado mais tarde*. Cf. LLANSOL. Para que o romance não morra. In: _____. *LisboaLeipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, p. 116-123.

⁷ LOPES. *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol, p. 107.

⁸ Sobre a noção de *metamorfose* própria aos textos de Llansol, encontramos o seguinte pensamento, referido pela autora, em *O senhor de Herbais*: “Metamorfosar (mais tarde, direi *fulgorizar*) é um acto de criação. E criar é sempre criar Alguém. E este alguém não é um exclusivo do humano.” LLANSOL. *O senhor de Herbais*: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações, p. 191.

⁹ LOPES, *op. cit.*, p. 107.

de Augusto, seu *legente* e *afectuante*: *amante foi mal clivado, é preciso cuidar dos afetos e da sua linguagem*¹⁰. Esse livro – que será o objeto central deste trabalho, já que condensa os tópicos de análise que pretendemos desdobrar – constrói-se, assim como todos os textos de Maria Gabriela Llansol, por um movimento de *respiração ampla, em sístole e diástole*¹¹, como *passagem de uma via de comunicação para os afetos*¹². Pois, conforme nos é interrogado,

_____ *que posso eu dizer-vos que não quebre a incomunicabilidade das palavras de amor?*¹³

O amor, essa palavra de silêncio, é, então, o sopro que conduz o texto em seu confronto com a ausência. Ausência que, em *Amigo e Amiga*, designa-se *A. Nómada*, ou simplesmente *Nómada*, uma espécie de não-nome dado a Augusto, o *afetuante* que partiu. *Nómada*: um anagrama imperfeito de “amado”, e um exato de “amando” e “mônada”, palavras que remetem à condensação (mônada) da ausência no inominável do amor e da morte.

Mas é no “gerúndio” que se toma o risco de uma exigência¹⁴. Assim, “amando” é o tempo do amor dessa escrita: o amor se fazendo enquanto se fazem as palavras do texto, em um *continuum*. Fio condutor, o amor está a passar, e, enquanto passa, deixa suas *marcas indelévels e imperceptíveis* no texto¹⁵, indicando-nos que *a narrativa do que está se passando é um **entrando***¹⁶.

Assim, esse fio que percorre o texto abre, dentro da linguagem, um campo de comunicação afetiva. Com Llansol, há uma radicalização desse movimento que, de certa maneira, sempre pertenceu ao movimento literário como um todo. Ainda que não

¹⁰ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 128.

¹¹ Cf. LLANSOL. O espaço edênico. In: *Maria Gabriela Llansol*: entrevistas, p. 19. Esse texto é uma entrevista concedida por Llansol a João Mendes, publicada na revista *Público*, em 1995, e posteriormente incluída na 2ª edição do livro *Na casa de julho e agosto*, de Maria Gabriela Llansol. Preferimos, porém, neste trabalho, reportarmos-nos à recente edição brasileira (2011) de um livro que reúne diferentes entrevistas concedidas por Llansol, o qual foi publicado, pela mesma editora, juntamente com os diários I, II e III da escritora portuguesa. Na referida entrevista, Llansol assinala: “[...] todo o movimento do texto e das figuras se desenrola numa respiração ampla, marcada por um movimento de sístole e diástole”.

¹² LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 89.

¹³ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 49.

¹⁴ É comum encontrarmos, nos textos de Llansol, uma referência aos verbos no gerúndio, em que são associados, ao que me parece, a um movimento ininterrupto que intercepta a linearidade do tempo, dado que o futuro é pensado como algo que *já está ocorrendo* no agora: “‘pela força que o animar’ assemelhava-se a uma canção de saldos / mas escrever ‘animando’ seria tomar um risco, / aderir, de certo modo, a uma exigência que lhe era estranha”. LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 126.

¹⁵ *Ibidem*, p. 97: “O texto são as marcas indelévels e imperceptíveis de que falaste de amor”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 63. Grifo nosso.

voluntariamente, ao criar diálogos entre mundos distintos, a escrita literária sempre esteve em busca do *encontro inesperado do diverso*: via de comunicação dada, pelo texto, entre múltiplos reinos de linguagens. Por isso, o texto: *a mais curta distância entre dois pontos*¹⁷:

- *Então entraste no reino onde eu sou um cão.*¹⁸ Assim diz o cão Jade à menina que, com ele, pesa palavras no Jardim da Estrela.

O cão *Jade* é presença emblemática nos textos de Maria Gabriela Llansol, compondo uma *linhagem*¹⁹ de *figuras*²⁰ que pertenceram ao convívio biográfico da autora, e que constituem, agora, um lugar de existência criado pelo texto. Temos, também, com Nómada e Jade, a *figura* de Vergílio Ferreira, escritor português a quem Llansol escreve em seu diário III: *Inquérito às quatro confidências*²¹, referindo-se a ele como o *companheiro filosófico*, ou o *Mais Jovem*. É o que ocorre, ainda, com outros seres dessa obra, como *Prunus Triloba*, a árvore textual²², ou o irmão que renasce da escrita em *Um beijo dado mais tarde*²³. Essas figuras transitam, como uma prática da autora, de um a outro texto, participando, dentro deles, de um pensamento sobre a morte e o amor:

Elas eram figurações que eu não queria ver destruídas, e que guiava para o interior da Casa, reminiscência e plátano, no princípio de uma tradição de afecto profundo aos não-humanos. Afinal, eu escrevia meus livros também para o humano ausente e eles pairavam ou caminhavam por entre as linhas reconhecendo que, sem tal ausência, meu texto e a saudação à Casa não existiriam.²⁴

¹⁷ LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 126. (Edição brasileira).

¹⁸ LLANSOL. Amar um cão. In: _____. *Cantileno*, p. 41: “Principio a recorrer às palavras que anunciam a realidade: / - Por que brincas? Por que não brincas? Por que brincas sozinha? / - Por necessidade de conhecer. De conhecer-te – respondo. / - Entraste no reino onde eu sou o cão. Pesa a palavra. / - Eu peso. / - Desenha a palavra. / - Eu desenho. / - Pensa a palavra. / - Eu penso. / Então entraste no reino onde eu sou o cão – concluiu ele.”

¹⁹ Llansol, em “O espaço edênico”, referindo-se a alguns autores que, segundo ela, pertencem a uma mesma *linhagem*, declara: “Progressivamente, reparas que esses autores pertencem ao tronco de uma mesma vibração, têm a mesma espiral luminosa interior [...] e que esse tronco é como uma coluna de fogo que se interroga e procura o seu anel. De autor a autor, vê-se o anel a constituir-se. Há partes do seu texto que procuram exatamente o mesmo. A esses autores que convergem chamei *linhagem* [...]”. LLANSOL. O espaço edênico. In: *Maria Gabriela Llansol*: entrevistas, p. 29.

²⁰ Sobre a noção de *figura* do texto llansoliano, a autora esclarece que, “na realidade, [as figuras] não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal, ou uma quimera.” LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 121. (Edição brasileira).

²¹ Cf. LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*: diário III, 2011. (Edição brasileira)

²² Cf. LLANSOL. *Finalita*: diário II, p. 58: “Textual é *Prunus Triloba* que florirá”. (Edição brasileira).

²³ Cf. LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, 1990.

²⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 51.

Percebe-se que tais *figuras* delineiam formas vivas de afeto, que não só perpassam o conjunto dos textos, como também transitam da vida biográfica à escrita, e da escrita à vida²⁵, em um constante movimento interrogativo que os percorre:

[...] E, voltando a cabeça para a cabeça, lembrei-me de Nómada, presente ausente – a ler e a redesenhar *Amar um Cão*.

Ao seguir com o olhar a coleção de desenhos a lápis com fala onde esboçou a pergunta sobre o nosso cão que nos faltou em 89,

“por onde anda o Jade?”

eu questiono, fazendo agora minha a sua pungente lucidez,

“por onde anda Nómada?”

De facto, não sei por onde andam, nem o Jade, nem o Nómada.
Mas sei que Jade é, subtraído ao tempo, o piso de seu dono.²⁶

Dividido em quatro partes e uma adenda, intitulados, respectivamente, “O Golpe”; “Delírio em Parasceve”; “estere” e “_____ Estou Bem”, *Amigo e Amiga* apresenta um gradativo movimento de metamorfose das suas figuras, incluindo-se o da *escrevente*, ou *textuante*, e das múltiplas vozes femininas que se desdobram e se sobrepõem na escrita: *O que a mulher, no entanto, cruamente sofre*, eu, sua *textuante*, *não tardo a desconstruí-lo e a lembrá-lo*. Ela eu, a *camponesa dos livros*, *não cessa de ver neles o fundo da horta, e a cancela que range para o jardim*²⁷.

Nota-se que, no desdobramento dessas vozes, há um uso intercalado, e quase simultâneo, da primeira e terceira pessoas narrativas, o que irá remeter, já inicialmente, a uma cisão da voz que fala no texto, composta por, pelo menos, duas mulheres: a que escreve, e a “outra”, a que está a ser referida pela escrevente.

Percebe-se, contudo, que esse recurso relaciona-se muito mais a um processo de *sobreimpressão* das vozes textuais do que propriamente à sedimentação de

²⁵ Ressaltamos que esse trânsito entre a vida biográfica e a escrita, e vice-versa, dado pelas *figuras* da escrita llansoliana, é condizente com um “método biográfico”, e não com uma autobiografia, na medida em que, a dizer com Silvina Rodrigues, “[...]‘método’ é mais importante, dado que ele implica por completo o abandono do universo da representação, ‘o método’ deixa de ser uma aplicação, confunde-se com a própria verdade que procura”. LOPES, *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol, p. 34. Sobre o uso do “método biográfico” na escrita de Maria Gabriela Llansol, ver também ARAÚJO. *Biografia como método*: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol, 2008.

²⁶ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p.157.

²⁷ *Ibidem*, p. 71.

referências narrativas, já que não há, ali, uma estabilidade das vozes que conduzem a escrita. Ao referir-se, por exemplo, à *mulher da noite obscura*, à *mulher das vacas*, à *mulher decepada*, à *mulher cortada cerce*, à *camponesa dos livros*, à *mulher da subida do monte da árvore*, dentre outras, Llansol faz oscilar uma diversidade de imagens das mulheres do texto, cada uma delas captada por seu campo de impressão contextual, ou seja, pelas imagens que o teor afetivo suscita e imprime no texto. Ao mesmo tempo, encontramos uma confluência dessas vozes para uma mesma única mulher: *E a mulher que se há-de chamar “Umadelas”, senta-se ao lado de si própria, e fica atenta às partes de ausência de vagido*²⁸.

A certo momento, porém, a polifonia de vozes acaba por se reunir sob a designação de *estere*, palavra que, segundo a acepção dada pelo próprio texto, é *um metro cúbico de lenha*²⁹. Grafado em minúscula, esse nome, que também é o título da terceira parte do livro, surge no momento em que, no texto, há a “incidência de um raio”, e a “mulher” assume a *luz recém-nascida da decepção*³⁰:

Incide nela um raio:

E se, em vez de ser sempre designada por a *mulher* – a mulher decepada, a mulher da noite obscura, a mulher cortada cerce e até, com menor efeito de leitura, por a mulher cortada, lhe fosse oferecido o nome de *estere* – medida de volume para madeira ou lenha –, dado o seu incontornável bom senso celeste?³¹

É interessante observar que, a partir da chegada de *estere*, as vozes do texto são praticamente reduzidas a duas: a da *escrevente* e a da *mulher-estere*. Esta mudança indica a densa metamorfose, e certa contenção afetiva, por que estão a passar as vozes que falam no texto. Aquela que antes fora designada *cortada cerce*³², agora é *um metro cúbico de lenha*, e sai da cidade-árvore de *Parasceve*³³, para compor, em *Amigo e Amiga*, a grafia de um combate:

[...] leva ao bando intuitivo das andorinhas pontuais do mês de Abril, o aviso de que todo o telhado da casa dos afectuantes vai ser deitado por terra e reconstruído e que, durante o ano de duro metamorfismo,

²⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 218.

²⁹ *Ibidem*, p. 161.

³⁰ *Ibidem*, p. 70.

³¹ *Ibidem*, p. 128.

³² *Ibidem*, p. 106.

³³ Cf. LLANSOL. *Parasceve*: puzzles e ironia, 2001.

lhes será interdita, para a sua protecção e de seus filhos, a nidificação nos seus beirais.³⁴

A *sobreimpressão* que se dá no texto pela figura de *estere*, corpo-linguagem feito pela matéria da madeira de uma árvore, mostra-nos que essa operação, no entanto, não é simples. João Barrento, crítico literário português, assinala que os modos da *sobreimpressão*, em *Amigo e Amiga*, dão-se sob forma de uma interrogação e de uma “ex-periência”, o que, etimologicamente, corresponde a uma travessia de risco, já que o que se busca são perguntas nascidas da perplexidade face ao “mistério do desaparecimento.”³⁵

Vemos que *estere*, ao reunir as vozes interrogativas do texto, dá-lhes densidade, ao mesmo tempo em que se torna figura composta de transparências, pois, como afirma Llansol, *na sucessão das imagens, o nu rarefeito predomina*³⁶. E ainda: na medida em que, pela forma da *sobreimpressão* que transparece na figura de *estere*, procura-se inscrever “um ‘mais’ sobre as coisas, as paisagens e a beleza do mundo”³⁷, a escrita faz-se com a “ex-periência” do amor. A dizer com Silvina Rodrigues, “quando a escrita se faz Causa Amante, faz-se efeito de rarefação.”³⁸ E então, o amor, dada a *estranheza que definitivamente o define*³⁹, apresenta-se, na escrita, como uma tarefa – uma partilha –, verdadeiramente, das mais difíceis:

Ontem, que foi Domingo à tarde, falava com o Augusto e ele dizia que tinha a impressão de que a existência se dividia em três grandes continentes: o do poder, o da procura do segredo das coisas, e o do amor – e de que não havia entre eles formas unificadoras possíveis.

Nos meus textos recusei, desde logo, o primeiro continente, abandonando todo o poder nas mãos do Príncipe, a que opus o rebelde e o pobre. Ainda me senti tentada a descobrir um dos segredos do universo. Foi tentação breve porque me horrorizava o esquematismo das construções, e o etéreo das explicações. Se há um segredo, desconheço-o, e imagino que, se vier ter comigo, não serei capaz de o identificar sob essa forma. Não me segredará nada.

Foi no outro continente que eu tenho, provavelmente, mais vivido; mas como não é doce, nem feito de boa-vontade, como não faz bem, apesar de não desejar o mal, na estranheza que

³⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 128.

³⁵ Cf. BARRENTO. O livro das transparências – quase uma paráfrase. In: BARRENTO; CORREIA; EIRAS; SOARES. *O Livro Das Transparências*: leituras de *Amigo e Amiga* – curso de silêncio de 2004, 2007, p. 17.

³⁶ LLANSOL, *op. cit.*, p. 76.

³⁷ BARRENTO, *op. cit.*, p. 17.

³⁸ LOPES. *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol, p. 119.

³⁹ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 47.

definitivamente o define. As figuras que, comigo, percorrem este texto, não procuraram outro continente, a todos os títulos desconhecido. Antes de lá se chegar, quando se lá está, quando dele se é expulso pela morte.⁴⁰

Segundo Llansol, o “continente” do amor está sempre lá: antes, enquanto e depois, mesmo *quando dele se é expulso pela morte*. O amor sobrepuja a morte, não sendo, entretanto, nem *doce*, nem *feito de boa-vontade*, não *faz[endo] bem*, apesar de *não desejar o mal*. A esse pensamento, acrescentemos as palavras de Augusto Joaquim, citadas por Llansol, em *Lisboaleipzig 1*: “Neste trajecto, o Amor não é residual, porque o mundo é integralmente sustentado por Ele.”⁴¹

Tais considerações demonstram que o amor comporta uma natureza “neutra” que, não sendo residual, não se identifica, também, com aquilo que se entende, comumente, como “o bem”. Ao contrário do discurso que se firmou em nossa cultura, o amor, em Llansol, não se define por uma dicotomia, manifestando-se como um “sustentador do todo”: um *amor do movimento em movimento*⁴².

Mas, apesar do movimento fluido que concerne ao continente amoroso, em *Lisboaleipzig 1*, Llansol parece deflagrar-nos a *Causa Amante*, ao dizer do encontro inesperadamente dado por uma “visão física” do amor:

Ainda esta manhã, quando eu ficara a coser na sala bi-solar das duas janelas, que dá para a rua principal de Herbais, um pássaro pousou no galho morto do pinheiro, e eu vi-o nitidamente entrar pelo texto da Comunidade, que se une num só corpo fulcral, e se divide em vários rostos; o pássaro voava de rosto em rosto, com uma intenção de desenho que me acompanhava. Subitamente, desapareceu, e a sua ausência apresentou-me uma visão física do amor que aniquilou definitivamente esta palavra, e me fez esquecer do papel, e do meu próprio pensamento no outro lugar; a este pássaro chamei **Causa Amante**.⁴³

Então, a ausência é o “pássaro” da visão física do amor, esta palavra que, como assinala Llansol, está definitivamente aniquilada, por encontrar-se, desde antes, vazia. Todavia, o pássaro *voava de rosto em rosto*, e lhe foi dado o nome de *Causa Amante*, como algo que se move em sua própria ausência, transmutando-se em várias

⁴⁰ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 46-47.

⁴¹ JOAQUIM *apud* LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 143.

⁴² LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 91.

⁴³ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p.26.

faces. Assim, por não ser completamente apreensível, dado que não é residual, o amor é movido por uma procura, uma causa errante, podendo, de formas sempre mutáveis, de cada vez, ou conforme cada rosto, ser vislumbrado.

Em *Amigo e Amiga*, o amor emerge da falta de Nómada, com o que Llansol afirma: *Nómada ausente, resta o jardim da ausência; que este seja [...] “este é o jardim que a ausência permite.”*⁴⁴ Diferindo-se por um fragmento da recorrente figura da obra llansoliana: *este é o jardim que o pensamento permite*⁴⁵, Llansol ressalta na palavra ausência o elemento propulsor dessa escrita.

Atentemo-nos, contudo, para o fato de que, segundo a autora, a ausência é também aquilo que propicia a “visão física” do amor, de tal modo que, ao dizer do jardim da ausência, Llansol nos apresenta a escrita como o jardim possível do amor: *causa amante* onde o texto irá florescer.

Sim, o amor difundindo-se na escrita, escrevendo-se na medida do vazio e da procura que o constituem: “linha que une o extremo do dentro ao limiar do fora”⁴⁶, abrindo passagem ao afeto que leva *ao íntimo do mundo _____ desejo, inteligência, corpo*⁴⁷. Nesse trajeto, é ele, o amor, esta linguagem do exterior, que pode dizer do irrefutável desconhecido que anda conosco; este incognoscível de que se fazem a escrita e as palavras que nos dão a ler o mundo.

Está a fazer rosáceas – pequenos ornamentos florais de várias pétalas. Do centro de pétalas brancas, irradia uma segunda flor de pétalas verdes. E a branca é menor e a verde é maior. Vou dizer-lhe que prefiro a branca e ele responde-me, quase sem voz, que é muito difícil, quase impossível, saber o porquê do amor. – Eu amo-te – diz ele –, e nunca saberei porquê.⁴⁸

⁴⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 177.

⁴⁵ A respeito dessa figura da obra llansoliana, ver BAETA. *Este é o jardim que o pensamento permite*: fragmentos no litoral da textualidade Llansol, 2001.

⁴⁶ JOAQUIM. Algumas coisas. In: LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, 1998, p. 178. Posfácio.

⁴⁷ LLANSOL. *Lisboaleipizig 1*: o encontro inesperado do diverso, p.135.

⁴⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 196.

Segunda nota

Amicícia: uma via de silêncio mútuo

Mas colocamos os pares de nossos sapatos lado a lado e devagar, ou seja, num instante, convidamos a tarde para que se sente a ouvir.

(Llansol, *Amigo e Amiga*)

O movimento do amor que perpassa *Amigo e Amiga* manifesta-se pela presença da voz e do canto femininos. A primazia do feminino no discurso do amor, impulsionado pela ausência, tal como se observa no livro, evoca determinada abordagem poética da nossa tradição literária.

A partir de certos textos de pendor lírico-amoroso, inscreveu-se, em nossa cultura, um estreito vínculo entre a dicção feminina e o discurso do amor, de tal modo que Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, afirma:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher [...] É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo romrom da Roca) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). Segue-se que, em todo o homem que diz a ausência do outro, o *feminino* se declara.⁴⁹

Como o situa Silvina Rodrigues Lopes, o amor, em Llansol, se dá como uma travessia, um impulso de mudança que propicia “um ensaio de compreensão do feminino como relação primordial à linguagem, relação que permite o desejo, ou a escrita”⁵⁰. Assim, conforme Silvina, o amor vincula-se ao feminino na medida em que este corresponde à “sensibilidade ou proximidade que não significam percepção ou tomada de consciência no contato, mas movimento para o outro, independentemente de qualquer troca de informação, compreensão, conhecimento.”⁵¹

Nessa perspectiva, encontramos, na escrita llansoliana, textos em que o pensamento do amor parece tecer uma complexa rede de afetos, que ultrapassa o princípio de dualidade, também expresso na conjugação amado-amante. Em Llansol, esse pensamento constitui-se como uma potência que se manifesta na *expressão de um*

⁴⁹ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 36.

⁵⁰ LOPES. *Teoria da des-posseção: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*, p. 110.

⁵¹ LOPES, *loc. cit.*

imenso incerto⁵², vinculando-se, mais amplamente, ao *desconhecido que nos acompanha*.⁵³

Por isso, ainda que referido pela via do amor-paixão, e como tal, aparentemente dualizado, o amor inscreve-se no texto llansoliano, preponderantemente, como um movimento sensível ao “todo” – ao vivo, à *paisagem* –, abrindo-se ao “outro”, esse desconhecido que também se faz de linguagem:

Haverá um objecto de beleza que corresponda a um objecto de amor?
E não se pense que estou a referir *alguém*.

Não. Estou a interrogar-me sobre o sexo da paisagem, tão vivo, complexo e livre como os sexos humanos.⁵⁴

É, portanto, na travessia do pensamento do amor, que nos deparamos, no conjunto dos textos de Llansol, com uma referência a certos textos de dicção amorosa, como o célebre poema bíblico *Cântico dos cânticos*. Encontramos também, por essa vertente, ecos da mística de Ibn’Arabi, Hadewijch, São João da Cruz, Teresa d’Ávila, Teresa de Lisieux, dentre outros.⁵⁵ Além disso, verificamos, na escrita llansoliana, a ressonância das cantigas galego-portuguesas medievais, bem como das palavras de alguns poetas e pensadores que, de alguma forma, reportaram-se ao *conhecimento amativo*.⁵⁶

No que concerne especificamente a *Amigo e Amiga*, destacamos a interlocução deste texto com o *Cântico dos cânticos* e com as cantigas d’amigo medievais galego-portuguesas, poéticas cujas características – não somente formais,

⁵² LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 22.

⁵³ LLANSOL. *O senhor de Herbais*: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações, p. 38. Nesse livro, ouvimos: “O mundo... O que é o mundo senão *um desconhecido que nos acompanha*?”. Nessa perspectiva, Maurice Blanchot também reconhece no mundo um “desconhecido”, ao indagar: “O mundo? Um texto? O mundo remete o texto ao texto, como o texto remete o mundo à *afirmação* do mundo. [...] Será isso a linguagem? O mundo que não se diz? A linguagem que não tem o mundo a dizer? O mundo? Um texto?” BLANCHOT. *A conversa infinita*, v.2: a experiência limite, p. 134-135.

⁵⁴ LLANSOL. *Onde vais drama-poesia?*, p. 75.

⁵⁵ Essa linhagem mística é referida por SOARES. A grafia do invisível ou a jubilosa ressurreição em curso: notas sobre Amigo e Amiga. In: BARRENTO; CORREIA; EIRAS; SOARES. *O Livro Das Transparências*: leituras de Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004, 2007, p.41.

⁵⁶ BARRENTO (Org.) *O que é uma figura?*: diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação, p.78. Esse livro, cuja maior parte é uma transcrição das discussões do GEL (Grupo de Estudos Llansolianos), apresenta, na página referida, o seguinte comentário de Maria Gabriela Llansol acerca do *conhecimento amativo*: “O animal passa a exprimir-se em relação a nós segundo os meios que tem. Mas nós vemos gradualmente o amor dele a aumentar, e vice-versa. Mas esse amor, esse conhecimento, é de facto sempre amativo, um pouco como nós estamos a fazer aqui; é um conhecimento que não é seco, que não é desenraizado, que não está deslocado do humano, tem sempre uma forma de atenção e cuidado com o outro.”

mas em todo o seu complexo lírico – estão fortemente difundidas na tessitura desse livro de Llansol.

Assim, temos na evocação da figura do “amigo” (ou da “amiga”), ocorrida tanto em *Amigo e Amiga*, quanto no *Cântico dos cânticos*, bem como nas cantigas d’amigo galego-portuguesas, um elo de abordagem amorosa. Nesse sentido, outro livro de Llansol, *Ardente texto Joshua*, também se inclui nessa “aliança”, já que, nele, *Joshua* é o *amigo* referido pela voz feminina do texto. Além disso, e de forma mais contundente, vê-se que há, nos textos anteriormente mencionados, um falar feminino que, pela evocação amorosa, procura fazer do *amigo* ausente corpo na escrita. Como salienta Júlia Kristeva, referindo-se ao *Cântico dos cânticos*, “o amado não está presente, mas posso sentir seu corpo; no estado de encantação amorosa, eu me uno a ele, sensual e idealmente.”⁵⁷

Então, por meio da encantação amorosa, sugestivamente feminina, traça-se, em *Amigo e Amiga*, um encadeamento de escrita consoante à estrutura fragmentária do *Cântico dos cânticos*, a se considerar que também há, na complexa elaboração deste último, um teor ao mesmo tempo sacro e erótico, impulsionador do discurso do amor que se formou no Ocidente. É dessa forma que a abordagem do *Cântico* terá reflexos nas cantigas medievais europeias, que, por sua vez, também ecoam na escrita de *Amigo e Amiga*, mais especificamente, através das cantigas d’amigo.

É, portanto, a partir dessa perspectiva poética, que se busca, no referido livro de Llansol, trazer ao texto o *amigo* ausente através de um “movimento de separação fundamental que no entanto une.”⁵⁸ Ou como declara a escritora portuguesa,

[...] _____ à hora da sesta, e após alguns momentos de silêncio e de sossego, propícios para fazer entrar a luz independente no quarto das palavras,

seu corpo é uma toalha alva que dobra as pontas e se aproxima do centro da mesa:

Ele diz: “eu só compreendo por imagens de segmentos”.

Que compreende ele ao ver a toalha alva?

Que há uma mesa que o espera.

E uma estrutura que o revelará.⁵⁹

⁵⁷ KRISTEVA. Uma santa loucura: ela e ele, p. 105.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 113.

⁵⁹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 44.

Um Cântico em Amigo e Amiga

Não se sabe, ao certo, quais as raízes históricas da composição do *Cântico dos cânticos*. Especula-se que ela possa datar do século VIII ao III a.C, podendo ter sofrido influências de diferentes correntes filosófico-religiosas, de civilizações distintas. Os versos do *Cântico*, embora expressos na doutrina judaica, apresentam características que, segundo pesquisas diversas, podem aproximá-los tanto de manifestações culturais gregas quanto da influência dos povos indianos, dentre outros. Nesse sentido é que se supõe uma correspondência entre a principal figura enunciativa do *Cântico* – a Sulamita – e as divindades femininas indianas, ressaltadas em sua relação com a natureza. No que tange aos gregos, além da sua influência retórica, investiga-se a inspiração dos rituais funerários eróticos desses povos na elaboração do *Cântico*, entendendo-se que também há, no poema hebraico, uma forte ideia do amor como “antídoto” contra a morte. Vê-se que são muitas e diferentes as especulações em torno das possíveis origens do *Cântico dos cânticos*, o que vem a demonstrar ser inacessível apreender a maneira precisa da sua concepção.

No que concerne à autoria desse hino de amor, são muitos os críticos que acreditam ter sido o próprio rei hebreu, Salomão, filho de Davi, o responsável pela feitura dos versos, já que, neles, são constantes as referências feitas a esse rei. Porém, tal atribuição autoral também é imprecisa.

Vale ressaltar que o título “Cântico dos cânticos” – em hebraico, *Shir ha-Shirim* – atribui ao poema, pelo superlativo, uma insuperável dinâmica de composição, em que se exalta a encantação amorosa em detrimento de qualquer outra forma de discurso. É dessa maneira que, tal como é demonstrado pelo título, reafirma-se, pela leitura do *Cântico*, o amor como valor supremo.

Essa exaltação do amor, que acabou por conferir-lhe certa impressão de sacralidade, levou a interpretações específicas, e mesmo alegóricas, do poema bíblico: para os judeus, o amor do *Cântico* representa o amor de Jeová pelo povo eleito; para os cristãos, ele diz, por exemplo, da união de Cristo com a Igreja.⁶⁰ Por essa via, observa-se a forte influência do *Cântico* no entendimento do amor que se firmou em nossa cultura, pelo qual se estabeleceu uma estreita ligação entre sagrado e erótico, feminino e desejo, morte e devoção.

⁶⁰ Estas informações introdutórias sobre o *Cântico dos cânticos* foram formuladas a partir da leitura de KRISTEVA. Uma santa loucura: ela e ele. In: _____. *Histórias de amor*, 1988, p. 105-122.

Leiamos, no “diálogo entre amado e amada”, trecho do *Cântico dos cânticos*, algo que nos reporta a algumas dessas características:

- Enquanto o rei está em seu divã / meu nardo difunde seu perfume.
Um saquinho de mirra / é para mim meu amado
repousando entre meus seios; / meu amado é para mim
cacho de cipro florido / entre as vinhas de Engadi.
- Como és bela, minha amada, / como és bela!...
Teus olhos são pombas.
- Como és belo, meu amado, / e que doçura!
Nosso leito é todo relva.
- As vigas da nossa casa são de cedro, / e seu teto, de ciprestes.
- Sou narciso de Saron, / o lírio dos vales.
- Como açucena entre espinhos / é minha amada entre as donzelas.
- Macieira entre árvores do bosque, / é meu amado entre os jovens;
à sua sombra eu quis assentar-me, / com seu doce fruto na boca.
Levou-me ele à adega / e contra mim desfralda / sua bandeira de amor.
/ Sustentai-me com bolos de passas, / dai-me forças com maçãs, oh! / que estou doente de amor...
- Sua mão esquerda / está sob minha cabeça,
e com a direita me abraça.
- Filhas de Jerusalém, / pelas cervas e gazelas do campo,
eu vos conjuro: / não desperteis, não acordeis o amor,
até que ele o queira!⁶¹

Verifica-se que há, no diálogo entre Sulamita e Salomão, um modo sensual e soberano de se referir ao ser amado. Também ali escutamos um tom significativamente feminizado de se reportar ao objeto de amor. Sim, pois, o feminino é, conforme ressalta Silvina Rodrigues, “passividade de onde irrompe todo o movimento para o outro, despossessão que é exposição”⁶², traços notoriamente presentes nas palavras de Sulamita e Salomão.

Essa forma de diálogo, recurso característico do *Cântico* – levando-se em conta a estrutura do texto, dividida em dois solistas e dois coros, representados, respectivamente, por Salomão e Sulamita, as filhas de Jerusalém e os amigos de Salomão – é, para além dos aspectos da dramaturgia grega e da encenação dialética que

⁶¹ BÍBLIA DE JERUSALÉM. A. T. *Cântico dos cânticos*, cap. I, 12-17; cap. II, 1-7, p. 1090-1091.

⁶² LOPES. *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol, p. 110.

também o configuram, “tensão, gozo, repetição e infinito; não comunicação mas *encantação*. Diálogo canto. *Invocação*”⁶³, salienta Julia Kristeva.

Tal característica dialogal do *Cântico*, diferida por seu aspecto de encantação, invocação, parece corresponder ao que Roland Barthes situa como o caráter “atópico” do amor: peculiaridade que o determina, em qualquer ocasião, como uma alocução. Segundo o autor, sempre há, no discurso amoroso, “uma pessoa a quem nos dirigimos, mesmo se essa pessoa houver passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar do amor, se não for *para* alguém.”⁶⁴

Nesse sentido, também encontramos, em *Amigo e Amiga*, “diálogos-canto” que se difundem no texto. Por isso, nesse livro, pode-se dizer de uma “invocação-encantação” amorosa que se faz presente à semelhança do *Cântico*. A pensarmos com Roland Barthes, há, em ambos esses textos, um constante dizer “para” alguém o amor, o que só faz ressaltar a “atopia” desse afeto. Tal como podemos ouvir dos *afectuentes* no texto de Llansol:

o tambor de clorofila

deu-me a réplica:

tarde de cinza brilhante em que me entregaste,
por escrito, na pele que tenho em meu poder,
meu poder de memória:

“*Amiga*,
Nenhuma palavra é poética. Nenhuma. (Nem o
verbo ser.)
Tudo é hermético pelos que vieram antes de nós.

Amiga,
Queres vir abrir comigo algumas palavras (só as
que forem
suficientes para continuarmos juntos...)
Não gostam de ser utilizadas...

E sem elas morremos sós.”⁶⁵

Assim, ao mesmo modo do *Cântico*, há, em Llansol, uma fragmentação da escrita e uma constante mobilidade das vozes textuais que fazem do diálogo amoroso

⁶³ KRISTEVA. Uma santa loucura: ela e ele, p. 116.

⁶⁴ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 101.

⁶⁵ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p.38.

um recurso lírico, e não propriamente narrativo. A circularidade da fala, suas constantes reiteraões e evocaões que ocorrem em pequenas unidades discursivas, enfatizam a sonoridade da linguagem do texto, em detrimento da proliferaão do sentido. Por isso, escutamos de Llansol:

Os diálogos podem trocar os sentidos, quando falamos e, hoje,
as sonoridades situadas fora do alcance dos olhos
porque são puros sons,
parecem-me mais seguras.⁶⁶

Em *Amigo e Amiga*, é frequente o uso de repetiões de termos – *O silêncio*.⁶⁷ Ou ainda: *Entra. Entra.*⁶⁸, dentre outros – incluindo-se o próprio título do livro: *Amigo e Amiga*. Também verificamos a exploraão da assonância entre palavras: *lento lendo*⁶⁹; *tempo e templo*⁷⁰, bem como a repetião de trechos maiores, como é o caso da citaão anteriormente inserida, referente à nota 65 deste capítulo, que é retomada na página 201 do livro *Amigo e Amiga*. Esse recurso de repetiões internas ao texto, característico do “paralelismo” das cantigas d’amigo⁷¹, é demonstrado no livro, mais nitidamente, pelo método do “leixa-pren” (deixa-prende). Esse método lírico, definido por “apanhar o último verso de uma estrofe e, com ele, iniciar a estrofe seguinte, inteiro ou com ligeira variaão”⁷², próprio às cantigas galego-portuguesas medievais, será melhor demonstrado no capítulo seguinte.

De qualquer forma, todo esse mecanismo de repetião de sons e palavras que, no entanto, permanece difuso na organizaão global dos fragmentos de escrita, traz ao texto um efeito de circularidade, ritmo e ênfase amorosa: um efeito musical, que também abre espaço a uma *interioridade psíquica*⁷³. Poderíamos mesmo dizer que esse mecanismo sonoro, encontrado em *Amigo e Amiga*, esboça uma espécie de recitaão amorosa, de “ladainha poética”, bastante condizente com a escrita do *Cântico dos cânticos*, no que ela tem de encantaão, de invocaão.

⁶⁶ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 61.

⁶⁷ *Ibidem*, p.11.

⁶⁸ *Ibidem*, p.12.

⁶⁹ *Ibidem*, p.27.

⁷⁰ *Ibidem*, p.123.

⁷¹ Maria de Lourdes Soares apresenta alguns exemplos do recurso das repetiões presentes em *Amigo e Amiga*, associando-o ao paralelismo típico das cantigas d’amigo. Cf. SOARES. A grafia do invisível ou a jubilosa ressurreião em curso: notas sobre Amigo e Amiga, p. 54.

⁷² MOISÉS. *A literatura portuguesa*, p. 30.

⁷³ Kristeva explica que, na encantaão amorosa, o espaço de uma interioridade psíquica esboça-se inseparável do espaço amoroso. Cf. KRISTEVA. Uma santa loucura: ela e ele, p. 117.

Nessa perspectiva, considerando-se o atributo musical que pode ser subtraído à linguagem, conferindo-lhe o aspecto “encantatório” de que falávamos, Roland Barthes, ao relacionar música e língua, diz que

A música é, ao mesmo tempo, o expresso e o implícito do texto: é o que é pronunciado, mas não é articulado: é aquilo que está simultaneamente fora do sentido e do sem-sentido, inteiro nesta *significância*, que, hoje, a teoria do texto tenta postular e situar. A música [...] não depende de nenhuma metalinguagem, e sim de um discurso do valor, do elogio: de um discurso amoroso: toda relação bem-sucedida – bem-sucedida porque consegue dizer o implícito sem o articular, a deixar de lado a articulação sem cair na censura do desejo ou na sublimação do indizível – pode ser chamada *musical*.⁷⁴

É dessa forma que, segundo Barthes, o aspecto musical da língua apresenta-se como aquele capaz de abrir-se a uma anterioridade da articulação, do sentido – sem constituir-se, contudo, como o sem-sentido, adverte-nos Barthes. A música, pela impossibilidade de “tradução” que lhe é intrínseca, não sendo, entretanto, “indizível”, só pode concernir, pela linguagem, a uma fala do elogio, a um discurso do amor. Por isso, enfatiza-se, em *Amigo e Amigo* e no *Cântico dos cânticos*, o recurso sonoro, já que ali pretende-se, justo pela “en-cantação”, chamar ao texto o amado ausente, cantar-lhe o intraduzível do sentimento amoroso, o seu valor atópico.

É também nesse sentido que Julia Kristeva ressalta que há, no diálogo amoroso do *Cântico*, “as premissas do êxtase (da saída de si) e da *encarnação* enquanto incorporação do ideal inserida na encantação amorosa.”⁷⁵ Segundo Kristeva, o diálogo de amor supõe um acolhimento do outro em si mesmo, e uma reciprocidade, ou mesmo sujeição, à palavra que esse outro profere – “a sujeição é amorosa”⁷⁶, a autora afirma. Desse modo, os diálogos encontrados no *Cântico*, por seu caráter invocador de uma anterioridade linguística, capaz de incorporar a idealidade à encantação, relacionam-se a essa experiência do êxtase e da *encarnação* amorosos.

Se o sujeito falante enquanto sujeito amoroso foge permanentemente a seu destinatário, se ele o chama – o precede, se lhe responde –, se o segue, sem nunca unir-se a ele de outra forma que não na síntese dos coros que se cindem eles próprios em duas partes de um dueto, essa dinâmica só faz indicar, no cerne mesmo do monoteísmo, dois movimentos ao menos. O primeiro consistindo no

⁷⁴ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 252.

⁷⁵ KRISTEVA. Uma santa loucura: ela e ele, p.116.

⁷⁶ KRISTEVA, *loc. cit.*

fato de que através do amor *eu* me coloco como sujeito à palavra daquele que me subjuga – o Senhor. A sujeição é amorosa; ela supõe uma reciprocidade, se não uma prioridade do amor do soberano [...] Ao mesmo tempo, e é este o segundo movimento, no diálogo amoroso, *eu* me abro para o outro, eu o acolho no meu desfalecimento, ou então o absorvo na minha exaltação, me identifico a ele. [...] Todavia, pela inspiração amorosa, que unifica e totaliza para além da separação irremediável sublinhada pelo topos da fuga, o amor é já o receptáculo da vida interior. “Eu desfaleço de amor”, canta Sulamita (capítulo II, 5), prefigurando assim os meandros psicológicos por vir, dos místicos aos românticos.⁷⁷

Então, dos místicos aos românticos, “o amor é já o receptáculo da vida interior”. O *Cântico dos cânticos*, texto cuja abordagem é paradigmática no Ocidente, confere o “tom” do discurso que irá perpassar toda a tradição poético-literária do pensamento do amor que aqui se formou, enfatizando-se certa “interiorização” no modo de concebê-lo.

No conjunto dos textos de Llansol, o *Cântico* relaciona-se a alguns escritores da *linhagem* da autora, principalmente àqueles que se inscrevem em certa dicção mística, como, por exemplo, São João da Cruz e Teresa de Lisieux.

Figura constante nos textos de Llansol, desde os seus primeiros livros, São João da Cruz, poeta místico espanhol do século XVI, escreveu, por inspiração do *Cântico dos cânticos*, o *Cântico espiritual*, poema em que “esposo” e “esposa” dialogam similarmente ao *Cântico*, em uma busca da união divina. Podemos verificar, também, em outros escritos do poeta, a influência do *Cântico dos Cânticos*, alguns dos quais referidos na obra de Llansol. Destacamos, por exemplo, os poemas *Chama de amor viva* e *Noite Obscura*⁷⁸, este último *figura* recorrente em *Amigo e Amiga*.

Assim também, Teresa de Lisieux, religiosa do século XIX, autora de poemas e manuscritos autobiográficos, e leitora de São João da Cruz, compõe a *linhagem* llansoliana inspirada pelo *Cântico*. Em *Ardente Texto Joshua*, é com Teresa que Gabriela mantém um silencioso diálogo, numa constante indagação sobre o “desconhecido” que perpassa o amor.

Vê-se que essa abordagem suscitada pelo *Cântico dos cânticos* está presente em Llansol, também por meio dos escritores que se inscrevem em sua *linhagem*. Tal abordagem, por sua propriedade de invocação e encantação, reflete uma possibilidade

⁷⁷ KRISTEVA. Uma santa loucura: ela e ele, p. 116-117.

⁷⁸ Sobre os referidos poemas de São João da Cruz, ver ANDRADE. *Luz preferida: a pulsão da escrita* em Maria Gabriela Llansol e Tèrese de Lisieux, 2006, p. 36- 37.

de experimentação da ausência pela epifania ou pelo *êxtase* – nos dizeres de Kristeva. Ou seja: a possibilidade de, pelo desejo amoroso, alcançar-se a “saída de si”.

Tanto assim que lemos em Llansol:

A mulher estava a dormir na cama de folhas das obras completas de São João da Cruz. Inclinação à noite – acordou. Na pedra da cabeceira da folhagem que lhe ficava mais próxima havia sido colocado um fruto do Cântico que se apagara, pois, para olhar através da espessura da noite, lhe servira de luminária.

Fora uma explosão que a despertara, no meio de um clarão de som e visão muda. Experimentou o fruto da terra dessa luz para verificar se a lâmpada – no seu cerne –, estava fundida. O Cântico brilhou – com a sua intensidade igual –, e o júbilo reconstituiu-se, de tal modo rápido e ligeiro que ela admitiu que talvez tivesse estado a conversar com a gastadora de frases.

O sonho é incongruente e respira inspirações imprevisíveis. Ouvia os cânticos das oscilações da alma – seu vegetal. “Mas é de noite.”
“É uma aventura que tem muito de ave”, dizia o mesmo seu renovado cântico.⁷⁹

Observa-se, ainda, que é por meio do topos da ausência que se funda, no diálogo amoroso, um movimento de “fuga”. No *Cântico*, há um constante deslocamento enunciativo que, por suas permutações intensas, acaba por tecer no texto certo efeito de fugacidade, à semelhança da “fuga musical”⁸⁰. Em *Amigo e Amiga*, também encontramos esse mesmo efeito, haja vista a multiplicidade de vozes que ali se condensam e se deslocam – em *sístole e diástole* –, fragmentando e acasalando, incessantemente, os componentes textuais.

Essa estrutura em fuga dos dois textos revela, no diálogo amoroso, a intermitência necessária à ocorrência e sustentação do discurso, este que, por se manter em ininterrupto movimento, estará, constantemente, sendo lançado ao devir: “Foge logo, ó meu amado, / como um gamo, / um filhote de gazela / pelos montes perfumados!”⁸¹ – ouvimos de Sulamita.

⁷⁹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 95.

⁸⁰ A fuga musical define-se por “uma composição, ou técnica de composição, em que um tema (ou temas) é expandido e desenvolvido principalmente por contraponto imitativo. Na seção de abertura ou ‘exposição’, o tema principal, ou ‘sujeito’, é anunciado na tônica, após o que a segunda ‘voz’ entra como a resposta [...]. Esse procedimento é repetido em 8^{as} diferentes, até que todas as vozes tenham entrado e a exposição esteja completa.” SADIE. *Dicionário Grove de música*, p. 347.

⁸¹ BÍBLIA DE JERUSALÉM. A. T. *Cântico dos cânticos*, epílogo, 14, p. 1102.

Maurice Blanchot – em estudo dedicado à escrita enquanto “conversa infinita”, situada, porém, fora do discurso comum⁸² – afirma que o aspecto da “interrupção” da linguagem, imprescindível a toda sequência de palavras, “introduz a espera que mede a distância entre dois interlocutores, [porém] não a distância redutível, mas a irreduzível.”⁸³ Conforme Blanchot, é essa interrupção, necessária à articulação da linguagem, que afirma a ausência do “outro” em relação àquele que fala. Assim, no intervalo entre os interlocutores, nesse silêncio que se interpõe no diálogo, encontramos a afirmação da “distância irreduzível”, responsável pela possibilidade enunciativa. Nas palavras de Llansol: *Tenho a experiência de trabalhar o espírito feito corpo no nosso corpo. Os aspectos do amor vão girando, ora suaves, ora dolorosos – e eu sei que sempre onde está um, falta o outro.*⁸⁴

É também nessa perspectiva da falta que encontramos, a partir do *Cântico dos cânticos*, a afirmação da mulher como portadora do discurso de amor. No *Cântico*, Sulamita inaugura, pela voz feminina, a possibilidade de ser soberana por seu discurso, sendo receptiva ao amado, ao mesmo tempo em que mantém a “distância irreduzível” que abre espaço à singularidade, ao feminino como desejo, e como escrita. De acordo com Julia Kristeva, no *Cântico*,

pela primeira vez, ela, a esposa, toma a palavra diante de seu rei, esposo ou Deus, para submeter-se a ele, é bem verdade. Mas como amante amada. É ela quem fala e quem se iguala, em seu amor legal, nomeado, não culposo, à soberania do outro. A Sulamita amorosa é a primeira mulher soberana perante seu amado. [...] Pela sua linguagem lírica, dançante, teatral, pela sua aventura que conjuga a submissão à legalidade e à violência da paixão, Sulamita é o protótipo do indivíduo moderno. Sem ser rainha, é soberana por seu amor pelo discurso que a faz ser. Sem patético e sem tragédia. Límpida, intensa, dividida, rápida, reta, sofredora, esperançosa, a esposa – uma mulher – é o primeiro indivíduo comum que, com seu amor, torna-se Sujeito no sentido moderno do termo.⁸⁵

Tal legitimação do dizer feminino pode ser demonstrada no “monólogo da amada”, no *Cântico dos cânticos*, do qual destacaremos um trecho:

A voz do meu amado! / Vejam: vem correndo pelos montes,
saltitando nas colinas! / Como um gamo é meu amado...
um filhote de gazela.

⁸² Cf. BLANCHOT. *A conversa infinita*, vols. 1, 2 e 3, 2010.

⁸³ BLANCHOT. *A conversa infinita*, v. 1: A palavra plural, p. 133.

⁸⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 115.

⁸⁵ KRISTEVA. Uma santa loucura: ela e ele, p. 121, 122.

Ei-lo postando-se / atrás da nossa parede,
espiando pelas grades, / espreitando da janela.

Fala o meu amado, e me diz: / “Levanta-te, minha amada,
formosa minha, vem a mim! / Vê o inverno: já passou!
Olha a chuva: já se foi! / As flores florescem na terra,
O tempo da poda vem vindo, / e o canto da rola
está-se ouvindo em nosso campo.

Despontam figo na figueira / e a vinha florida exala perfume.
Levanta-te, minha amada, / formosa minha, vem a mim!

Pomba minha, / que se aninha nos vãos do rochedo,
pela fenda dos barrancos... / Deixa-me ver sua face,
deixa-me ouvir tua voz, / pois tua face é tão formosa
e tão doce a tua voz! [...]”⁸⁶

Em *Llansol*, também emerge, pela voz “da mulher”, que se desdobra em múltiplas mulheres, um canto fragmentário e soberano. Silvina Rodrigues Lopes chama a atenção para o fato de haver um espaço de hospitalidade nos textos de Maria Gabriela Llansol, que ressalta, na figura feminina, o lugar do “corpo-amante” ou do “corpo-poesia”⁸⁷. Assim, segundo Lopes, “a hospitalidade tem nome de mulher”: Ana de Peñalosa, Isabôl, Hadewijch, dentre outras. *Figuras* que estão constantemente a remeter para o lugar de onde nasce a escrita: fonte da receptividade, escuta e desejo, que permite o dizer feminino em sua incompletude e estado de perda, ainda que soberano. Dessa forma, cada mulher desse texto “é mulher numa referência obstinada à Mulher.”⁸⁸

Em *Amigo e Amiga*, as inúmeras vozes também se reportam ao dizer “da mulher”, em sua generalidade e modo inapreensível. Nesse livro, que se articula fortemente ao *Cântico dos cânticos*, a voz feminina se afirma, *entre* diálogos e solilóquios, como um cântico de hospitalidade ao pensamento do amor. Ouçamos, portanto, em seu “solilóquio”, a mulher desse livro:

Compor um texto, meu Deus,
sem a tua presença ao lado, do outro lado do corredor, pouco a pouco,
tornou-se-me menos difícil. Simplesmente, o texto a compor fazia
mais barulho, como se eu quisesse acordar-te _____ para
ficares presente no quarto ao lado.⁸⁹

⁸⁶ BÍBLIA DE JERUSALÉM. A. T. *Cântico dos cânticos*, cap. II, 8-14, p. 1091-1092.

⁸⁷ Cf. LOPES. *Teoria da des-posseção: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*, p. 111.

⁸⁸ LOPES, *loc. cit.*

⁸⁹ LLANSOL. *Amigo e Amiga: curso de silêncio* de 2004, p. 16.

A ideia de se escrever para “acordar” o ser amado, trazê-lo de volta, através do texto, como lemos em Llansol, remete-nos, por fim, ao que também ouvimos ao final do *Cântico dos cânticos*: “[...] porque o amor é forte como a morte, a paixão é violenta como o inferno, / seus raios são raios de fogo, / uma chama divina!”⁹⁰

O amor, “chama divina”, reúne um pensamento de opostos, já assinalado pela concepção feminino-masculino, como paradigma da não-simetria.⁹¹ Por efeito, *vida* e *morte* também coabitam a ideia de amor. Essa ambivalência do conceito amoroso justifica, inclusive, do ponto de vista religioso, o fato do *Cântico*, poema de aspecto erótico e pagão, ter sido incluído no Antigo Testamento. A partir do diálogo amoroso-invocatório entre Sulamita e Salomão suscitou-se, pelo *Cântico*, a interpretação da eleição de Deus pelo povo hebreu: “Deus em diálogo de amor com sua bem amada, a nação de Israel”⁹²

De toda forma, a ambivalência explicitada na ideia de que “o amor é forte como a morte” ultrapassa conceitos e legislações religiosos assentados na leitura da bíblia, constituindo-se, mais profundamente, como uma “experiência psíquica individual.”⁹³ Como afirma Julia Kristeva, sugere-se, pela aproximação da morte e do amor, na estrutura do *Cântico*, algo da ordem de um “impacto da pulsão de morte sobre a evocação amorosa.”⁹⁴

Esse aspecto é bastante pertinente ao fato de que, no *Cântico*, como também em *Amigo e Amiga*, canta-se a partir da ausência do ser amado. Portanto, é devido ao *mistério do desaparecimento* daquele a quem se ama, ao seu movimento em constante fuga e devir, que se conduz a fala de amor nesses textos. Como nos diz Maria Gabriela Llansol, em *Onde vais drama-poesia?*,

[...] na leitura do Cântico pela manhã
basta reparar na profusão dos seus vocativos
como a língua se expande e se objetiva
em torno do facto incompreensível de o amor ser tão insaciável como
a morte,
uma morte dando a morte à outra⁹⁵

⁹⁰ SOCIEDADE BÍBLICA. *Cântico dos cânticos*, cap. VIII, 6 *apud* KRISTEVA. Uma santa loucura: ela e ele, p. 115.

⁹¹ Para tecermos esta reflexão, baseamo-nos no que afirma Silvina Rodrigues a respeito das “ideias-forças” em Llansol, que “partem de onde brota o pensamento e o desejo – a relação entre a linguagem e os corpos – e organizam-se num pensamento da diferença voltado em primeiro lugar para a diferença feminino-masculino, possível paradigma das diferenças concebidas não-simetricamente.” LOPES. *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol, p. 110.

⁹² KRISTEVA. Uma santa loucura: ela e ele, p. 118.

⁹³ *Ibidem*, 119.

⁹⁴ *Ibidem*, 115.

⁹⁵ LLANSOL. *Onde vais drama-poesia?*, p.147.

Se pensarmos que, em *Amigo e Amiga*, assim como no *Cântico*, lida-se com o topos da ausência, na perspectiva mesmo da morte, vê-se que, nesses textos, há uma maneira peculiar de se abordar a insaciabilidade das forças que se manifestam na morte e no amor. Talvez, também por isso, possamos considerar que a escrita seja o movimento “em fuga” que pode fazer do discurso amoroso uma “manipulação” da ausência, tal como nos indica Roland Barthes, ao dizer que “manipular a ausência é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia resvalar secamente da ausência para a morte.”⁹⁶

Assim, na ambiência do *Cântico dos cânticos* – “jardim das delícias” – Salomão e Sulamita (respectivamente, pastor e pastora, esposo e esposa, amigo e amiga, dentre outras denominações) inauguram o canto que, apesar de ser fundador de todo um pensamento ocidental baseado na premissa sacro-religiosa do amor, compõe-se por uma elaborada poética que, de maneira fragmentária, delineia subterfúgios no discurso amoroso, podendo dizer da sua “atopia”. A nosso ver, são esses subterfúgios, já encontrados no *Cântico*, os “pontos de fuga” que serão também ressaltados na escrita de *Amigo e Amiga*, bem como, de forma difusa, no conjunto dos textos de Llansol.

Buscaremos destrinçar alguns desses pontos no decorrer deste trabalho, verificando como a abordagem que perpassa o *Cântico dos cânticos* e *Amigo e Amiga* se articula às cantigas d’amigo galego-portuguesas, posto que essas cantigas se fazem também presentes no referido livro de Llansol.

Tendo como intento verificar, a partir do texto llansoliano, as vertentes de abordagem do discurso amoroso em nossa tradição, cultural e literariamente falando, pensaremos na maneira como outro livro da autora, *Ardente texto Joshua*, em uma articulação com *Amigo e Amiga*, discute a concepção, já vislumbrada no *Cântico*, do teor sacro-religioso conferido ao amor. Pois, a dizer com Kristeva, “Desejo e Deus já ali estavam desde sempre; trata-se agora de contemplá-los tais quais, juntos, no recôndito da experiência psíquica individual. O termo amor consagra essa união: amor sensual e postergado; corpo e poder; paixão e ideal.”⁹⁷

⁹⁶ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 39.

⁹⁷ KRISTEVA. *Uma santa loucura: ela e ele*, p. 119.

O ressoar das cantigas galego-portuguesas

Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004 traz, já em seu título, uma referência às cantigas d'amigo medievais, que marcaram fortemente a tradição literária portuguesa. De caráter originalmente popular-folclórico, integradas posteriormente por aspectos formais e culturais da lírica trovadoresca do amor cortês, essas cantigas inovaram pela presença da voz feminina como portadora do canto de amor (embora fossem, na prática, os homens trovadores quem as compusessem)⁹⁸.

Referidas como “poesia da terra”, dada a sua forte relação com a cultura e com a natureza locais, as cantigas d'amigo apresentavam um tom espontâneo e sensual, um dos motivos de sua notável autenticidade. Além disso, por sua forma e composição poéticas, essas cantigas eram também chamadas de “paralelísticas”, por apresentarem “estrutura coral, com versos parelhados, seguidos de refrão.”⁹⁹

Se comparadas às denominadas cantigas d'amor galego-portuguesas, que também vigoraram no período medieval, as cantigas d'amigo apresentavam uma abordagem mais realista e intimista, enquanto aquelas exprimiam uma maior abstração e idealização amorosas. Isto se deve ao fato de as cantigas d'amor terem sido diretamente influenciadas pelo amor cortês dos trovadores provençais.

Ao contrário da cantiga de amor, que se nutre da sublimidade de um sentimento que transcende a carne, a cantiga paralelística oferece uma tópica que repõe o amor na sua dimensão humana, patrocinado pela natureza que tudo consente. Eis porque o tema da natureza e a situação amorosa se entrelaçam nesse enclave bucólico do Trovadorismo.¹⁰⁰

O amor cortês, disseminado na Europa do século XII, teve como um dos locais de efervescência – além do norte da França e de certa área germânica –, a região da Provença, no sul da França. Devido às prósperas condições financeiras desta região, houve o incentivo das atividades artísticas que ali se praticavam. Dessa forma, o amor cortês, em tal localidade, floresceu graças ao exercício lírico dos seus trovadores (do

⁹⁸ As informações deste trabalho a respeito das cantigas de amor e das cantigas de amigo baseiam-se em CORREIA. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, 1978; MOISÉS. *A literatura portuguesa*, 1972; SPINA. *Era medieval*, 2006.

⁹⁹ SPINA. *Era medieval*, p.15.

¹⁰⁰ CORREIA. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 45.

Francês: *trouver* = *achar*, o que significava que os poetas deviam ser capazes de compor, *achar* a sua canção ou cantiga).¹⁰¹

Ressalta-se, ainda, no que diz respeito à lírica cortês, o lugar de centralidade que nela assumem o amor e a mulher, já que, nessa poética, a figura feminina é tomada como “fonte de enobrecimento da alma.”¹⁰² Nessa perspectiva, o amor passa a ser a “possibilidade feminina do destino glorioso do homem.”¹⁰³ Essa concepção, embora influenciada pelo ideal de sublimação amorosa, subverte as convenções religiosas e sociais da época, na medida em que o amor passa a ser um agente de libertação, e o princípio feminino um meio de ascensão ao bem supremo. Como exemplo, basta dizer que o culto ao amor passa a justificar o enfraquecimento dos laços matrimoniais, abalando as bases das instituições familiar e religiosa daquele período. É também nesse contexto que se anuncia a emancipação intelectual e política que, mais tarde, daria origem à Renascença.

Entretanto, foi ainda no contexto das Cruzadas que o amor cortês do sul da França acabou por adentrar as terras lusitanas por meio da multidão que buscava em Lisboa o porto mais próximo de acesso à Terra Santa. Foi dessa forma que a lírica provençal pôde encontrar, na região que compreendia a Galícia e Portugal, as então vigentes cantigas populares – as cantigas d’amigo –, compondo, com elas, uma modalidade poética de caráter próprio, que se estendeu às cantigas d’amor e às cantigas de escárnio e maldizer. Contudo, essas “novas” cantigas formadas em terras lusitanas, por influência do amor cortês, ainda deixavam transparecer os fortes traços das “cantigas da terra”. Ao pensarmos à maneira de Maria Gabriela Llansol, diríamos que ali houve *sobreimpressão*.

Em *Amigo e Amiga*, encontramos algumas características que nos reportam às tradicionais cantigas d’amigo, tanto no que diz respeito à estrutura do texto, quanto a outros elementos mais sutis difusos na obra. No que se refere à abordagem desse livro, podemos destacar a envolvimento textual com a natureza, bem como a forte presença do falar feminino, que, no livro, se desdobra em múltiplas vozes, conforme já comentamos. Vale lembrar que essas características também se relacionam ao *Cântico dos cânticos*, texto que apresenta uma ambiência idílica, em que a voz feminina se desdobra em uma diversidade de imagens, com predominância da figura pastoril.

¹⁰¹ Cf. MOISÉS. *A literatura portuguesa*, p. 24.

¹⁰² CORREIA. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 58.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 21.

Assim, ao dizer da *mulher camponesa dos livros, da mulher das vacas, da mulher da subida do monte da árvore*¹⁰⁴, Llansol parece aludir à figura feminina que estabelece formas de convívio com a natureza, tal como já ocorria no *Cântico dos cânticos* e, posteriormente, nas cantigas d'amigo medievais. No que concerne à influência das cantigas na estrutura textual de *Amigo e Amiga*, o recurso mais nitidamente presente é o que se refere ao “leixa-pren” (deixa-prende), o qual será melhor indicado no capítulo seguinte.

O diálogo invocatório, presente no *Cântico dos cânticos* e em *Amigo e Amiga*, é também muito utilizado nas cantigas luso-galegas, principalmente nas cantigas d'amigo. Nestas últimas, o diálogo se tece a partir da voz feminina, que se dirige “em confissão à mãe, às amigas, aos pássaros, aos arvoredos, às fontes, aos riachos.”¹⁰⁵

A título de exemplo, nas cantigas d'amigo, os diálogos podiam se dar em forma de “tenções”, ou seja, estruturados por meio de um debate entre dois trovadores¹⁰⁶, como também podiam ocorrer sem indícios de contenda. Vejamos, a seguir, um exemplo de uma cantiga d'amigo e de um trecho do livro *Amigo e Amiga*, nos quais verificamos, respectivamente, as vozes que interagem à maneira de uma “tenção”:

-Ai, fremosinha, se bem ajades,
longi de vila quen asperades?
- Vin atender meu amigo.

- Ai, fremosinha, se gradoedes,
Longi de vila quen atendedes?
-Vin atender meu amigo.

-Longi de vila quen asperades?
-Direi-vo-l'eu, pois me perguntades:
Vin atender meu amigo.

-Longi de vila quen atendedes?
-Direi-vo-l'eu, poi-lo non sabedes:
Vin atender meu amigo.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Há uma referência direta na figura “da mulher da subida do monte da árvore”, de *Amigo e Amiga*, ao tratado de São João da Cruz, o qual é composto por um desenho do Monte Carmelo, além de um poema em oito estrofes, acompanhado por dois poemas-comentários, dos quais um é intitulado “sempre Subida do Monte Carmelo”. Sobre esse tratado de São João da Cruz, ver ANDRADE. *Luz preferida*: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Têrése de Lisieux, 2006, p. 36. O tratado de São João da Cruz, ao qual nos referimos, reporta-se, por sua vez, ao *Cântico dos cânticos*, quando neste poema bíblico podemos ler: “[...] tua cabeça que se alteia como o Carmelo, e teus cabelos cor de púrpura, enlaçando um rei nas tranças [...]” BÍBLIA DE JERUSALÉM. A. T. *Cântico dos cânticos*, cap. II, 8-14, p. 1091-1092.

¹⁰⁵ MOISÉS. *A literatura portuguesa*, p. 27.

¹⁰⁶ Cf. MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, 1974, p. 490-491.

¹⁰⁷ Segue-se a tradução para estes versos, constante no mesmo livro do qual foi retirada a versão original: “- Ai, formosinha se me escutais,/ longe da vila, que procurais?/- Vim esperar o meu amigo./ - Ai, formosinha, se me atendeis, / longe da vila, o que fazeis?/- Vim esperar o meu amigo./- Longe da vila que

- Como estás, Prudência?
- Sozinha, e bem.
- Respondeste-me o que eu deveria responder de mim.
- És tu quem sustenta o diálogo entre os dois interlocutores.
- Suspensos de um sentimento que me entenebrece.
- Não, não.
- Do alto do que vês.
- Que vejo?
- Um desperdício, uma ruptura, um indício.
- De quê?
- Repito. De prudência. Agora quebrou-se o companheiro da tua vocação.
- A forma realiza-se só uma vez.¹⁰⁸

Vê-se que o livro *Amigo e Amiga* retoma certos aspectos das cantigas d'amigo que, por sua vez, já se anunciavam no *Cântico dos cânticos*. A dicção feminina dos textos, as conversações em interação com a natureza, a invocação por meio da encantação amorosa, além da perspectiva da ausência no discurso de amor, são traços comuns a essas expressões literárias. Afora isso, ressalta-se o caráter sonoro presente nesses escritos, que demarca, já por meio do título – *Cântico dos cânticos* –, ou pela tradição poemática – como é o caso das “cantigas” –, uma referência lírico-musical em sua composição.

Além disso, verifica-se que as “cantigas da terra” vinculam-se a uma abordagem cuja “tópica repõe o amor na sua dimensão humana, patrocinado pela natureza que tudo consente”¹⁰⁹, aspectos bastante presentes nos textos de Llansol.

Nota-se, ainda, que se emprega, tanto nas cantigas d'amigo, quanto em *Amigo e Amiga*, bem como no *Cântico dos cânticos*, o termo “amigo” ou “amiga” para se evocar o ser amado. Esse dado nos parece relevante, se considerarmos que há, nos textos de Maria Gabriela Llansol, um pensamento que indica a noção de “amizade” como expressão de certa forma de amor, através da qual se questionam as atribuições normalmente dadas à noção amorosa. Esse pensamento é bastante recorrente em *Ardente texto Joshua*, livro de Maria Gabriela Llansol. No trecho seguinte, torna-se evidente tal questionamento: *Quando substituíres a potestade pela amicícia, traçarás o princípio de um projecto que está por acabar.*¹¹⁰

procurais?/- Sabei-o, já que o perguntais:/ Vim esperar o meu amigo./-Longe da vila o que fazeis? /- Sabei-o, já que o não sabeis:/- Vim esperar o meu amigo.” BONAVAL. Cantiga de amigo (Tenção). In: CORREIA. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 87.

¹⁰⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 17.

¹⁰⁹ CORREIA, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁰ LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 105.

Também, em *Amigo e Amiga*, esse pensamento está presente, porém menos voltado às reflexões acerca da “sacralização amorosa”, como ocorre em *Ardente texto Joshua*. Em *Amigo e Amiga*, livro escrito posteriormente a *Ardente texto Joshua*, já “des-nodado”¹¹¹ – dir-se-ia com Llansol –, percorre a direção de um canto de amor, com ênfase mesmo na evocação amorosa e na travessia da ausência, em consonância com os elementos da *paisagem*.

De qualquer maneira, convém nos determos na abordagem de *Ardente texto Joshua*, naquilo que o aproxima de *Amigo e Amiga*, para analisarmos, mais de perto, as nuances que assumem o estigma do amor nos textos de Llansol. Lembremo-nos de que, conforme nos diz a autora, os seus textos são *uma só narrativa que se vai partindo aos pedaços*.¹¹²

Amigo e Amiga e Ardente Texto Joshua

...onde havia um diadema, colocas o teu anel, a amicícia.

(Llansol, *Ardente texto Joshua*)

Amigo e Amiga estabelece uma interessante interlocução com *Ardente Texto Joshua*, livro escrito em 1997, segundo as datas constantes no próprio texto. Em *Ardente Texto Joshua*, há um “encontro” dos textos de Teresa de Lisieux – a Santa Teresinha do Menino Jesus e da Sagrada Face, conforme foi reconhecida pela Igreja – e de “Gabriela”¹¹³, nome que assume a enunciadora em tal livro. Nesse encontro, a questão do amor é, de certa forma, atravessada pelos *ardentes textos* das referidas

¹¹¹ A ideia de se “des-nodar” “o texto relaciona-se ao que lemos em *Ardente texto Joshua*: “[...] 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”. LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 65. Lúcia Castello Branco observa o seguinte sobre essa operação de “des-nodamento” a que nos lança o texto llansoliano: “nesse lugar fora da representação, situa-se uma certa escritura dos nós desatados, de anéis que orbitam em torno de um “há” [...]”. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 86.

¹¹² Cf. LLANSOL *apud* CASTELLO BRANCO. A escrita sem impostura. In: *Maria Gabriela Llansol: entrevistas*, p. 48. Essa entrevista, concedida por Llansol a Lúcia Castello Branco, foi primeiramente publicada em *Boletim / CESP*, em 1993, e posteriormente no livro que aqui destacamos. Em tal entrevista, Llansol declara: “O que escrevo é uma só narrativa, uma só narrativa que vou partindo aos pedaços”.

¹¹³ Em *Ardente texto Joshua*, designa-se, não por acaso, *Gabriela*, a figura-legente que dialoga com Teresa de Lisieux. Jacyntho Lins Brandão, no estudo realizado sobre o referido livro, chama atenção para o fato de “Gabriela (a que se encontra presente no texto como legente), pelo nome, [ser] o feminino do arcanjo que, em Daniel e em Lucas, transporta mensagens divinas (etimologicamente, um nome viril: Gabriel, o varão, o guerreiro de Deus).” BRANDÃO. *O corpus ardente*. In: CASTELLO BRANCO; ANDRADE (Org.) *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*, 2007, p. 173.

escritoras. Assim, em torno da figura de Joshua, nome hebraico de Jesus¹¹⁴, vai-se *sobreimprimindo* um texto composto pelas transparências dos manuscritos de Teresa dentro da geografia da *textualidade* Llansol.

Como nos diz Lúcia Castello Branco a respeito desse belíssimo livro,

é a matéria de silêncio sussurrante que constitui este texto de Maria Gabriela Llansol. Talvez por isso ele se construa, quase que inteiramente, por meio de um diálogo em que, aparentemente, falam Gabriela e Teresa, mas que, destinado ao silêncio dos absolutamente sós – à *solidão essencial* da obra, nas palavras de Blanchot – murmura apenas, como um monólogo absurdamente uno do *ardente texto*.¹¹⁵

É, portanto, na perspectiva de um diálogo silencioso que encontramos, nesse *ardente texto*, a presença do *amigo*: Joshua, *a figura intermédia, pelo ler saudada*¹¹⁶. A figura do *amigo* introduzirá nesse texto toda uma reflexão acerca do amor e sua atribuição sagrada: *a expressão de um imenso incerto*.¹¹⁷

Teresa de Lisieux, leitora do *Cântico dos cânticos*, e de São João da Cruz, se referia a “Jesus”, em seus autênticos manuscritos, como esposo, ou amado, à semelhança da denominação amorosa que encontramos no *Cântico dos cânticos*, bem como no *Cântico espiritual*, de João da Cruz. Porém, a recorrência encontrada, em *Ardente texto Joshua*, da designação de Joshua como *amigo*, mostra-nos que há, na abordagem llansoliana, uma sugestão de se repensar o conceito amoroso.

Desse modo, em *Ardente texto*, podemos escutar: [...] *porque teresa, ao escrever, raramente se entusiasma salvo quando se refere ao seu Amigo*¹¹⁸. E pela voz de Teresa, também ouvimos: *Há mil livros – disse de si para si: Miríades. Há mil mundos. Miríades, mesmo que só há um amor de amicícia* [...].¹¹⁹

Amicícia é palavra advinda do latim: “*Amicitia*: amizade; simpatia. Onde: aliança, boas relações.”¹²⁰ Percebe-se que, entre *Ardente Texto Joshua* e *Amigo e Amiga*, há elementos que os ligam contundentemente, a se considerar a noção de

¹¹⁴ “Joshua é o nome hebraico de Jesus (que se diz em grego: *Iesoûs*), o mesmo que *Iehoshua* (Josué)”. BRANDÃO. O *corpus ardente*, p. 173.

¹¹⁵ CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.71.

¹¹⁶ LLANSOL. *Ardente texto Joshua*., p. 147.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 22.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 112.

¹²⁰ FARIA. *Dicionário latino-português*, p. 69.

amicícia que, através da figura do *amigo*, está difundida em ambos os ardentes textos referidos:

As pessoas como Teresa que têm um amigo
(vou ser clara, que amam alguém com um amor não conjugal)
quando esse amigo não é alguém sem ser, contudo, uma ideia,
mas uma figura agente,
quero eu dizer
pessoas como tu não podem nunca saber quais os limites do afecto
está difundido,
não digo que esteja diluído,
mas que se espalha, ou se espelha,
pode ser encontrado em toda a parte.¹²¹

Em *Amigo e Amiga*, o afeto também está difundido por toda a parte, através da *figura agente* do *amigo*:

Meu Amigo está sentado à mesa, no lugar que sempre ocupou; meu corpo pesa menos, não dizemos seja o que for e aproximamos os lábios para cantar a leitura, depois de ela ter cantado a escrita – a ouvir ler.¹²²

É interessante perceber que, tanto em *Amigo e Amiga*, quanto em *Ardente texto Joshua*, a presença do *amigo* remete a uma forma de amor coincidente em muitos aspectos. Em ambos os textos, observa-se uma voz predominantemente feminina que os impregna de sensualidade, ao convocar o amigo a fazer-se corpo na escrita: *Quando escrevo, navego entre o meu corpo e o Outro _____ entre uma e outra margem. Mas o Outro é também o teu corpo, sobretudo o d’Ele. [...]*¹²³

Afora isso, e em consonância com o *Cântico dos cânticos*, nos dois textos ama-se *alguém com um amor não conjugal, quando esse amigo não é alguém sem ser, contudo, uma ideia*. Por isso, é também a partir da ausência, ou seja, do *mistério do desaparecimento*¹²⁴ daquele a quem se ama, que se *verifica um afeto que se espalha, ou se espelha, por toda parte*.

Entretanto, é em *Ardente texto Joshua* que presenciemos o aflorar de uma questão voltada à maneira como o amor se relaciona, mais profundamente, ao “desconhecido”. Nesse livro, a figura de *Joshua* constitui-se, por seu carácter mítico-

¹²¹ LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 40.

¹²² LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 135.

¹²³ *Ibidem*, p. 103.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 34.

religioso, por um forte estigma do objeto amoroso que se insinua “atopicamente”, sob a estranheza do desconhecido. Tal como podemos ler:

Eu via, porque ela via, as ondas brancas impelirem aquela viagem –, embora ao lado do primeiro (amado) corresse um vulto que não era o amado. Demorei a perceber que era o texto Joshua, correndo decidido a apreender o momento em que aquele corpo se entregaria por puro amor ao desconhecido.¹²⁵

Nesse sentido, Maurice Blanchot chama atenção para o fato de que o que se observa como “desconhecido” situa-se como aquilo que “não é nem objeto nem sujeito”¹²⁶, identificando-se, mais precisamente, com uma “busca”. O autor salienta:

A busca – a poesia, o pensamento – se relaciona com o desconhecido como desconhecido. Essa relação descobre o desconhecido, mas por uma descoberta que o mantém encoberto; por essa relação, há “presença” do desconhecido; o desconhecido, nessa “presença”, é feito presente, mas sempre como desconhecido. Essa relação deve deixar intacto – intocado – o que transmite e não desvelado o que descobre. Não será uma relação de desvelamento. O desconhecido não será revelado, mas indicado.¹²⁷

É bom lembrar que as reflexões acerca do “desconhecido”, marcadamente presentes em *Ardente texto Joshua*, estabelecem um forte vínculo com o *Cântico dos cânticos*. Sabe-se que este poema bíblico é o fundador, em nossa cultura, de um pensamento que associa amor e sacralidade, suscitando diversas interpretações religiosas, que, de certa forma, almejam, contrariamente ao que nos indica Blanchot, tornar “desvelado” aquilo que, por essência, se mantém oculto.

É por isso que, no diálogo entre Gabriela e Teresa, há trechos que nos remetem à reflexão acerca do teor sagrado conferido ao amor, suscitado pelas interpretações religiosas relacionadas ao *Cântico dos cânticos*. Como lemos a seguir:

[...]
- É hoje que vou entrar no quarto de meu amigo, e roubar.
- Em sentido figurado?
- No sentido próprio do texto.
- Será textualmente um roubo?
- Entre o beijo e o beijo.
- No grito que fala com a fala - suponho eu, infiltrando-me, em voz baixa, no seu corpo.

¹²⁵ LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 26.

¹²⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita*, v.3: a ausência de livro, p. 32.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 32.

- Imaginemos que somos cúmplices.
- Mas não somos. Somos um ambo de ladras.
- Vamos roubar-lhe o *por-não-ser*, a potestade.
- E que vais deixar em seu lugar?
- A amicícia.
- Não é o que há entre nós?
- Precisamente. Fulguremos, pois. Rejubilemos. Subamos a Jerusalém!
- Não é aí que todos encontramos a morte?
- Tudo se degrada para brilhar mais tarde.¹²⁸

Assim, a ideia de se “roubar” o *por-não-ser* do amigo, a sua potestade, deixando-lhe no lugar a amicícia – como podemos ler no trecho acima –, muito nos diz da maneira como se propõe pensar o amor na obra llansoliana. Trata-se de desmistificar o lugar canônico conferido ao amor em nossa cultura, destituí-lo da abstração em que se tornou, fazendo-o, de algum modo, mais próximo e “amigo”. Portanto, *poder e pureza fora o que [Joshua] herdara do pai, mas face ao amor de Teresa, que lhe valiam?*¹²⁹

Como afirma Silvina Rodrigues Lopes, o amor, em Llansol, suscita indagações sobre os lugares assumidos pelo discurso do poder, de forma a colocá-los em constante estado de perda, de “desposseção.” Ao contrário de um pretensão “desvelamento” do desconhecido, busca-se, pelo pensamento do amor, a renovação dada pelo propulsor poético.

Sendo assim, em Llansol, as “modificações do amor” estão em causa porque

a fixação de um objeto de amor aparece como limite das modificações do amor: é-se captado pela superfície do espelho e o mesmo perpetua-se circularmente na reprodutibilidade sem renovação. É o que acontece no modelo conjugal ou no modelo místico. O que se passa de fundamental na fuga ao poder, a que se dá o nome de Amor, é que este é o lugar de uma afirmação plena da subjetividade dos amantes. O único lugar da relação entre sujeitos, que é uma relação de perda, apelo que atira os amantes para o vazio de si, hipótese de renovação. Do lugar de uma possessão mútua a uma desposseção.¹³⁰

A ideia de *amizade* presente no texto llansoliano, ao contrário de uma “possessão mútua”, é uma “hipótese de renovação”, indicando-nos que o vínculo ocorre pela linguagem.

¹²⁸ LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 105.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 102.

¹³⁰ LOPES. *Teoria da des-posseção: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*, p. 109.

Por isso, em *Amigo e Amiga*, é dito: *a língua sente a perda da língua companheira _____ é essa a descoberta do dia. Quem não sente esse contato directo _____ ficciona.*¹³¹ Da mesma forma, diz-se em *Ardente Texto* Joshua: “*o meu amigo dá-se à palavra dada.*”¹³² A amizade, *anel indestrutível de afecto filial com o desconhecido*¹³³, ocorre enquanto o amor dedicado ao amigo é o mesmo que se dedica ao texto, pois, como ressalta Llansol, em outro de seus textos, *o amor ao pensamento é que a faz pensar.*¹³⁴

Por essa via, Maurice Blanchot, no livro intitulado *L'amitié [A Amizade]*¹³⁵ – texto dedicado a George Bataille, numa “lembrança-esquecimento”¹³⁶ da sua morte –, observa que não é possível falar daqueles “a quem nos liga qualquer coisa de essencial”, e que, por isso, podemos apenas “falar-lhes”, em um concomitante movimento de escuta, sem se fazer do interlocutor um tema de conversação. Escutemos Blanchot:

Nós devemos renunciar a conhecer aqueles a quem nos liga qualquer coisa de essencial; eu quero dizer, nós devemos acolhê-los na relação com o desconhecido onde ele nos acolher, nós também, no nosso distanciamento. A amizade, essa relação sem dependência, sem episódio e onde entra todavia toda simplicidade da vida, passa pelo reconhecimento da estranheza comum que não nos permite falar de nossos amigos, mas somente de lhes falar, não de fazer deles um tema de conversações [...], mas o movimento da escuta em que, ao falarmos, eles reservam, mesmo na maior familiaridade, a distância infinita, esta separação fundamental a partir da qual o que se separa torna-se vínculo.¹³⁷

Então, a amizade, como observou Blanchot, essa relação sem dependência, por onde entra toda a simplicidade da vida, dá-se na medida em que o desconhecido – isto que é essencialmente por nós desconhecido, e, nessa medida, o desconhecido que o

¹³¹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 26.

¹³² LLANSOL. *Ardente texto* Joshua, p. 38.

¹³³ *Ibidem*, p. 26.

¹³⁴ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia* ?, p.291.

¹³⁵ Cf. BLANCHOT. *L'amitié*, 1971.

¹³⁶ Cf. BLANCHOT. *L'amitié*, 1971, quarta capa: “L'amitié s'achève sur le souvenir – l'oubli – de la mort de George Bataille”.

¹³⁷ BLANCHOT. *L'amitié*. In : _____. *L'amitié*, p. 328. «Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel; je veux dire, nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode et où entre cependant toute la simplicité de la vie, passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune qui ne nous permet pas de parler de nos amis, mais seulement de leur parler, non d'en faire un thème de conversations [...], mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport».

outro também é –, na sua “distância infinita”, pode, pela linguagem, se fazer próximo, o que reafirma a noção de amizade como vínculo de pensamento e de leitura.

Portanto, o texto de Llansol, ao propor a substituição da potestade pela amicícia, se posiciona ante a cultura do cânone erigida em nossa cultura, naquilo que também a concerne à tradição literária. Como vimos, a ideia de amizade desmistifica a hierarquia e a dependência do outro no que tange ao discurso amoroso. É nessa mesma direção que se pode dizer de uma destituição da atribuição canônica dada aos textos que se enquadram no paradigma da literatura. Literatura como lugar sacro, canônico, lugar de “posseção” e, como tal, sem “hipótese de renovação”.

deve haver um lado, diz ela, um modo, em que a língua é pujança
a que o meu corpo se possa unir;
a esse pacto
a esse alvo
àquele modo,
ela chama Texto, porque não se encontra na literatura¹³⁸.

Dessa forma, a figura do *legente*¹³⁹, em Llansol, também se relaciona ao *desconhecido que nos acompanha*. A leitura, ou *legência*, cria um elo de linguagem textual, corroborando a possibilidade de destituição do estigma canônico literário. A “amizade”, que ocorre pela *legência*, presume a afinidade que demarca a equidistância e não-hierarquia entre autor e leitor, texto e escrita, vida e obra. O *legente*, então, apresentar-se-á como o desconhecido que se faz *amigo*, por via do texto.

[...] Se o leitor deve à narrativa, o legente, ao texto, nada deve. A parede do quarto caiu outra vez e, nessa contemplação, ouço-te que dizes:

- É bom estar sozinha com o branco transparente que estou a vestir.

Mas o que eu, seu legente via, era um branco envolvente, parecias distraída, ou absorta, mas a minha contemplação dizia-me que estavas entregue, a *riscar um traço* e, se eu me desse mais à contemplação que me envolvia, veria esse *ele*, teu amigo, a envolver-te no seu querer, no seu pedido, apenas¹⁴⁰

¹³⁸ LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 116.

¹³⁹ *Legente* é a designação dada por Llansol a uma espécie de leitor, porém, nas palavras da autora, “não o leitor abstrato, mas o leitor real [...] que não o tome por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável”. Cf. LLANSOL. Carta a Eduardo Prado Coelho. Disponível em: <http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk7/>. Além disso, a palavra “legente” ressoa do latim *legens* que, segundo Jacyntho Lins Brandão, significa “antes de o que lê, propriamente o que colhe, o que recolhe, o que escolhe.” BRANDÃO. *O corpus ardente*, p. 168.

¹⁴⁰ LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 98.

É também pelo viés de uma destituição canônica que a figura do *amigo* reporta-se, naquilo que o alude às “cantigas da terra” galego-portuguesas, ao pendor popular, à forma autêntica e sensual de se falar a quem se ama pela voz feminina. Além disso, como vimos, dentre os aspectos que distinguem as cantigas d’amigo das cantigas d’amor luso-galegas, mais fortemente marcadas pelo amor cortês, estava o de se envolver a natureza na poética tecida pelo desejo feminino de estar junto do *amigo*, tal como já vimos anunciado no *Cântico dos cânticos*.

Em *Amigo e Amiga*, evidencia-se a presença dessa e de outras características, que são incorporadas sutilmente ao texto. Já em *Ardente texto Joshua*, o que notamos é uma tentativa de se transformar, através das *figuras agentes* de Gabriela e Teresa, a dicção do amor sagrado e distante no falar íntimo e espontâneo ao amigo, tendo também em vista a indagação amorosa que ali se lança ao “desconhecido”.

Mas é Llansol quem melhor disserta sobre o que os seus textos estão a buscar:

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 o contexto religioso, ou até sagrado.

Apenas sentir, ao nosso lado, dentro e fora de nós, perto e longe, uma realidade inconfundível, incomunicável, incompreensível e inimaginável mas que é, como nós, à sua imagem, unicamente presença _____ que nunca poderão falar, e que entre si trocarão um texto sem fim, feito de sinais, gatafunhos, que escrevem, mutuamente que as nossas presenças não nos fazem mal, nem medo.

¹⁴¹

Vemos que, *fora de todo contexto religioso e até sagrado*, experimenta-se uma “presença”, feita de um texto que se troca sem fim. A amizade. O texto. Sem mito teológico que os precise sustentar. Substitui-se a *cruz* pela *encruzilhada*¹⁴². Despe-se o amor de sua impenetrabilidade.

Assim, o discurso amoroso, assumindo-se como um curso de silêncio em Llansol, conduz a uma indagação sobre a cultura canônica, seja do ponto de vista religioso, literário, ou mesmo afetivo. Pois, segundo Llansol,

¹⁴¹ LLANSOL. *LisboaLeipzig I: o encontro inesperado do diverso*, p. 121.

¹⁴² É recorrente, em Llansol, a ideia de se substituir a *cruz* pela *encruzilhada*, o que remete à substituição da “potestade” por uma possibilidade de renovação: “Hölderlin / tira do bolso esse pensamento / na forma de um lenço para enxugar o rosto coberto de suor e com o lenço cai, de facto, uma cruz metálica já muito coçada pelo uso. / Eis a minha *encruzilhada* pensa, como designação mais apropriada para aquele objeto de metal”. LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 86.

[...] habitualmente, mesmo ao nível dos afectos, ter afecto a alguém é possuir alguém, e pesar sobre alguém: aqui, é toda essa linguagem que é desfeita. No fundo, a proposta que surge aqui é a de acabar com as hierarquias também ao nível dos afectos. Porque os afectos estão cheios de hierarquias.¹⁴³

Dessa forma, delinea-se, na escrita llansoliana, um canto pelo qual se evoca o *afectuante*, o *amigo*, na “relação com o desconhecido onde ele nos acolhe, nós também, no nosso distanciamento”, como observara Blanchot. É nessa distância irreduzível entre os corpos, entre os afetos, propulsora de “des-posseção”, que podemos ler, em *Amigo e Amiga*, um texto que arde de dentro, e que, em seu cântico de silêncio, fulgurantemente, murmura-nos:

O que eu peço ao jardim edênico – na invisibilidade -, é a alegria do amor sensual; luar libidinal, será esse o termo? “Mas como é possível não tocar a quem se ama?”, pergunta o meu corpo, pois acordei, neste dia de chuva, banhada numa tristeza que se converteu em lágrimas e numa profunda nostalgia do tal luar quando nós vimos dele, ou correremos para ele.

Nesse instante, o *ardente texto* tocou-me ao de leve no ombro, a perguntar se ficamos, ou não, em casa dele, e a confirmar as horas a que, amanhã, nos virá buscar, nos interstícios da viagem.

“Então o *ardente texto* é assim real?!”, perguntei exclamando.

E pus-me a chorar – desta vez para que o invisível se torne o mais visível.¹⁴⁴

¹⁴³ Remetemo-nos às palavras de Maria Gabriela Llansol na discussão sobre “as aparições de Jade em *Lisboaleipzig 2* – reconstituição de um percurso”. In: BARRENTO (Org.) *O que é uma figura?:* diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação, p.55.

¹⁴⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 203.

Outra margem:

fragmentos de uma poética em flor

Qual será a flor de hoje, a flor de agora, presente no
seu ramo variado?

Uma flor incipiente, uma flor estiolada, uma flor
de passagem pelos livros unidos da biblioteca que
acabo de deixar?

Qualquer pergunta que eu formule,
espera uma síntese.

Uma *síntese*, é a resposta à pergunta que fiz.

Resumo vegetal que nesta progressão, através de
tentativas, só poderia levar ao conceito de flor.

(Maria Gabriela Llansol)

Flores – Bem – se pode alguém
O êxtase definir –
Meio um transporte – meio um transtorno –
Quando as flores humilham os homens:
Aquele que encontra a fonte
De onde voltam as enchentes –
Eu lhe darei todas as Margaridas
Que balançam sobre o monte.

Muita paixão em suas faces
Para o simples peito meu –
Borboletas em São Domingo
Vagando pelo escuro céu –
Têm um sistema estético –
Tão superior ao meu.

(Emily Dickinson)

E digo-lhe que dessa curva do caminho
me parecem também feitas as flores ...

(Maria Gabriela Llansol)

Terceira nota

O dis-Curso amoroso: poalha de dissonâncias luminantes

«para que o texto em Curso exista,
é necessário conseguir uma emoção
tão leve e rápida que seja duradou-
ra – um alimento perene.»

(Llansol, *Amigo e Amiga*)

A ideia de “curso”, já presente no título do livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, e difusa em toda essa obra, relaciona-se, de forma peculiar, com o discurso amoroso. Por uma espécie de escansão da palavra “dis-curso”, privilegia-se, pelo uso de “curso”, o fragmento em detrimento do todo, o que tomamos como uma indicação, no referido livro de Llansol, de um contraponto à concepção tradicional de discurso.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes diz que *Discursus* é, “originalmente, ação de correr de cá para lá; são idas e vindas, ‘caminhos’[...]” É por meio desta definição que Barthes se reporta às “ondas de linguagem” que perpassam o pensamento amoroso. Segundo o autor, a esses “cacos de discurso”, ocorridos aos amantes pelo “sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias”, chamamos *figuras*.¹

Analogamente ao que destacamos da fala de Barthes, na leitura de *Amigo e Amiga*, temos um “curso” que se move por fragmentos, por “ondas de linguagem”. No entanto, se Barthes reporta-se a um *dis-cursus* fragmentário do amor, em Llansol, tal movimento assume-se como o próprio Curso, já que o que nele se pretende conduzir é precisamente o fragmentário, o “resto” figurável de um discurso, escrito em idas e vindas, per-correndo caminhos, abrindo passagens:

Estes fragmentos, curso de silêncio de 2004, estão desprovidos de um elo lógico. Eles contêm a maior experiência de dor de uma mulher resistente. Serviram de matéria de ensino oral sobre a ferida da morte nas escolas do vale – e o aberto silêncio envolvente; uma pequena aluna disse a outra pequena aluna que estudava *o que tem sete dobras*, ou *sete lâminas*, num nevoeiro claro.

Quem o disse não fui eu, foi aquela outra,

¹ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, 2003, p.XVIII.

talvez minha constante semelhante; ela chorava, porque sofria a resistir. Depois, deixou de sofrer, numa alegria de decepção. Melhor que lágrimas.²

Portanto, em *Amigo e Amiga*, há fragmentos *desprovidos de um elo lógico*, que dizem da *maior experiência de dor de uma mulher resistente*, com o que se compõe a *matéria de um ensino oral sobre a ferida da morte*. Observemos que a referência feita por Llansol ao “ensino oral”, propiciado pela escrita, relaciona-se à voz que subsiste no texto, ou seja, à presença do *escrevente* que, ali, se faz ouvir. Nesse sentido, a ideia de oralidade, além de ressaltar o aspecto sonoro da linguagem – como um “cântico” de leitura – reafirma a noção de Curso como transmissão, estudo, aprendizagem, pois que, pela escrita, podemos “ouvir” aquele que se põe a escrever. Por isso, escutemos Llansol, em um dos seus diários: *Primeiro, voz. Por descrença, escrita./ Repito várias vezes: / texto oral, texto oral [...] / Não é fácil dar conta das manifestações exteriores de um trabalho íntimo.*³

Nessa perspectiva – tendo em vista aquilo que se manifesta exteriormente, partindo de um trabalho íntimo –, Maurice Blanchot aborda a ideia de Curso associando-a, num panorama histórico, ao movimento, quer seja filosófico, quer seja poético, de uma “procura”. O autor afirma: “o modo pelo qual se manifesta o que está em questão na procura continua sendo, geralmente, o de uma exposição.”⁴ Nessa direção, Blanchot reporta-se à maneira pela qual alguns pensadores, desde a antiguidade, exerciam o pensamento filosófico. Segundo ele, “a forma pela qual o pensamento vai ao encontro do que se busca está ligada ao ensino. Já era assim para os mais antigos [...]”⁵ Dessa maneira, a prática de ensino oral, concomitante ao exercício filosófico, dava-se, conforme Blanchot, por meio da “conversação inteligente”⁶, em que coisas ditas a muitos visavam a todos.

Blanchot ressalta, porém, que, entre os séculos XVII e XVIII, ocorre uma significativa mudança na prática filosófica que, até então, já institucionalizada, esteve voltada a uma função oficial de ensinar ao mesmo tempo em que se aprendia. Nesse período, houve uma ruptura na estrutura linear do saber, ocasionada pela maneira dissidente com que alguns pensadores, tais como Pascal, Descartes e Spinoza exerceram

² LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 35.

³ LLANSOL *Uma data em cada mão*: livro de horas I, p. 189.

⁴ BLANCHOT. *A conversa infinita*: a palavra plural, p. 29.

⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁶ BLANCHOT, *loc.cit.*

a filosofia. É então, a partir dessa ruptura que o pensamento inaugura-se como *discursus*: “curso desunido e interrompido que, pela primeira vez, impõe a ideia do fragmento como coerência.”⁷ Nesse contexto, o destino da filosofia passa a concernir ao ato de escrever, fazendo com que o ensino apareça, por exemplo, no movimento das “cartas enviadas”, como também nas palavras pronunciadas pelos escritores-filósofos.⁸

Seguindo esse percurso, e considerando as raízes do pensamento ocidental, em que escrita e o exercício de conhecimento estão intrinsecamente ligados, é relevante observar que, ainda na contemporaneidade, encontramos alguns textos que evocam, de forma mais contundente, o vínculo entre conhecimento e prática de escrita. São textos que, por seu caráter dis-cursivo – ressaltados, portanto, em seu aspecto de interrupção –, tendem à fragmentação. Podemos considerar que tal característica também compõe o teor poético da linguagem, já que a poesia é, por si, uma linguagem fragmentária, voltada à dissolução do que tende a enrijecer-se e a padronizar-se no discurso.

É por isso que, em *Amigo e Amiga*, a ideia de Curso parece não só tomar uma direção radical em relação aos “fragmentos que se impõem como coerência” – à maneira como os situa Blanchot –, como também intensifica o aspecto poético de uma escrita que se cursa para além das referências filosóficas ou históricas, pois que, nela, não se observa a estabilização de nenhum saber. Ao contrário, o que encontramos nesse texto é uma contínua mobilidade dos “saberes”⁹, que se dá por um acesso a “pontos” de sentido, em um fazer-desfazer incessante. É dessa maneira que a linguagem constitui-se como uma “travessia de risco”¹⁰, condizente com uma escrita que se dá por fragmentos: *escrever é amplificar pouco a pouco*.¹¹

Em *Amigo e Amiga*, no Curso voltado ao silêncio da não-linearidade e incompletude discursivas, ouvimos:

Assisti à doçura da sua morte . O que me rompe o coração de estrelas. Traçando os pés, a síntese do seu rosto estava completa. Sempre tive uma tendência para estudar, por escrito, o nascimento.

⁷ BLANCHOT. *A conversa infinita*: a palavra plural, p. 29.

⁸ Blanchot assinala que Rousseau, no século XVIII, passa a ser considerado “o grande filósofo”, ao usar suas palavras, em parte, para influir pedagogicamente nos hábitos praticados naquele contexto. Para Rousseau, “quem ensina não é mais o homem, mas a natureza”. BLANCHOT, *op. cit.*, p. 30-31.

⁹ Quanto a essa mobilidade de saberes que o literário suscita, lembremo-nos do que diz Barthes: “[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não feticheza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso”. BARTHES. *Aula*, p. 18.

¹⁰ Retomo, aqui, o que diz João Barrento sobre a escrita interrogativa de *Amigo e Amiga*, feita por meio de uma “ex-periência”, palavra que, etimologicamente, quer dizer uma travessia de risco. Esta observação encontra-se na página 26 deste trabalho.

¹¹ LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 37.

Agora, experimentalmente, estudo a morte que se apaga em escrita. Escrita nossa.

Pego naquelas mãos para ver, à transparência, o que contêm. Assento-as sobre a Vila, e elas vêm o que eu estou a sentir. A Vila é Sintra, a rua, as escadas, um número de portas _____ e a casa. Tento saber o que não soube. As perdas que houve – e que nos estão a ouvir.

Simultaneamente, a ausência de dor cresce, mas é como um enleamento de alegria num lugar sombrio e húmido. O meu próprio corpo que, na impotência, se desvanece.¹²

Comparativamente ao que afirma Llansol sobre *a experiência de se estudar por escrito a morte*, em um *enleamento de alegria num lugar sombrio e húmido*, Roland Barthes, no curso que lecionara entre os anos de 1978 e 1979, no Collège de France, sob o título de *A preparação do romance*¹³, declara, numa alusão à *Divina comédia*, de Dante, que o “meio da vida” de um sujeito é demarcado, não cronologicamente, mas quando se experimenta, no luto, a descoberta da “morte como real.”¹⁴ Barthes, que considera estar vivendo o “meio da sua vida”¹⁵, vê na possibilidade de uma nova forma de escritura, que, para ele, seria o romance, uma *Vita Nuova*.¹⁶ No entanto, Barthes, que não chegou a escrever romances, acaba por deixar, na forma fragmentária de aulas manuscritas, boa parte da sua obra, à qual, contudo, ele atribuía a seriedade de um “desígnio”. Na abertura da aula do dia 9 de dezembro de 1978, ele declara:

Um curso não é uma performance, e não se deve, na medida do possível, vir a ele como a um espetáculo que encanta ou decepciona – ou mesmo – pois existem perversos! – que encanta porque decepciona.

Há aqui um “desígnio” que tento manter, e um “desenho” que tento preencher, semana após semana – e talvez ano após ano. [...]

¹² LLANSOL, *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p.36.

¹³ Cf. BARTHES. *A preparação do romance* (v. I e II), 2005. Este curso lecionado por Barthes, no Collège de France, foi postumamente publicado, já que Barthes morre pouco tempo depois de finalizar as aulas em tal instituição.

¹⁴ Cf. BARTHES. *A preparação do romance*, v. I, p.8.

¹⁵ Em prefácio ao livro *A preparação do romance*, v. I, esclarece-se que o fato considerado por Barthes como “o meio do caminho” deu-se a partir da morte de sua mãe, em 1977: “Em outubro de 1977 [...], a morte da mãe de Roland Barthes veio desarticular brutalmente o curso fixo do trabalho e confirmar dolorosamente o desejo de uma nova vida de escritura.” LÉGER. Prefácio. In: BARTHES, *op. cit.*, p. XXIV.

¹⁶ Sobre a *Vita Nuova*, mencionada por Barthes numa alusão a Dante, lemos no prefácio a *A preparação do romance*: “Sabe-se que com *Vita Nova*, sua primeira grande obra, Dante inaugurava uma forma nova, fundamental no engendramento recíproco do poema, da narrativa e do comentário. Aquela forma nova era a única própria para dizer, após a morte de Beatriz, o poder do amor e a profundidade do luto.” LÉGER. Prefácio. In: BARTHES, *op. cit.*, p. XXIV.

Na última vez, expliquei que, em certo momento de uma vida – que chamei miticamente de “o meio do caminho” – sob o efeito de certas circunstâncias, de certas devastações, o Querer-Escriver (scripturire) podia impor-se como Recurso, a Prática cuja força fantasmática permitia uma nova partida em direção de uma Vita Nuova.

*Continuo.*¹⁷

E Llansol também continua com o seu *Curso de silêncio*. O “Querer-Escriver” impõe-se, em *Amigo e Amiga* – assim como para Barthes –, como “Recurso” de uma *Vita Nuova*, ou, nos dizeres de Llansol, de uma *alegria de decepção*. É por isso que, nesse texto, encontramos uma clara referência ao recurso dos fragmentos, através do qual se faz prosseguir uma escrita interceptada pela descoberta da “morte como real”, no meio do caminho de uma vida.

É também por isso que essa escrita se “cursa” *nas escolas do vale*, fragmentando-se, como em “aulas”, numa gradativa assimilação da *ferida da morte*, numa partilha, entre “legentes-alunos”, do “des-conhecimento” do *mistério do desaparecimento* (e do amor). Dessa forma, a fragmentação, condizente com a ideia de Curso que, conforme vimos em Barthes, ocorre “semana após semana – e talvez ano após ano” –, dá-se, para Llansol, através de uma escrita que se constrói dia após dia. Assim,

[...] O que se vai seguir, esta manhã, é percorrer, de novo, o meu desejo de todos os dias,

permanecer no inseguro, subtraí-lo de algumas das partes, atirar-lhe o salva-vidas dos fragmentos. Inquieto-me porque, quotidianamente, devemos fazer os despejos do presente.¹⁸

É por meio do *salva-vidas dos fragmentos*, portanto, que se percorre o silêncio de aprendizagem desse Curso, este termo que, pela multiplicidade de sentidos, evoca outras acepções. A palavra “curso” também significa “caminho”, “direção”, “fluxo de um rio”. Através dessa diversidade de sentidos, podemos entrever outras imagens em que a ideia de fragmentos, e de curso, está presente, como esta:

Compor este curso em que os ouvintes gozam, como eu, de liberdade de consciência e dom poético,

é seguir um cardume de peixes,

¹⁷ BARTHES. *A preparação do romance*, v. I, p. 19-20 .

¹⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p.14.

que me procurou,
quando eu o vi evoluir no fundo mar.

Estou a chamar aos peixes fragmentos, ou fragmentos aos
peixes,
a mergulhá-los na operação do azul. O que eu desejo para a morte de
Nómada pulsa, em cardume de fragmentos,
em azul igual.

A colcha da cama é branca,
porque eu quero deitar sobre ela: – Sou pobre. – Ficar tão pobre
desorienta-me, neste caudal de sentimentos de linguagem.¹⁹

A estrutura fragmentária de *Amigo e Amiga* é ainda demonstrada pelo recurso do “leixa-pren”, característico das cantigas d’amigo. Conforme já anunciamos no capítulo anterior, o “leixa-pren” (deixa-prende) consistia em “apanhar o último verso de uma estrofe e, com ele, iniciar a estrofe seguinte, inteiro ou com ligeira variação”, como no exemplo: “– Dizede-m’ora, filha, por Santa Maria: / qual é o voss’amigo que me vos pedia? / – Madr’, eu amostrar-vo-lo-ei. // – Qual é [o] voss’amigo que mi vos pedia? / se mi-o vós mostrádesdes, gracir-vo-lo-ia. / – **Madr’, eu amostrar-vo-lo-ei.** // **[S]e mi-o vos amostrardes, gracir-vo-lo-ia** / e direi-vo-l’ eu logo em que s’atrevia / – Madr’, eu amostrar-vo-lo-ei.”²⁰

Portanto, composto por 181 pequenos tópicos que se enumeram ao longo das quatro partes do livro – somando-se mais dois, se considerarmos os tópicos da adenda –, *Amigo e Amiga* se “costura” pela estrutura “deixa-prende”. Assim, o título de cada tópico é justamente a repetição da frase, ou parte da frase, que encerra o tópico anterior. Dessa maneira, o texto vai se tecendo em um constante movimento de prender e soltar as “partículas” do livro. É interessante perceber que esse movimento condiz com o ritmo de *sístole e diástole* proposto pela escrita llansoliana, pelo qual se delineiam a condensação e o deslocamento, a aproximação e o distanciamento necessários ao *vaivém da intensidade*²¹ que a compõe.

Além disso, através desse recurso, verificamos uma intenção de continuidade afetiva, de comunicação amorosa com o *amigo* ausente, já que os fragmentos, assim

¹⁹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p.26.

²⁰ TORNEOL *apud* NUNES. Cantigas d’amigo: dos trovadores galego-portugueses, v. II, 1928, p. 77. In: MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, p. 304. Destacamos, na cantiga, os versos que apresentam o “leixa-pren”.

²¹ O *vaivém da intensidade* remete à outra figura llansoliana: a *textualidade*, situada, pela autora, em um dos seus textos, da seguinte forma: “a textualidade tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade.” LLANSOL. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*, p. 120.

unidos, configuram formas de elo, de encadeamento, indicando a imagem das “mãos dadas”.²² Esses elos se encarregam de unir – num movimento de juntar e separar, pertinente à ideia de amizade já mencionada –, não apenas a autora e o seu *afectuante*, mas também autor e leitor, escrita e leitura, vida e morte. Assim, no tópico CLXVII, lemos:

ao amanhecer, descubro que a leitura, fragmentada em pequenas porções, quebra a memória;
quando os fragmentos são imersos em clorofila,
retirá-los desse pigmento estimula as estruturas – tudo estimula o cérebro.

Os fragmentos – sublinho para a luz do candeeiro – separam o meio do ambiente.

Terá quem fragmenta
uma linha de envolvimento
com o *mudo*
que unifique estas estruturas?²³

E, no tópico posterior a este, continuamos a ler, na linha silenciosa que, simultaneamente, fragmenta e unifica as estruturas:

CLXVIII. estas estruturas?

estere sonhou que tomava banho nas pequenas bolhas do fragmento escrito deixado aos pés do *metrosideros* e que aglomeravam, dentro da água, os ritmos dos seus fogos; no sonho, a luz já batia novamente na manhã; sonhava que queria reler – com a unidade que a caracterizava –, a dispersão – só aparente; sonhava que caminhar sobre a lenha era difícil; sonhava com o sombreado do verde inteligente, onde morriam e nasciam as folhas.

Descia pelas sequências: o sonho tocava-a com pele sensitiva, que nunca a cobria em qualquer medida do seu corpo; baixo, ouviu a escrevente nomeá-la
a lenha do silêncio.²⁴

A ideia de se quebrar a memória, pela leitura fragmentada em pequenas porções, diz respeito a um método de tessitura textual pelo qual se pode “quebrar” a linearidade discursiva, sem, contudo, perder *o fio de envolvimento com o mudo que*

²² A *anadiplose* – processo utilizado na retórica antiga, e que corresponde ao “leixa-pren” das cantigas d’amigo – é referida pelo crítico João Barrento como recurso que, em *Amigo e Amiga*, conduz a cadeia de fragmentos do livro, mas não especificamente pela retórica, já que “cada palavra que ecoa e se retoma sugere antes a imagem das mãos dadas, mas já separadas, anelantes para trás e para diante, de um ‘ambo’”. BARRENTO, O livro das transparências – quase uma paráfrase, p.15.

²³ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p.222.

²⁴ *Ibidem*, p. 223.

unifique as estruturas, como escreve Llansol. Tal como foi demonstrado pela estrutura “leixa-pren”, e considerando-se toda a obra llansoliana, que se dá por uma forma não linear de escrita, observa-se como um texto que se faz por fragmentos pode dismantelar a rigidez e a previsibilidade de um discurso, criando uma coerência de escrita no interior da própria fragmentação.

Segundo Barthes, no livro *Aula* – publicado a partir da “aula inaugural” pronunciada pelo autor, no Collège de France, em 1977²⁵ –, oculta-se, em todo discurso, um mecanismo de poder. Para Barthes, o poder, sendo também (e sobretudo) um objeto ideológico, e não apenas político, insere-se, por essa característica, “nos lugares onde não o ouvíamos de início, nas instituições, nos ensinamentos [...] e nos mais finos mecanismos de intercâmbio social.”²⁶ É desse modo que, sendo socialmente plural, e historicamente perpétuo, o poder está sempre a regenerar-se e a assumir novas formas de uso. Essa característica de uma recorrente irrupção dos mecanismos de perpetuação do poder mede-se, segundo Barthes, pela vinculação que este estabelece com a linguagem, ou, mais exatamente,

[...] A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda a eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.²⁷

A língua, portanto, sendo este lugar de inscrição do poder, é, segundo afirmação categórica de Barthes, “simplesmente: fascista”.²⁸ Por sua propriedade de codificar a linguagem, conduzindo, obrigatoriamente, ao dizer, ela se aloja no interior do discurso, fazendo-se, dele, indissociável – “língua e discurso são indivisos, pois eles deslizam sob o mesmo eixo de poder.”²⁹

²⁵ Leyla Perrone-Moisés, em comentário sobre o livro *Aula*, chama a atenção para o fato de esse texto, tanto no que diz respeito à sua abordagem, quanto à configuração da sua escrita, ser composto por uma “forma discursiva de estrutura clássica”, que, no entanto, contém “astutas oscilações da enunciação [que] tornam [a recorrência das suas] formas e cores imperceptivelmente movediças”, o que podemos tomar como uma aplicação realizada pelo autor, uma “prática”, daquilo que efetivamente é proposto no “curso” barthesiano. Nesse sentido, Perrone-Moisés destaca: “A Aula Inaugural pode ser vista como um prisma ou um caleidoscópio. Toda a obra anterior de Barthes nela está retratada, tudo aí volta, deformado e reformado do ponto de vista atual, a partir do qual ele olha esse passado de escritura e de ensino.” PERRONE-MOISÉS. Lição de casa. In: BARTHES. *Aula*, p. 55. Posfácio.

²⁶ BARTHES, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ *Ibidem*, p. 12.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁹ *Ibidem*, p. 31.

Assim, Barthes propõe, tendo em vista a impossibilidade de se desvincular língua e discurso e, ao mesmo tempo, de se estar “fora” do sistema que é a linguagem, um trabalho de desvio no interior da própria língua, uma “trapaça” ou “jogo”, através dos quais se poderá deslocar o discurso.³⁰ O método pelo qual se chega a esse desvio – naquilo que também aproxima a ideia de aula, ou curso, da escrita, já que toda forma de linguagem constitui-se por um aspecto discursivo – é, de acordo com Barthes, “ao escrever, a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a *excursão*.”³¹

Nesse sentido, a palavra “curso”, tal como a encontramos em Llansol, talvez seja a afirmação de um justo “desvio” no interior da língua, desvio para o qual confluem a ideia de digressão por *excursão* (a vagueação, o caminho de saída para um outro lugar), ao mesmo tempo que *fragmentação*, sendo estes “recursos” aqueles capazes de efetivamente ruir o laivo de poder instalado na linguagem. Assim, lemos em Llansol, no prefácio ao *Livro das comunidades*, algo que nos reenvia a essa ideia:

[...] O falar e negociar o produzir e explorar constroem, 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. Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.

*Quem há que suporte o Vazio?
Talvez Ninguém, nem Livro.*³²

E, como não há como suportar o vazio, pois que há sempre a linguagem, é a “paisagem”, esta outra forma de corpo, que diz da densidade de uma vida que resta para além dos mecanismos de poder intrínsecos à língua. As “paisagens”, pensadas como recortes de visão que se justapõem, fragmentariamente, na escrita, levam o Poder à perda de memória: deslocam-no, trapaceiam, dão-lhe outro curso, mais afeito às imagens e ao belo – ao silêncio – que ao discurso. E um corpo *cem* memórias de paisagem, já que são muitos os fragmentos que percorrem o texto, é, ao mesmo tempo, considerando-se a sonoridade da palavra aqui destacada, aquele que já não se constitui por nenhuma memória: “sem” memórias de paisagem.

³⁰ Cf. BARTHES. *Aula*, p. 26-27.

³¹ *Ibidem*, p. 43-44.

³² LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 10.

É assim que podemos encontrar um contundente deslocamento da linguagem na escrita llansoliana, não só no que diz respeito à língua enquanto poder, como também no que se refere aos afetos enquanto linguagem. Como vimos em *Amigo e Amiga*, pelo trabalho da escrita poder-se-á cursar outra forma afetiva, “estudando-se” o efeito de um acontecimento que, de outra forma, poderia ser devastador, como a *ferida da morte*. Por essa ideia de “estudo”, que sugere um constante movimento do saber, ter-se-á uma fragmentação das experiências culturalmente estabelecidas, pela qual se poderá desviar a unilateralidade de um discurso, também presente na memória daquele que escreve.

É nesse sentido que Barthes observa, ao final da sua *Aula*, que há um momento da vida em que é preciso “desaprender”, deixando “trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos.”³³ Assim, Barthes indica que é pela escolha da “forma” com que se expõe ou se escreve – a vagueação e a fragmentação, como ele sugere – que se poderá criar, na superfície totalitária de um discurso, um furo de desejo: “o fragmento [...] implica um gozo imediato; é um fantasma de discurso, uma abertura de desejo.”³⁴

Talvez seja também por isso que, mais especificamente no livro *Amigo e Amiga*, encontremos uma referência ao “curso” como um método fragmentário do saber, já que é nesse livro que parece emergir uma nova experiência dada pelo “estudo” da *morte que se apaga em escrita*. Como afirma Llansol,

O ensino desenrola-se no duro, pelas paredes do colapso humano em que estere também arde. A clorofila, através da luz, entrega-nos um fragmento de ensino em que a palavra chave é *cérebro*; feliz, deito a tua cabeça no meu regaço.³⁵

Contudo, o curso de uma escrita fragmentária está presente em toda a obra de Llansol, a se considerar a escrita dos diários como método fulcral à totalidade dos seus textos. O fragmento, manifestadamente um elemento do cotidiano – situações, percepções, frases que irrompem do fazer dos dias –, depõe-se nessa escrita, apresentando-se, também graficamente, em dispersão, embora com um fio de envolvimento (de fulgor) que *unifica as estruturas*.

³³ BARTHES. *Aula*, p. 47.

³⁴ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 109.

³⁵ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p.207.

Essa correspondência entre o método gráfico, fragmentário, e a escrita diarística, dá-se na medida em que os elementos do cotidiano também são dispersos, sem um correr lógico, como a autora nos diz: *escrever é o duplo de viver / [...] é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tenha o lugar de sopro no meu destino.*³⁶

Sobre esse aspecto diarístico dos textos de Llansol, acrescentemos um comentário crítico:

*Esta “totalidade” do projecto de escrita llansoliano – é disso que se trata, mais do que de uma Obra –, que abarca livros, cadernos manuscritos, dactiloscritos, papéis avulsos e uma importantíssima marginalia, é certamente um dos mais acabados, proliferantes, coerentes e im-prováveis exemplos da legitimidade e da exigência do fragmentário para a escrita moderna, tal como Blanchot (ou já Novalis) a pensaram e Llansol entre nós a praticou.*³⁷

Assim, a exigência do fragmentário impõe à escrita de *Amigo e Amiga* um correr de “figuras” que, tal como as figuras amorosas em Barthes, dão-se ao “sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias”³⁸. Através dessa aparente trivialidade da escrita que nasce do cotidiano, reafirma-se o desmantelamento do cânone, não só no âmbito literário, mas também no afetivo: a literatura e o amor – e mesmo a morte –, destituídos de sua “potestade”, e deslocados para o impulso de escrita que nasce do fazer dos dias. Ouçamos Barthes:

[...] diríamos que as figuras são distribucionais, mas não integrativas; permanecem sempre no mesmo nível: o amante fala por pacotes de frases, mas não integra essas frases num nível superior, numa obra; é um discurso horizontal: nenhuma transcendência, nenhuma salvação, nenhum romance [...].³⁹

Da mesma forma que as figuras “não-integrativas” de Barthes, em Llansol os fragmentos não romanceiam, não se sobrepõem uns aos outros, não buscam uma lógica do amor. Apenas se distribuem no texto, erraticamente, seguindo a ordem dos afetos: horizontalmente, como o curso de um rio.

³⁶ LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 69. (Edição brasileira).

³⁷ BARRENTO; SANTOS. As Horas de Llansol. In: LLANSOL. *Uma data em cada mão*: livro de horas I, p. 14. Introdução.

³⁸ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. XVIII.

³⁹ *Ibidem*, p. XXII.

Quarta nota
A estética em flor de Parasceve

Nada é tão simples como sonhar com um ramo. Já é mais difícil caligrafar sobre ele. Mas levá-lo a pairar num interstício de Parasceve e reconhecê-lo como interlocutor no cerne espiritual desta aventura é um trabalho que tem muito de ave.

(Llansol, *Amigo e Amiga*)

A mulher vê que o corpo é sonoro e florido.

(Llansol, *Parasceve*)

Em *Amigo e Amiga*, são intensamente evocadas as imagens e abordagem de *Parasceve – puzzles e ironia*, livro de Maria Gabriela Llansol, publicado em 2001. A recorrente referência feita a este livro específico de Llansol, no transcorrer daquele outro, indica-nos que o *curso de silêncio* se delineia entre as margens de um e de outro texto, compondo um relevante elo entre ambos.

Conforme observa João Barrento, a palavra *Parasceve* significa, segundo acepção tradicional hebraica, “o dia da morte de Jesus e do ritual preparatório judaico.”⁴⁰ No livro, porém, esta palavra, como que *deslizando sobre o dicionário*⁴¹, assume a imagem de *um rapazinho que se chamava Parasceve [...] e que é um ser muito delicado, embora firme, com uma pala de tecido forte apertado por detrás da cabeça, a proteger-lhe os olhos.*⁴² Esse ser – o rapazinho *Parasceve* – é um dos habitantes da cidade-árvore nomeada o Grande-Maior, cidade que a enunciadora, apenas por um deslocamento do olhar, irá percorrer:

Com um simples olhar eu subia, mais do que eu própria estivesse a nadar ou a ser transportada. Os últimos dias não tinham sido fáceis, e eu apaziguava-me verdadeiramente por ter encontrado, ao levantar a cabeça, as ruas finas da árvore que penetravam as

⁴⁰ BARRENTO. Teoria da decepção. In: BARRENTO; SANTOS. *O arcano do espírito bravo: leituras de Parasceve*. 2007, p. 6.

⁴¹ Lemos no “Prelúdio” a *Parasceve: puzzles e ironia*: “[...] e repara que, sobre a página [do dicionário], as palavras estão a andar, acumulam-se como num baralho, sobrepõem-se, deslizam, e tomam banho num mar que ali apareceu / foi muito brusca essa aparição”. LLANSOL. *Parasceve – puzzles e ironia*, p. 9.

⁴² LLANSOL. *Parasceve: puzzles e ironia*, p. 15.

minhas veias e me faziam ascender sem voar porque o meu corpo é muito terra.⁴³

Então, este livro – que aqui referimos sem a pretensão de descrevê-lo, mas apenas desejando pontuar-lhe alguns aspectos que o situem em relação a *Amigo e Amiga* – é tecido por inusitadas paisagens, apresentando-nos, por exemplo, *um quarto de arrumos*⁴⁴ como o lugar em que ocorre uma intensa metamorfose dada pelo encontro da mulher com um lobo, *o animal da incógnita*⁴⁵. Ainda é por meio de uma metamorfose que vemos delinear-se, no livro, o *voto da decepção* como meio de se desfazer os *nós do imaginário* do ser *híbrido*⁴⁶ que está a escrever.

Por essa via metamórfica, em *Parasceve*, a figura da *infância-pessoa* (*criança-asa*, *Alguém-infância* ou, ainda, *criança-ruah*)⁴⁷ é bastante evocada. A voz da mulher, que se desdobra em *textuante*, no processo de *deslembração* que lhe advém da *decepção*, descobre-se, por uma *forma sonora odorífera*⁴⁸, “mãe” de uma *geração sem-nome*⁴⁹ – entre puzzles e ironia: *O puzzle é o espírito bravio a penetrar no seu próprio arcano. [...] A ironia é esse arcano ser menino.*⁵⁰

Amigo e Amiga, por sua vez, tem como título do seu segundo capítulo: “Delírio em Parasceve”. Este capítulo, que se constrói na perspectiva de uma densa metamorfose, não por acaso situa-se entre “O golpe” – primeiro capítulo do livro, em que a questão da ausência de Nómada é já colocada – e “estere” – terceiro capítulo, do qual emerge a figura da mulher-estere, definida como *um metro cúbico de lenha*. Assim,

⁴³ LLANSOL. *Parasceve*: puzzles e ironia, p. 15.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁶ Em *Parasceve*, são recorrentes as imagens formadas por “híbridos” – como a mulher e o lobo, a criança-asa, o animal querubínico, o humano e o vegetal, dentre outras –, assim como é híbrido o processo que ocorre pelo escrever, tal como lemos: “No espaço textuante todos os corpos são, afinal, híbridos.” LLANSOL. *Parasceve*: puzzles e ironia, p. 149.

⁴⁷ Algumas expressões destacadas em itálico, relativas ao livro *Parasceve*, localizam-se de forma difusa no referido livro, não apresentando, neste trabalho, notas de rodapé, com as respectivas especificações das páginas.

⁴⁸ LLANSOL, *op. cit.*, p.67.

⁴⁹ *Ibidem*, p.56. A referência à mulher que se faz “mãe de uma nova geração” já está presente em *O livro das comunidades*, livro de Maria Gabriela Llansol, publicado em 1977, pelo qual se inaugura a trilogia “Geografia de Rebeldes”, à qual se acrescentam *A restante vida*, 1983, e *Na casa de julho e agosto*, 1984. Portanto, no livro inaugural dessa trilogia, ressalta-se o nascimento das figuras por meio de uma nova possibilidade de escrita, tal qual podemos ler: “A parteira diz-me que vai dormir, que a espera muito se prolonga. Sorrio; e, tendo-a encontrado debaixo da página, guardei no seio a mão decepada; São João da Cruz, ou meu filho, escrevem em vão sobre a folha em branco. Sempre em branco não havia escrita: deitou-se então sobre o papel, o corpo tomando as proporções de uma criança recém-nascida. Eu olhei, ignorando. Nada se passava, apenas se ouvia um vagido, entre a mesa e o tecto. De olhos fechados, ou abertos, eu não dormia; ele desapareceu na página, e: onde está a minha mãe?”. LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 25.

⁵⁰ LLANSOL. *Parasceve*: puzzles e ironia, p.125.

em *Amigo e Amiga*, a forte referência feita a *Parasceve* diz da necessária transformação da mulher *decepada*, ou *cortada cerce*, no seu curso em direção à *subida do monte da árvore*, tal como podemos ler na primeira página do segundo capítulo:

Meu Deus _____ as folhas da árvore do alto vão entrar
numa espécie de delíquios _____ delírios.

O que foi casa, não importa onde e como, desde “que sou casa”,
de Hölder, de Hölderlin à Casa da Saudação _____;
vão baralhar-se na aragem, atingir uma velocidade demente, e romper
os limites do escrito, transformando-se em recitos velozes. A
finalidade da Obra terá certamente o seu selo no cume da árvore.

Entre duas, ou mais folhas, o Nómada fala de mim:

“julga que precisa de companhia,
quando o que precisa
é matéria figural
para transformar.”⁵¹

É, portanto, buscando *a matéria figural para transformar*, que a evocação da infância, dada em *Parasceve*, ecoará em *Amigo e Amiga*, trazendo indícios de uma “descida” à memória para dela se extrair um outro real, que se distinga de um mero arquivamento dos fatos; afinal, *ter um tronco e equilibrá-lo é preferível a ter memória*⁵².

Desse modo, a experiência de *desfazer os nós do imaginário*, já presente em *Parasceve*, parece radicalizar-se, em *Amigo e Amiga*, sob a figura de *estere*, este ser pelo qual a mulher-*textuante* dará prosseguimento ao seu *voto de decepção*, contínua e, no entanto, diferenciadamente. Leiamos:

Onde estou? Nem reparara que ao admitir, por simples raciocínio, que era mulher e cortada cerce – o mais recente vocábulo dobrado chegado à sua mente –, o sentido da sua vida mudara, brusco.

Afinal, não era uma mulher que viera à procura da criança que brincara outrora, mas do dom do homem que tivera outrora.⁵³

Vê-se que é pela intensa *decepção* que se inscreve no corpo dessa figura emblemática de *Amigo e Amiga* – *estere* – que será desenhada uma nova e potente metamorfose: a “procura” do *dom do homem de outrora*, e não mais (e apenas) a

⁵¹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 49.

⁵² LLANSOL. *Parasceve*: puzzles e ironia, p. 131.

⁵³ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 107.

procura da criança que brincara outrora. Portanto, numa implícita referência a *Parasceve*, o que se destaca nesse trecho é o novo percurso de *decepção* traçado pela *textuante* do livro *Amigo e Amiga*. Como se sugere a seguir,

[...] A mulher da noite obscura teve medo e, com o carbono, principiou a desenhar um comboio. O lobo rosnou. A mão sobressaltou-se, e a alma da mulher principiou a sentir uma tristeza que se ouvia a chorar nela, num ritmo cada vez mais depressivo,

até o lobo se ajoelhar sobre as extremidades da poeira, que as elevou no ar _____ num longo tempo de espera que atravessaram com muita coragem.

O lobo não se comoveu: deixou apenas que a mulher decepada lhe pusesse a mão no flanco. Voltou-se para ela o lobo – sem se voltar o misericordioso. A mulher reparou no seu lado erecto. O falo participa da tristeza, mas está decidido a afastar dela essa cortina que, durante a noite, tomba do medo inesperado. Quer ver a forma completa de Parasceve desenhada na parede, num tempo livre de saudade e pena.

Quer vê-lo *templo*.⁵⁴

Gilles Deleuze afirma consistir a literatura em uma tarefa de saúde, o que podemos entender que, na perspectiva de Llansol, trata-se, justamente, de uma escrita que busca inscrever uma forma de *decepção livre de saudade e pena*. Segundo Deleuze, essa tarefa da literatura não propicia uma grande, mas uma pequena saúde, da qual o escritor usufrui quando viu e escutou “coisas demasiado grandes para ele, demasiado fortes para ele, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis”⁵⁵. Deleuze acrescenta que é tarefa da literatura “inventar um povo que falta”⁵⁶, já que “não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir [...]”⁵⁷.

Nota-se que a literatura, quando abre caminho a uma tarefa como essa, projeta-se no devir, já que a escrita, tomada nessa direção, investe-se da “promessa” de se criar um “povo que falta”, o que ressalta a dimensão coletiva do gesto da escrita, sua potência em ultrapassar os limites e intenções individuais de um escritor.

Contudo, é por imbuir-se de uma “saída de si”, pela dimensão coletiva que ela assume, que Deleuze atribuirá à literatura uma forma de delírio: um delírio sempre “histórico-mundial”⁵⁸. Segundo o autor, a literatura comporta dois pólos de delírio: um

⁵⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 107.

⁵⁵ DELEUZE. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*, 2011, p. 14.

⁵⁶ DELEUZE, *loc. cit.*

⁵⁷ DELEUZE, *loc. cit.*

⁵⁸ *Ibidem*, p. 15.

dos quais é a “doença por excelência”⁵⁹, caracterizada pela pretensão de domínio que se manifesta em dada raça ou povo; o outro, ao contrário, constitui-se por uma medida de saúde, quando, neste caso, faz dismantelar os mecanismos de dominação e opressão. Assim, como salienta Deleuze, a literatura tem como última finalidade

pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”).

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante.⁶⁰

Percebe-se que é pela possibilidade de se criar no interior de uma língua maior, uma língua estrangeira⁶¹ – um desvio, um *curso de silêncio* –, que a literatura se tornará uma tarefa de saúde, tarefa esta que não deixa de trazer em si o delírio, pois que é através de “uma decomposição ou uma destruição da língua materna”⁶², ou de uma “invenção de uma nova língua no interior da língua”⁶³, que a literatura poderá fazer irromper, trazendo à sua própria superfície, o que é “estranho”, ou estrangeiro, à natureza da linguagem. Lembrando Freud, a ambivalência contida naquilo que se apresenta como “estranho” relaciona-se, intrinsecamente, ao que de mais familiar se presentifica em dado contexto⁶⁴, o que nos remete aos efeitos-limite da tarefa da literatura quando esta, por sua forma peculiar de delírio, acaba por dar passagem a uma

⁵⁹ DELEUZE. A literatura e a vida, p. 14.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁶¹ É interessante aqui lembrar o texto de Gilles Deleuze e Félix Guattari – *Kafka: por uma literatura menor* –, em que os autores vão indagar, a propósito da ideia de uma “literatura menor”, ou seja, daquela “modificada por um forte coeficiente de desterritorialização”, sobre o que é ser estrangeiro, ou uma minoria, em sua própria língua. Assim: “Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a servir? Problema dos imigrados, e sobretudo dos seus filhos. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba.” DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 25, 30.

⁶² DELEUZE. A literatura e a vida, p.16.

⁶³ DELEUZE, *loc. cit.*

⁶⁴ Cf. FREUD. O estranho. In: _____. *Uma neurose infantil*, 1976, p. 273-318. (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 17).

pequena manifestação de saúde; e não somente para aquele que escreve, como também para todo um povo:

[Linguagem] levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem.⁶⁵

É, então, por essa possibilidade de abrir passagem a um desvio-delírio que se percorre um *curso de silêncio* na escrita de Maria Gabriela Llansol. Ao evocar *Parasceve* no capítulo de *Amigo e Amiga*, no qual a autora, já no título, anuncia-nos um delírio – “Delírio em Parasceve” –, capítulo anterior àquele em que a figura radicalmente decepada de *estere* surge como portadora de certa contenção afetiva, é que também dar-se-á passagem, nesse livro, a uma forma de saúde. Lembremo-nos de que é justo no quarto e último capítulo do livro, depois de um movimento de *delírio*, em *Parasceve*, e *decepação*, em *estere*, que a mulher-textuante poderá afirmar: “_____ Estou bem”. Ouçamo-na:

Entrei em casa, deixando de correr e de perecer, mas com uma vontade aguda de servir dor.

Uma toalha (sob o círculo da brisa que vinha da sala de jantar), tal como eu disposta para ser serva, estava manchada. Sem garfos e sem facas, segundo o que eu previra. Sentei-me no chão onde degustei a erva da mesa. Pensei em Kafka, e na humilde raridade da metamorfose.

Para aliviar a carga e a pressão, dei a estas manchas o nome de delírios. Ou, então, *deliridade*, que é uma palavra que nasce à minha mesa de erva, e que contenta o animal com fome que há em mim.

Nas páginas que abrem as janelas, e que fazem o tremeluz leve das suas cortinas meditar, inscrevem-se aves que nidificam no solo – codornizes, perdizes e faisões –, e que deveriam temer o animal sem fulgor em que me tornei. Mas, por outro lado, como ele existe invisível, a paz continua a reinar aqui.⁶⁶

⁶⁵ DELEUZE. A literatura e a vida, p.16.

⁶⁶ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 214-215.

Entre *delírios e delíquios*⁶⁷ – *deliridades* –, Llansol fará distinguir, pela “invenção de uma nova língua na língua”, um desvio de silêncio, e de saúde, na e através da linguagem: lugar *onde escrita e vontade de curar se confundiram*⁶⁸, pois

filamentos de indecisão, corrupio e flocos muito tênues, esvoaçam à menor aragem.

No *extraordinário* há uma intensidade que não há no *estranho* e em nenhum deles há *deliridade*, que é uma leitura na neve da linguagem. “Registrar delírios cria um silêncio liberto.”⁶⁹

Os percursos de Eros na poética do feminino

Ainda numa articulação entre os livros *Amigo e Amiga* e *Parasceve*, importa-nos destacar a presença da figura de Eros, mais precisamente evocada em *Parasceve*, mas também implicitamente difusa em *Amigo e Amiga*. Acreditamos que esse mito, e toda a complexidade conceitual que o envolve, pode nos dizer algo de relevante sobre a escrita fragmentária e silenciosa de Llansol.

A partir da narração feita n’*O Banquete*, de Platão⁷⁰, sobre o nascimento do mito do amor, encontramos, em Llansol, uma referência a Eros, ressaltado em seu teor híbrido e em sua potência de devir textual. Em *Parasceve*, Eros relaciona-se sutilmente à infância que, por sua vez, vincula-se ao processo de *decepção* da mulher-textuante. Essa aproximação entre Eros e o ser-criança remete à “passagem” – que se mantém, entretanto, infindamente comunicante – entre a infância e o amor.⁷¹

⁶⁷ Refiro-me à citação da nota 51 deste capítulo: “Meu Deus _____ as folhas da árvore do alto vão entrar numa espécie de delíquios _____ delírios”. LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 49.

⁶⁸ LLANSOL. *A restante vida*, p. 112.

⁶⁹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 216.

⁷⁰ Cf. PLATÃO. *O Banquete*. In: _____. *Diálogos*, 1983, p.7-53.

⁷¹ A propósito dessa questão, convém lembrar a relevante passagem relatada por Freud, no texto “Além do princípio do prazer”, sobre a criança que, ao perceber a ausência da mãe, inventa um jogo rítmico pelo qual um carretel preso a um barbante é lançado ao longe, sendo, em seguida, puxado de volta, num movimento de desaparecimento e retorno, acompanhado das palavras alemãs *fort* [ir embora] e *da* [ali]. Segundo Freud, a repetição dessa brincadeira, em que a criança encena a partida e o retorno da mãe, contribui para a elaboração simbólica da referida criança, já que “a interpretação do jogo [...] se relacionava à grande realização cultural da criança, a renúncia instintual (isto é, a renúncia à satisfação instintual) que efetuara ao deixar a mãe ir embora sem protestar. Compensava-se por isso, por assim dizer, encenando ele próprio [a criança] o desaparecimento e a volta dos objetos que se encontravam a seu alcance.” FREUD. Além do princípio do prazer. In: _____. *Além do princípio do prazer*, 1974, p.27. (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 18).

A respeito desse emblemático episódio descrito e analisado por Freud, Roland Barthes assinala que “a história da criança freudiana ilustra o nascimento da linguagem.” De acordo com Barthes, a linguagem

Filho de Pênia (Pobreza) – ou *Decepação*⁷², segundo Llansol – com Poros (Riqueza, ou Recursos), Eros é concebido durante o banquete dos deuses em comemoração ao nascimento de Afrodite, sendo, a partir de então, o “intermediário” entre o mundo dos deuses e dos homens e um “servo” do belo: *um híbrido, sedento de beleza, pobre, indigente, mas inventivo e manhoso*.⁷³

O pensamento socrático, referido por Platão, é abordado em *Parasceve*, servindo de mote a uma indagação a respeito do discurso, com raízes também filosóficas, fomentador de certo paradigma em relação à mulher e às diversas formas de amor a ela atribuídas. Sobre isso, ouçamos:

[...] Ri a própria mulher, a recordar-se das frases típicas de Alguém-mãe:

“Mulher é rei do Universo. Não é o leão, é a mulher.”

“Filha, que a cabeça se nos desprenda da cabeça, eles não gostam.” “Eles”, a criança-filha sabe quem eram. Chamava-lhes os Pénios.

“Que a mulher vogue sobre a pauta e escreva outra letra, eles não gostam.”⁷⁴

Assim, a mulher, Pênia, *Alguém-mãe*, ou, ainda, “*ninguém ter*”, são imagens da figura feminina referida em *Parasceve*, em seu vínculo com Eros, amor, ou *Alguém-infância*. Na vertente desse livro, é, portanto, todo o jogo estabelecido sobre a conjugação do amor, dentro da mitologia do seu nascimento – abarcando-se o topos da infância e sua *metamorfose*, bem como o do lugar social e afetivo atribuído à mulher (“mãe” do amor⁷⁵) –, que será colocado em xeque em Llansol: “*Queres abrir*”, disse [à mulher]o *Alguém-infância*, “*uma luz ao fundo da contradição por onde sair*.” *E saiu*.⁷⁶

funda-se pelo movimento rítmico já presente no primeiro jogo simbólico. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 220. A partir de tais considerações, verificamos o complexo jogo afetivo-simbólico que incide sobre a manifestação da linguagem, esta que se apresenta como o irrefutável vínculo existente entre a infância e a presença-ausência, ao longo da vida de um sujeito, do objeto de amor.

⁷² LLANSOL. *Parasceve*: puzzles e ironia, p. 80.

⁷³ LLANSOL, *loc.cit.*

⁷⁴ *Ibidem*, p. 81.

⁷⁵ Sobre o lugar da figura materna na escrita feminina, ver SILVIANO BRANDÃO. Feminina mãe imperfeita. In: CASTELLO BRANCO; SILVIANO BRANDÃO. *Literaterras*: as bordas do corpo literário, 1995, p.91-102. Nesse texto, tecido às bordas da escrita de Clarice Lispector, a autora observa as formas de idealização da figura materna em nossa cultura, pelas quais a “mãe [é] uma figura poderosa, mas também culpada de todas as faltas.” Assim, Silviano Brandão ressalta que “imaginária é toda construção idealizada da mãe, como imaginária e encarceradora é toda construção grandiosa que se prefere à mediana realidade de cada dia [...]” SILVIANO BRANDÃO. Feminina mãe imperfeita, p. 93, 97.

⁷⁶ LLANSOL. *Parasceve*: puzzles e ironia, p. 79.

Essa abordagem nos leva a refletir sobre a escrita que advém da experiência feminina, fortemente atravessada, em nossa cultura, pelos estigmas do amor e do erotismo – haja vista a abordagem do *Cântico dos cânticos* que, conforme já foi dito, inaugura no Ocidente o canto amoroso feminino.

Todavia, convém lembrar que a escrita que se tece por uma dicção peculiarmente feminina não se confunde com uma escrita “feminista”, nem mesmo com aquela que se restringe à mulher. Considerando-se estudos que se detiveram neste tópico, a escrita de um certo “feminino” assinala-se, para além do sectarismo baseado na diferença dos sexos, por uma elaboração privilegiadamente lacunar, dada pela ausência de uma intenção discursiva totalizadora. Não é à toa que essa escrita se manifesta de forma fragmentária e como que deslocada da produção e forma “oficiais” da literatura ocidental, em que as grandes narrativas e os feitos heróicos são aqueles valorizados e enaltecidos.⁷⁷

Observemos, portanto, como os aspectos apontados sobre tal escrita espelham as feições de Eros que, caracterizando-se como ser intermediário entre homens e deuses, é, ao mesmo tempo, aquele que, por seu caráter ambíguo, diz da destituição de toda possibilidade unificadora, ressaltando o lugar da falta e da fragmentação na linguagem que vai se urdindo femininamente.

As forças em tensão de Eros já foram observadas por Georges Bataille.⁷⁸ Segundo este autor, o erotismo compele à fusão dos seres descontínuos, dirigindo-os à indistinção, que são a morte e a continuidade. Porém, e paradoxalmente, é através dessa mesma compleição para a unidade que as forças eróticas se encarregam de desagregar toda forma constituída, mantendo a distinção necessária à separação e à descontinuidade entre os corpos. Por isso, Bataille aproximará o erotismo da poesia, dizendo do impulso para a continuidade – esse alvo sempre impossível e desconhecido – a que ambas as potências nos lançam. Citando Rimbaud, o autor afirma que

a poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil.*⁷⁹

⁷⁷ Essas reflexões acerca da escrita feminina baseiam-se em CASTELLO BRANCO. *A Traição de Penélope*, 1994 e CASTELLO BRANCO; SILVIANO BRANDÃO. *A mulher escrita*, 2004.

⁷⁸ Cf. BATAILLE. *O erotismo*, 1987, p. 11-23.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 23.

No que concerne ao texto llansoliano, a referência a Eros feita em *Parasceve*, ao se relacionar à infância, diz de certa “continuidade” poética que a escrita será capaz de sustentar. É Freud quem já chamara a atenção para o fato de que “o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade.”⁸⁰ Segundo Freud, é a “linguagem [que] preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética.”

81

Assim, conforme os dizeres de Freud, ao mesmo tempo em que há, pela escrita, a possibilidade da continuidade poética entre a infância e a escrita do escritor criativo, há uma “separação nítida” entre o mundo meramente fantasioso e o que é “levado a sério” pelo escritor, a exemplo do que afirma Llansol: *encontro a mulher fora, quando retrocede. Ganhou cores pálidas, ficou um pouco privada de imaginação, mas recupera-se ao entrar no seu quarto de arrumos, pela janela da continuidade.*⁸²

Portanto, em Llansol, a alusão a Eros não deixa de suscitar uma reflexão acerca do poético que, perpassando a infância, perpetua-se, mais tarde, na tarefa da escrita, esta que, no entanto, encontrar-se-á nitidamente “separada” do que se supõe como a inocente fabulação do mundo infantil. Talvez seja este um dos *votos de decepção* referidos por Llansol, quando a autora demarca uma separação entre a escrita que nasce ingênua e infantilmente como objeto de representação em nossa tradição literária daquela em que a poesia poderá ser, pela *criança-ruah*, transportada ao trabalho do escritor, que tem na “escrita das imagens”⁸³, e não exatamente no imaginário, ou na verossimilhança, a tarefa e a responsabilidade⁸⁴ de destrinçar as várias estéticas do mundo.⁸⁵ É por isso que Llansol declara que em sua escrita *não há metáforas*. Uma

⁸⁰ FREUD. Escritores criativos e devaneios. In: _____. *Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen*, 1976, p. 150. (Edição Estandar Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 9).

⁸¹ FREUD, *loc.cit.*

⁸² LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 118.

⁸³ Faço uma referência à dissertação de mestrado de Erick Gontijo Costa, na qual o autor trabalha a noção de “cura” a partir das imagens evocadas no texto llansoliano, em especial, *Amigo e Amiga* – curso de silêncio de 2004. Cf. COSTA. *Curso de silêncio*: Maria Gabriela Llansol e a escrita das imagens curativas, 2009.

⁸⁴ Maria Gabriela Llansol, em *Onde vais, drama-poesia?*, afirma ser uma questão de “responsabilidade” o trabalho do escritor e das figuras do texto. Assim: “[...] o há do texto é problemático; / o que ele afirma é que qualquer vivo que *se forme* em qualquer dos sexos de ler, / é responsável por todo o vivo, / a partir dos modos particulares de existir desse sexo _____ 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, [...]” LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia*, p. 187.

⁸⁵ Em *O senhor de Herbais*, Llansol assinala que “o mundo é feito de mundos estéticos”, cabendo à literatura destrinchá-los, e acrescenta: “Pelo meu lado, desejaria pôr a claro uma mínima parte da

coisa é ou não é. Não existe o como se⁸⁶, considerando-se que as imagens anunciam, pela escrita, a própria *arte de viver*.⁸⁷ Pois que o texto, como o afirmou Blanchot, remete ao mundo⁸⁸; este mesmo mundo (e este mesmo texto) que outro pensador, Walter Benjamin, um dia assinalou ser “a nossa tarefa”⁸⁹. Tal como, por sua vez, nos demonstra Llansol:

_____ farei pequenos desenhos mentalmente, enquanto for buscar os remédios: desenhos com os pés, a cabeça e as silhuetas dos transeuntes; encontrarei um jardim com árvores a desfolhar-se e cães ociosos a tomarem essas folhas por donos; retornarei para estar colada ao senhor da casa a quem dou, por amor, este tratamento deferente; esgaravatarei, em toda a dimensão do meu caminho, o júbilo de ser completamente alegre; viverei o passeio que descrevo, nem antes, nem depois; simultaneamente; e atingirei um objetivo uno – qual, não sei; mas o in/conhecido, a esta hora, vê por mim; e o meteoro da infância não desaparece.⁹⁰

Por aquilo que, até aqui, já apontamos, percebe-se que o aspecto erótico, em Llansol, não corresponde exatamente ao “erotismo” de teor estritamente sexual, já bastante explorado pela tradição literária. A autora ressalta:

[...] nos meus textos, há o erotismo que proclamam quando eu sei que só há a flor do libidinal – sem classificações, nem dramas; eu não desconstruo o Anjo quando escrevo, vendo-me despossuída de Eros, perdi o norte _____ [...]⁹¹

infinidade dos mundos – uma só física hipotética desdobrando-se activamente em várias possíveis estéticas. Nesse sentido, aceito que exista um poderoso ponto de equivalência entre ética e estética.” LLANSOL. *O senhor de Herbais*: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações, p. 45-46.

⁸⁶ LLANSOL *apud* CASTELLO BRANCO. A escrita sem impostura. In: *Maria Gabriela Llansol*: entrevistas, p. 48.

⁸⁷ De Llansol, escutamos que “viver com as imagens é a nossa arte de viver”. LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p.34.

⁸⁸ Maurice Blanchot indaga-nos: “O mundo? Um texto? O mundo remete o texto ao texto, como o texto remete o mundo à *afirmação* do mundo.” BLANCHOT. *A conversa infinita*, v. 2: a experiência limite, p. 134-135.

⁸⁹ Valho-me da relevante passagem de *O senhor de Herbais*, em que Llansol, numa interlocução com Benjamin sobre a colocação desse autor de que “o mundo é a nossa tarefa”, propõe-lhe o componente estético, em especial, aquele que concerne à literatura, como forma de se operar, efetivamente, a destrinça dos mundos no *mundo*. Portanto, remeto ao pensamento benjaminiano, neste trabalho, entendendo, com Llansol, essa “tarefa” como aquela capaz de transformar esteticamente o mundo, tarefa para a qual, indubitavelmente, está constantemente a se voltar o texto: “se é verdade que o *mundo* é feito de mundos estéticos [...], que destino dar à frase de Walter Benjamin [...]: ‘o mundo é a nossa tarefa?’ Creio que Benjamin ainda acreditava na distinção entre compreender e transformar, que herdamos dos Gregos. Não creio que tenha chegado a ‘ver’ que o transformável é o esteticamente desdobrável, que o instrumento estético e cognitivo da literatura é central nessa operação e que a sua utilidade mais preciosa consiste na destrinça interactiva dos mundos”. LLANSOL. *O senhor de Herbais*: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações, p. 45-46.

⁹⁰ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 24.

⁹¹ LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*: diário III, p. 27. (Edição brasileira).

Trata-se, portanto, de percorrer uma linha que separa, sutil, mas fundamentalmente, o Eros que se identifica com a fusão sexual, comumente entendido por nossa literatura, do Eros que faz unir aquilo que recorrentemente se fragmenta pela linguagem – *nem antes, nem depois; [mas] simultaneamente*.

Se o fulgor não abolia os fragmentos,
o seu corpo cantante era unidade e unificação,
a força de coesão do Há.⁹²

Delineia-se, então, na escrita llansoliana, um movimento dado pela *força de coesão do Há*⁹³, o qual remete – como tarefa de uma delicada, mas potente saúde, a dizer com Deleuze – ao intento de unir, pelo fulgor, pelo poético, os fragmentos de um *corpo cantante*: corpo-legente, corpo que se erotiza pelo *sexo-de-ler*.

Sem ainda nos atermos nesta relevante figura do texto llansoliano – o *sexo-de-ler* – a qual retomaremos no último capítulo, vale, por fim, ressaltar que, em Llansol, a *legência*, ou a própria escrita, são as “tarefas” que, quando não abdicam da *força de coesão* ou da *flor do libidinal*, conduzem a uma jubilosa possibilidade de “reconstituição”⁹⁴ e de beleza – ou, como já observara Llansol, à *própria arte de viver*,

**que nos separa
ou o silêncio ao ouvido**

_____ deslocando-se no seu metro cúbico de lenha,
salva o dia de estere a sua concentração num ponto. Não precisa de
nome próprio com maiúscula _____ o fogo que há-de acender
sua madeira _____ arde.

Quando atravessa o jardim em que a clorofila é outra espécie de
combustível, apanha uma rosa para a salvar do seu fogo.

Será isto um breve recito erótico?

Não. É uma linha graduada na escala dos valores libidinais.⁹⁵

⁹² LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 98.

⁹³ Esse termo, tal como o emprega Llansol, converge com o que formula Emmanuel Levinas sobre o “há”, relacionando-o à ideia de um “silêncio sussurrante” à semelhança de uma concha vazia, quando, ao aproximarmos dela o ouvido, podemos escutá-la, “como se o silêncio estivesse cheio, “como se o silêncio fosse um barulho”. Essa percepção diz respeito, nas palavras desse autor, à “impersonalidade do ‘há’”, pois, “no vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação – há.” LEVINAS. *Ética e infinito*, p. 33-34.

⁹⁴ Em *Contos do mal errante*, lemos: “o amor não se dirige a ninguém em particular, mas à reconstituição”. LLANSOL. *Contos do mal errante*, p. 27.

⁹⁵ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p.154.

difunde-se, espalha-se, estende-se. Numa palavra, transfere-se. O que o texto lhe dá, indo adiante ou em paralelo, são lugares para onde ir. Define as suas coordenadas, mas é a mulher que os habita. Sempre que se transfere – a mulher –, o texto altera-se e instala os conceitos necessários.¹⁰¹

Nesse sentido, podemos entender que a designação de Pênia dada à mulher, no mito platônico do amor, é retomada em Llansol, traçando-se, contudo, uma ambiguidade sob as acepções relacionadas a tal nome. Assim, “Pênia”, embora suscite a ideia da privação e de certa submissão feminina face ao discurso preponderantemente patriarcal, aponta, ao mesmo tempo, para o estatuto da mulher não-toda, tal como é referido por Lacan.

N’*O seminário*, livro 8, é ainda esse mesmo autor quem irá se reportar ao mito do amor, narrado n’*O Banquete*, salientando a correspondência do termo Pênia com “aporia” – aquela “sem recursos” – acepções às quais Lacan atribuirá certa base do pensamento filosófico. Segundo o autor,

[...] Ela [Pênia] é caracterizada no texto como *aporia*, a saber, sem recursos. É isso o que ela sabe sobre si mesma: recursos, não os tem. O termo *aporia*, vocês o reconhecem, é aquele que nos serve como referência ao processo filosófico. É um impasse, aquilo frente a que entregamos os pontos, ficamos sem recursos. Eis, portanto, a Aporia fêmea diante do Poros, O Expediente, o que parece bastante esclarecedor.

O que é muito bonito nesse mito é a maneira pela qual a Aporia engendra Amor com Poros. No momento em que isso se deu, era Aporia quem velava, quem tinha os olhos bem abertos. Contam-nos que ela viera para os festejos do nascimento de Afrodite, e como qualquer Aporia que se preze, nessa época hierárquica, permaneceu nos degraus, próximo da porta. Por ser Aporia, isto é, por nada ter a oferecer, não entrou na sala do festim. Mas a felicidade das festas é que, justamente, acontecem coisas ali que invertem a ordem comum. Poros adormece. Adormece porque estava embriagado, e é isso o que permite a Aporia fazer-se emprenhar por ele, e ter esse filhote que se chama o Amor, cuja data de concepção vai coincidir, portanto, com a data do nascimento de Afrodite.¹⁰²

Vê-se que a referência feita por Lacan a esse “saber” que se engendra a partir de Pênia, ou Pobreza, e que acaba por conceber o amor, encontra uma ressonância em Llansol, já que, nos textos da autora, coloca-se em questão, embora implicitamente, o ideal de totalização do estatuto conferido ao feminino. No livro *Parasceve*, uma vez que

¹⁰¹ LLANSOL. *Parasceve*: puzzles e ironia, p. 99.

¹⁰² LACAN. *O seminário*, livro 8: a transferência, p. 125.

o entendimento comumente estabelecido sobre a “mulher-Pênia” é indagado e, portanto, desviado da conotação assumida culturalmente, ele é, por outro lado, salientado em sua literalidade, coincidindo com uma estética que, propositalmente, busca imprimir a falta, o desejo, a desposseção do “ninguém ter”, na escrita que nasce, e renasce, em constante incompletude, destituição e “des-caminho”.

É por isso também que, em *Amigo e Amiga*, a fala feminina do amor dirige-se, contrariamente ao discurso grandiloquente da dor amorosa da mulher, ao curso silencioso da escrita que percorre, intimamente, a ausência e o saber que se fazem de um não-saber feminino. Nesse livro, em que os modos de *decepção*, presentes em *Parasceve*, são fortemente evocados, a experiência do amor se cursa por uma *metamorfose*, avançando para o *cume da árvore*, lugar em que se colhe a *matéria figural para transformar*. Assim, os ramos do Grande-Maior, de *Parasceve*, transpostos às ramagens de *Amigo e Amiga*, fazem surgir os fragmentos sonoros de uma escrita que vai dizendo, em seu silêncio, da *maior experiência de dor de uma mulher resistente* – como um puzzle, e sem ironia:

Creio na audácia de fazer irromper este ramo, sob o teu nome,
com tantos sentimentos pessoais; a vida escreve _____ e o
amor escreve, também para os ouvintes deste Curso, ou deste rumor
de aragem;

de facto, é a audácia que une e estimula a poalha de dissonâncias
luminantes que sustentam a *estética da pobreza*,

que era a flor preferida de quem ma ofereceu muitas vezes, com a
subtileza dos seus contrastes; elo de confrontação, será este o ramo
encostado à porta? ¹⁰³

Nómada: um ramo à porta

a partir do momento em que tudo ao meu alcance se imobiliza, sinto a
copa da árvore verdejante, à entrada de um ramo; vindo de um ponto
movimentado da vila próxima,
um trilhador dos mundos senta-se na soleira de um barraco de cristal.
Está centrado sobre um objeto que deixou _____ o estudo do
texto em que escrevo e que lhe conferiu (necessitaria ele?) _____ o
estatuto de nómada. Sem situação social no conhecimento. As folhas
adoram vagamundos. A vagueação. E as daquele plátano, e árvores
limítrofes, não são excepção à regra. Assim, ele, partido em
fragmentos, move-se, flutuando, por impulso do ar. É um homem

¹⁰³ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 179.

quotidiano, sem nenhum sinal de ilustração nas mãos e/ou no rosto. Os olhos percutentes encontram os meus. Quem diria que são olhos dormentes? O silêncio. O silêncio.

Quando o azul desce, e se transforma no negro chumbado da noite, acende-se sobre ele uma densidade que o protege, e lhe permite continuar a vadiar. Convido-o para o meu quarto, que se desfaz na espuma do texto.¹⁰⁴

Em Platão, lemos que o Amor “é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão.”¹⁰⁵ Esses dizeres de Diotima, narrados por Sócrates, n’O *Banquete*, definem o Amor como um ser “sem lar”, andarilho errante a vaguear. Vagamundo. Vagabundo.

Assim também, segundo Llansol, o Amor é o *trilhador dos mundos, que se senta na soleira de um barraco de cristal. Homem quotidiano e nómada*, ele é transportado pela flutuação das folhas, não possuindo *situação social no conhecimento*. Esse híbrido, nascido da matéria da árvore – vegetal e humano –, é viajante, *afectuante*, linguagem e silêncio, pois que feito da consistência leve da *espuma do texto*.

Llansol afirma, em *Lisboaleipzig I*, que *A. Nômada – [é] nome que sempre de[u] a quem muito am[a], e cujo próprio não importa _____ [...]* ¹⁰⁶. Em *Amigo e Amiga*, portanto, *A. Nómada* remete a esse Alguém-quem sem nome próprio. Por isso, é Nómada o alguém-*afectuante* ausente. Mas também é “nómada” o próprio texto, pois, servindo-nos das palavras de Platão, o amor não tem abrigo e se faz de ausência e “precisão” cotidianas: andarilho que vagueia a linguagem dos afetos.

No texto llansoliano, que longe está de corresponder aos preceitos platônicos, podemos, no entanto, encontrar pontos de reflexão que retomam esses preceitos, dando-lhes outra direção. Dessa maneira, podemos entender que o amor, como ser “intermediário” na perspectiva platônica, é tomado, em Llansol, como forma intermédia que se põe entre vida e escrita, através das *figuras* do texto. Por isso, as *figuras* llansolianas não se constituem como meras metáforas, apresentando-se, ao contrário, como potentes formas de existência, ou mesmo como um “a mais” de existência, já que vivificadas pela escrita: um *duplo de viver*.

¹⁰⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p.11.

¹⁰⁵ PLATÃO. O *Banquete*, p. 35.

¹⁰⁶ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 136.

É nessa perspectiva que Llansol nos vai anunciar que *Amigo e Amiga* é um livro em que estão fortemente presentes os aspectos da escrita que se enraízam na experiência diária:

Eu penso que [o aspecto figural da obra que nasce do cotidiano] vai surgir mais nitidamente ainda, neste último livro que estou escrevendo, *Curso de Silêncio de 2004*, que é muito centrado sobre a morte do Augusto. Eu acho que não será importante saber, daqui a cinquenta ou cem anos, se ele existiu ou não. Mas, por outro lado, será importante, porque sem a experiência desse estar com o outro aquele livro não poderia ter nascido. E sem a participação da própria presença do outro e a maneira como ela foi vivida e como foi assimilada, o livro não poderia ter existido, e qualquer pessoa dirá: isto existiu forçosamente.¹⁰⁷

Portanto, para Llansol, a criação figural remete, de forma mais convergente à sua linguagem, aos **reais-não-existentes**, expressão com que a autora dirá da passagem às fontes de Alegria propiciada pelo texto, tal como podemos ouvir:

Em que momento eu soube que só criando **reais-não-existentes** [...] abriríamos acesso a essas fontes [da alegria]? Fico perplexa ao ver que, fora do texto, esses reais são evanescentes. E que se os perdermos, ficaremos reduzidos ao caos, sem cartografia.¹⁰⁸

É também, nessa direção, que Vania Baeta Andrade afirma ser “uma figura [...] uma *poalha de luz* pairando sobre o espaço literário [...] uma abordagem insólita do desconhecido que nos acompanha”¹⁰⁹

Portanto, indicando-nos o *desconhecido que nos acompanha*, as figuras são aquelas que, no texto, abrem passagem ao devir. Como observa Augusto Joaquim, seguindo esse vestígio figural, o texto nômade ou, em suas palavras, “visitante”, é aquele poderá conduzir-nos ao “novo”, apresentando-nos uma surpreendente possibilidade de leitura:

¹⁰⁷ Palavras de Llansol que constam na discussão sobre “As aparições de Jade em *Lisboaleipzig 2*”. In: BARRENTO (Org.) *O que é uma figura?:* diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação, p.43.

¹⁰⁸ LLANSOL. *Finita*: diário II, p. 22. (Edição brasileira). Para associar a noção de *figura* aos **reais-não-existentes**, próprios à obra llansoliana, valho-me da consideração de João Barrento, segundo a qual a referida expressão distingue-se dos **existentes-não-reais**, outra expressão também mencionada na obra de Llansol. Cf. BARRENTO. A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol. In: _____. *Na dobra do mundo*: escritos llansolianos, 2008, p. 38.

¹⁰⁹ ANDRADE. O mundo figural. In: ANDRADE; CASTELLO BRANCO (Org.) *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*, 2007, p.55.

*Quando a Maria Gabriela me lia os seus textos, eu tinha a impressão que a folha escrita era o visitante sobre o qual estava pousado um arbusto e que, pelos ramos desse arbusto, Jade brincava com uma pedra na boca. O que diz o cão que o visitante não diz? O que agita o arbusto e modifica o estar do novo? O que vem na pedra, escrito, que ele sabe ler e eu, não? Ouvir, ou ler, torna-se um jogo de pedrinhas, de latidos e de aragens. Da pedra cai pó, como do cigarro, cinza, suja, sinal de entropia, mas de uma entropia onde cabe milhares de vezes a minha vida.*¹¹⁰

É preciso, entretanto, distinguir o que se entende como “novo” e “novidade”, para situar o espaço figural em que se inserem os textos de Llansol. Segundo Silvina Rodrigues Lopes, o que concerne à “novidade” pauta-se pela assimilação de toda e qualquer criação como objeto de mercado, seguindo a lógica capitalista, que se afirma por uma “tradição de ruptura”. Dentro dessa lógica, o que parece romper, na verdade, reproduz um sistema de negação pelo qual “aquilo que se apresenta por oposição ao anterior traz em si o modo do seu reconhecimento.”¹¹¹ De outra forma, Lopes situa o “novo” como “o que se dá na diferença de uma repetição alterante, sem que alguma vez seja possível fixá-lo, circunscrevê-lo. Por isso “o novo é da ordem do acontecimento, que rompe a lógica da factualidade, a do ‘foi’, que é o tempo petrificado, causa de ressentimento.”¹¹²

Vê-se que o “novo”, em consonância com as *figuras*, não se deixa fixar, podendo abalar a repetição discursiva através de uma “repetição alterante”, na recorrência do ritmo *sístole e diástole* do texto. Por esse trajeto, as *figuras* podem ser *uma pessoa que historicamente existiu [...] ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal, ou uma quimera*, também chamadas de *cenaz-fulgor*¹¹³, reenviadas de sua presença na linguagem, ou mesmo na história, ao espaço do texto, ali compondo, em potência, um “novo” campo de existência. Em *Amigo e Amiga*, lemos:

Sem passagens, não há matéria figural,
de que essa casa
que mensura a figura,

¹¹⁰ JOAQUIM. Durante anos. In: LLANSOL. *Causa Amante*, 1996, p.175. Posfácio.

¹¹¹ LOPES. *Literatura, defesa do atrito*, p. 36.

¹¹² *Ibidem*, p. 37. Também nas palavras de Roland Barthes, o “novo absoluto” é o único capaz de abalar a repetição discursiva, fazendo aflorar a “fruição” da linguagem, aquela capaz de distinguir o que é o novo justamente pela sensação que produz: “Fácil? De modo algum: nove em dez vezes, o novo é apenas o estereótipo da novidade”¹¹². BARTHES. *O prazer do texto*, p. 49.

¹¹³ LLANSOL. *Um falcão no punho: diário I*, p. 121. (Edição brasileira).

está repleta _____ faz parte do extraordinário que tu não
telefones
normalmente,
que, a ti próprio, te consideres um objeto perdido,
no início da manhã, ou em qualquer momento da fingida tarde;
aqui, no local de trabalho, tudo amanhece de repente,
e os dias,
de tão monótonos e para que eu regresse à realidade
esperam pela passagem para as figuras.¹¹⁴

É, pois, tendo em vista a *passagem para as figuras* que Llansol afirmará que seu texto *não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor*.¹¹⁵ Pois esse *fio* não seguirá uma lógica temporal, nem para afirmar uma cisão em relação ao passado, nem muito menos, para se estabelecer como um presente “revelador” e, por conseguinte, fixá-lo e estabilizá-lo em um discurso.

Assim, em *Amigo e Amiga*, ao situar *Nómada* no campo textual, numa abertura à sua mobilidade, potencializa-se a criação de “passagens” ao seu devir-figura: passo de escrita, passo à escrita que rompe o sentido narrativo-cronológico das construções temáticas, abrindo espaços de passagem no corpo do texto, já que

[...] nada segue uma ordem cronológica. Muitas vezes é preciso esperar pelo passado para compreender o futuro. Outras vezes, não. Que o tempo não conduz. Que o fio condutor está na lógica dos encontros. As figuras do texto, que já vêm de muito longe, não prosseguem um enigma, nem vivem um drama: dedicam-se a experimentar vivências afectivo-mentais consequentes.¹¹⁶

Assim, por não seguir um fio cronológico, a questão temporal, em Llansol, torna-se complexa, na medida em que, nesse texto, deve ser considerada a assimetria inerente aos campos em que tempo e espaço se circunscrevem e interagem.

Detenhamo-nos um pouco mais em torno dessa questão, a fim de avaliarmos em que medida as *figuras*, bem como a própria escrita, como traços de *vivência afectivo-mentais*, são capazes de atravessar o tempo cronológico, evocando outra forma de inserção na ideia de espaço-tempo, a partir da experiência que emerge do texto.

¹¹⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 226.

¹¹⁵ LLANSOL, *Um falcão no punho*: diário I, p. 121. (Edição brasileira).

¹¹⁶ LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*: diário III, p. 23. (Edição brasileira).

O texto, o devir

Tendo em vista que há uma constante tensão entre espaço e tempo, observemos como, em Llansol, busca-se uma linguagem que percorra uma co-incidência entre essas instâncias, bem como a inevitável fragmentação a que nos leva esse acontecimento.

João Barrento localiza nos textos llansolianos uma dimensão temporal, ontológica e singular, capaz de suplantar o mecanismo histórico da memória.¹¹⁷ É nessa direção que Llansol vai dizer, intensificando a assimétrica noção espaço-temporal, de um *grande amor que se fragmentou quando o espaço entrou em contato com o tempo*¹¹⁸, o que indica uma anterioridade espacial subjacente à percepção humana temporal. Tal como na linguagem dos sonhos – não por acaso, bastante ressaltada em *Amigo e Amiga*, como também em *Parasceve* –, em Llansol, visa-se a uma leitura que faça concernir espaço e tempo em uma única paisagem: *O livro fala exatamente como em sonho – para a mulher ou para o lobo. Não distingue.*¹¹⁹

Freud já observara a constituição fragmentária dos sonhos, que se apresenta, por seu mecanismo de condensação e deslocamento – semelhante ao ritmo *sístole e diástole* do texto llansoliano –, por uma operação que “não consiste inteiramente em situações, mas inclui fragmentos desconexos de imagens visuais, ditos e até fragmentos de pensamentos inalterados”¹²⁰, o que evidencia a relativa e complexa apreensão espaço-temporal constitutiva da percepção humana.

Também por esse caminho, Maurice Blanchot reporta-se à natureza “do interminável” que o mecanismo do sonho comporta, e ainda da “sua aproximação com a ausência de tempo.”¹²¹ Blanchot aponta no sonho uma “região onde reina a pura semelhança”¹²² em que, por remeter-se ao interminável, ao incessante, sem nunca chegar a um “ponto de partida”¹²³, o sonho está sempre a gravitar em torno de si

¹¹⁷ Cf. BARRENTO. O imemoriável da alegria: memória e Ruah em Parasceve. In: _____. *Na dobra do mundo*, 2008, p. 245-264.

¹¹⁸ LLANSOL. *Parasceve: puzzles e ironia*, p. 70.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹²⁰ FREUD. A psicologia dos processos oníricos. In: _____. *A interpretação dos sonhos*, 1976, p. 591. (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 5).

¹²¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 293.

¹²² BLANCHOT, *loc. cit.*

¹²³ *Ibidem*, p. 294.

mesmo, como num sonho do sonho, lugar onde “[...] cada figura nele é uma outra, é semelhante a uma outra, e ainda a uma outra, e esta a uma outra.”¹²⁴

É assim que encontramos, no livro *Amigo e Amiga*, uma forma relacional de “estar” no tempo e no espaço. Como ocorre na região fragmentária e de pura semelhança do sonho (como já assinalaram, por vieses distintos, Freud e Blanchot), esse texto indicará um presente sempre inatual que, por sua constante vacuidade, se dilatará e se difundirá no espaço, criando uma dimensão propícia à expansão do pensamento e dos afetos, como um *fio condutor da lógica dos encontros*¹²⁵. E a presença de *Parasceve*, nesse livro, será a topografia, “por semelhança”, dessa evocação: *locus-logus* de uma não-temporalidade; espaço de metamorfose em que os traços, fragmentos de um passado lançados ao futuro, desprendendo-se de uma percepção temporal submetida à cultura, poderão afirmar, como um salto do futuro, a potência criadora do devir. Escutemos:

“Onde estão os humanos?”, pergunto, numa curiosidade breve.
“Onde estão os que falam de moedas, se excedem em sentimentos, e fogem desta paisagem quando sofrem?”

Passa então alguém que me reconhece e eu reconheço, só porque tenho vagar _____ só porque tem vagar. Paramos nos lugares respectivos, e olhamos o olhar dos pequenos leões _____ nós ferozes sem barbaridade.

Vamos no sentido oposto mas, pela força do desejo, caminhamos alguns passos lado a lado, até esquecermos o nosso recontro. O modo de ser de *Parasceve* é esta lenta vacuidade das praças e das ruas, uma lentidão que conduz à aceleração da velocidade dos encontros fortuitos. Há escalas de linguagem somente destinadas a fazer-nos felizes nos aspectos diversos dos seres.¹²⁶

Assim, a linguagem textual, demarcando uma inscrição invisível no espaço, sempre a escapar aos domínios do tempo – “corrida vertiginosa e ininterrupta do passado para o futuro, uma oscilação de um extremo ao outro, sem repouso”¹²⁷ –, revelar-nos-á os fragmentos que se vão lançando, ininterruptamente, a uma anterioridade também futurante: puro espaço porvir.

¹²⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 293.

¹²⁵ LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*: diário III, p. 23. (Edição brasileira).

¹²⁶ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 124-125.

¹²⁷ GENET. *O ateliê de Giacometti*, p. 48. Neste livro, o escritor Jean Genet fala, de maneira peculiarmente bela, sobre a obra do artista plástico Alberto Giacometti, observando as nuances que levam a obra de Giacometti a suscitar uma espécie de isolamento ou solidão do próprio objeto artístico. Esta solidão é, segundo Genet, o que faz com que tudo o que esteja em torno do objeto “recu[e] incessantemente a um passado e a um futuro indefinido.” GENET, *loc. cit.*

Gilles Deleuze já afirmara o caráter de devir inerente ao movimento da escrita: “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.”¹²⁸ Dessa forma, Deleuze ressaltará a potência de um impessoal que nasce da literatura,

que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu.¹²⁹

É dessa maneira que Deleuze situará o “indefinido”, constituinte do devir literário, como um campo de imanência do qual emerge “uma vida”, síntese das virtualidades singulares que se atualizam nos modos de vida diversos. Assim,

*uma vida está por todos os lugares, por todos os momentos que atravessam este ou aquele sujeito vivo e que medem tais objetos vividos: vida imanente trazendo os acontecimentos ou singularidades que apenas se atualizam nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela mesma, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos. Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio em que se vê o acontecimento ainda porvir e já transcorrido, no absoluto de uma consciência imediata.*¹³⁰

Essa relevante reflexão deleuziana, pela qual o autor vinculará o campo de imanência ao devir de “uma vida”, conflui com o modo do fazer literário em que a escrita se apresenta como potência atualizadora, constituindo-se, ela própria, como “uma vida”, singular, imanente, viva.

Em Llansol, encontramos um pensamento do devir capaz de tecer, no espaço do texto, formas de aproximação, “zonas de vizinhança”¹³¹ entre as margens das palavras, estas que, por sua mobilidade, revelam-se como forças existentes, em recorrente metamorfose. Llansol afirma que as figuras são seres textuais futuros¹³², o

¹²⁸ DELEUZE. A literatura e a vida, p. 11.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹³⁰ DELEUZE. A imanência: uma vida. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>>, s.p.

¹³¹ DELEUZE. A literatura e a vida, p. 11.

¹³² Esta é uma importante reflexão feita por Llansol sobre o devir das figuras. Ouçamo-na: “A escrita não imagina. A escrita é o que a figura vê, é o que fica depositado nos que a leem – a nostalgia inexpugnável dos seres que estão por vir. É minha convicção que as figuras (que, no meu texto, são muitas vezes pessoas históricas do passado e, enquanto tais, culturalmente identificáveis) vêm do futuro.” LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 201.

que se mostra coerente com a percepção deleuziana do devir, em que “uma vida” configura-se, em um futuro a cada vez atualizado, como a força singularizadora de um ser. Essa singularidade, como esclarece Deleuze, por não corresponder à individualidade, à centralidade do “eu”, dar-se-á, ao contrário, na indiscernibilidade, na dimensão metamórfica que estabelece as relações do devir, já que “o devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança [ou de “semelhança”, a dizer com Blanchot] de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula [...]”¹³³

Assim, como observa Silvina Rodrigues, corroborando a noção de atualizações do devir, “o que é **intenso**, a experiência poética, rompe com a simples evolução ou sentido direccional do tempo, sem o ignorar como duração [...] e assim modelando segundo as forças do desejo as formas que perduram por não terem um fim em si.”¹³⁴

Portanto, o tempo, em Llansol, dando-se na verticalidade que aprofunda as conexões espaciais, manifesta-se, intensivamente, impulsionado pelos movimentos do desejo e da escrita. No espaço-corpo do texto – *espaço edênico*, *espaço Llansol* ¹³⁵, as palavras tocam-se, modulam-se em nuances conduzidas pelo fluxo rítmico (em *sístole* e *diástole*) das suas próprias margens: futuro que se inscreve, a cada instante fugidio, e, por isso, de forma perene, no som de que se faz cada nome. De Llansol, ouçamos:

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. Nele, não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte. Olho com um vago olhar, como se nada fosse claro, olhando através de uma janela. Tudo, no seu conteúdo, se equivale. Nenhum ponto vale mais que outro. O que desencadeia a minha atenção – olhar que se abre –, é um contraste: um ponto fala porque o espaço é som, o volume deste espaço é o seu volume sonoro que, na minha experiência de escritor, não me aparece como timbre, mas como palavras. [...]

¹³³ DELEUZE. A literatura e a vida, p. 11.

¹³⁴ LOPES. *A inocência do devir*: ensaio a partir da obra de Herberto Helder, p. 68.

¹³⁵ O “espaço edênico” e o “espaço Llansol” são, ambas, figuras referidas por Maria Gabriela Llansol, em especial, na entrevista que, ao ser publicada na 2ª edição do livro *Na casa de julho e agosto*, recebeu o título de “O espaço edênico”: “[...] se consegues imaginar um espaço edênico que não esteja na origem do universo, como diz o mito; que seja criado no meio da coisa, como um duplo feito de novo e de desordem; que sempre existiu e não só no princípio dos tempos; que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito e irreconhecível; que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem, compreenderás o que entendo por espaço edênico.” LLANSOL. O espaço edênico. In: _____. *Na casa de julho e agosto*, p. 146.

Surpreende-me sempre a potência genética e destruidora de certas palavras, de algumas famílias semânticas, que formam tufos no dicionário.

O devir de cada um está no som do seu nome.¹³⁶

Assim, a partir do *volume sonoro* que compõe a textualidade, “regida por uma múltipla metamorfose de um espaço-tempo de várias maneiras compósito, transtemporal ou transmigrante”¹³⁷, veremos abaladas as formas de poder que carregam o sentido narrativo e histórico de “uma vida”. Pois é na torrente fragmentária da linguagem, na música e no silêncio que correm ao devir de uma palavra, que também o amor (esse ser descalço e sem lar; sem poder, mas em potência) far-se-á rítmico na travessia de seu próprio nome. *As regras do amor têm ritmo* – salienta Llansol.¹³⁸

Sim: travessia da letra¹³⁹: som: caminho do exterior: amor: *abrindo-se para fora de si mesmo*¹⁴⁰, em flor libidinal: singularidade que nos “destitui do poder de dizer Eu”, porque

CXXX. este é o jardim que a ausência permite

_____ domingo de ramos:

Digo *eu*, digo *ele*, digo *ela*, encontro outra forma de referir-me a alguém que coincida com o tempo e a pessoa _____ concentro-me na imagem, e desço a ela, no princípio deste domingo de ramos – sua manhã. Um ramo, de facto, adormece na escada, seu limiar, encostado à porta. Está deslocado de sítio, pois tem pecíolos, folhas, e não há árvore que lhe confirme a ligação, respiração e clorofila.

¹³⁶ LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 123-124. (Edição brasileira).

¹³⁷ GUSMÃO. *O amor ímpar* ou o terceiro incluído (Fragmentos de uma leitura). In: LLANSOL. *Contos do mal errante*, p. 284-285. Posfácio.

¹³⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 105.

¹³⁹ O conceito de *letra* foi cunhado por Lacan, ao explorar as correspondências sonora e gráfica entre as palavras “carta” e “letra” no idioma francês (*lettre*), assim como no inglês (*letter*), aproximando tais termos de *litter* que, no idioma inglês, significa “lixo”. Através dessas aproximações, Lacan irá resgatar a raiz latina *lino*, presente na palavra *litura* e *liturarius*, indicando a existência de uma escrita que, diferentemente do que se concebe como “literatura”, é formada por rasuras, por marcas. Portanto, a noção de *letra*, para além de uma reflexão etimológica, refere-se à “ideia do escrito como ‘sulco’ [...] ‘rasura’”. Lacan evoca esse aspecto [...] a partir de uma pequena história extraída da sua biografia. Do avião, em viagem de retorno à França após uma segunda visita ao Japão, Lacan avista, por entre as nuvens, a planície siberiana, com seus sulcos e cursos d’água. É dessa paisagem avistada do alto que Lacan irá buscar apoio para figurar a letra como litoral entre a ordem simbólica e a dimensão de um real que estaria além”. MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, 1999, p. 59. A respeito da formulação feita pelo próprio Lacan sobre o conceito de *letra*, ver LACAN. *Lituraterra*. In: *Che voi*, 1986, p. 17-31.

¹⁴⁰ Em entrevista, Llansol afirma: “A melhor [...] é a forma de amor que se abre para fora de si mesma.” LLANSOL *apud* CASTELLO BRANCO. *A escrita sem impostura*. In: *Maria Gabriela Llansol*: entrevistas, p. 50.

Um ramo à porta é uma constatação que se relaciona com o papel de acordar (deitada) sobre qualquer sentido. Torna desnecessário *nada*, minimamente nada, ou seja, em música, a mínima, valor igual a metade de uma semibreve, é quase indiferente à madeira do limiar. Associações de imagens não cessam de vir do perfume aéreo do ramo. Serão de que ramo? Do ramo de conhecer, certamente. Da árvore da vida, sem dúvida. Mas de que ramo de árvore? É o concreto que interessa à porta. Pessegueiro, amendoeira, carvalho, medronheiro, parasceve. Qualquer serve, pois muda em caleidoscópio e permanece o mesmo, infantilmente encostado à porta, numa atitude de atento que é determinante para que a porta escute, e se abra.¹⁴¹

No *curso de silêncio* que perpassa a escrita, o amor far-se-á, pois, de um ritmo, como num poema – ramo *determinante para que a porta escute, e se abra*. Ali, nesse devir, em que o tempo se esvai como linha de fuga sob um horizonte rápido, será **o texto** a travessia de um nome: *o amor que perpetua o amor*.¹⁴²

*Quem precisa que um ramo entre na sua vida?*¹⁴³

¹⁴¹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 178.

¹⁴² *Ibidem*, p. 98.

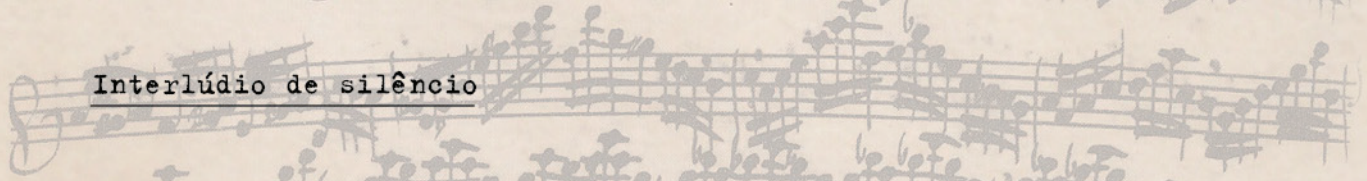
¹⁴³ *Ibidem*, p. 178.

Solo

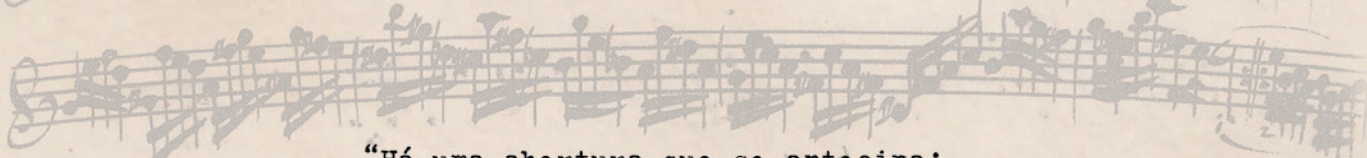
para 3.ª Voz



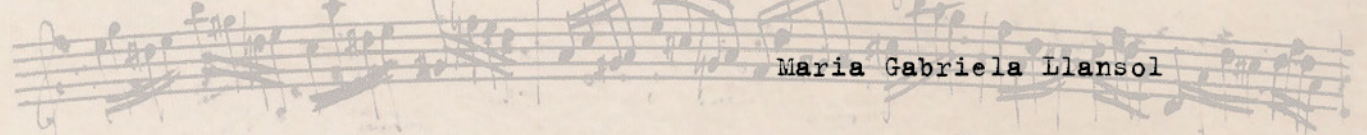
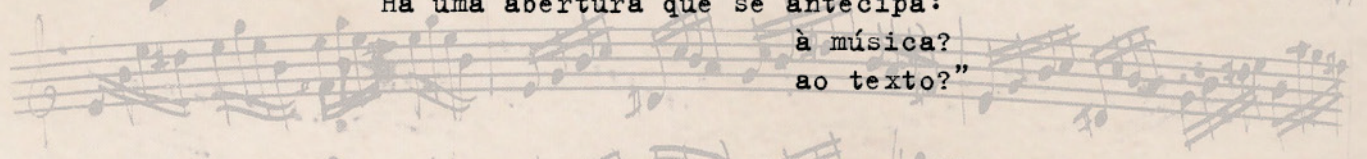
Interlúdio de silêncio



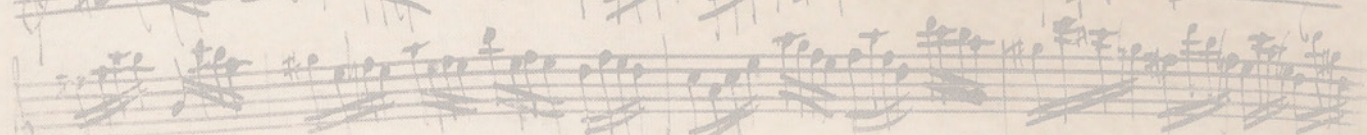
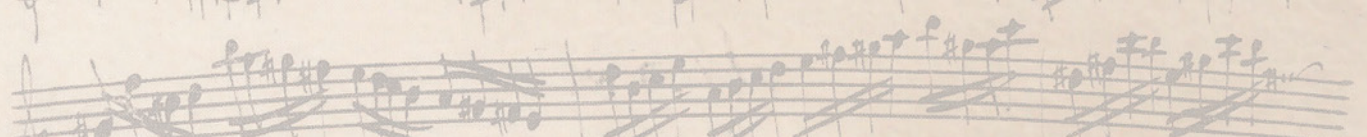
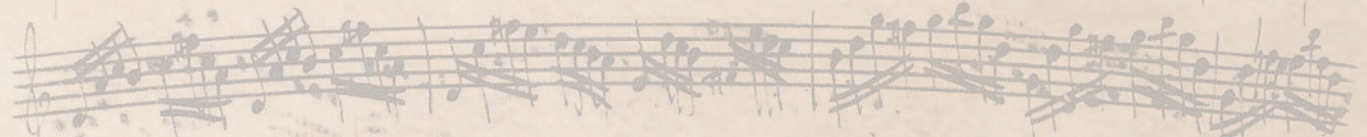
(Sim):



“Há uma abertura que se antecipa:
à música?
ao texto?”



Maria Gabriela Llansol



a terceira margem:
litoral de silêncios: *amor sive legens*

_____ as actividades práticas do silêncio são o sossego de sair, a alegria de não interceptar as vozes que me falam, e o sentimento de ter um movimento idêntico ao de Jade; também é uma actividade prática do silêncio, a própria descrição do silêncio por meio do silêncio.

(Llansol, *Amar um cão*)

Quem pode cantar, não lamenta, *igualmente vive*. Será a determinação antecipada (mas mutável) do que irá acontecer ao *silêncio-onde* do afeto?, pergunta um pensamento que lhe vem (ou é Aossê que sai?). “Este pensamento não pode ser meu”, diz, “pertence ao xale que me há-de suceder, mais tarde, mas estando já presente numa nota si, agora.”

(Llansol, *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*)

A mestra de leitura já não tinha página, o barro tinha o contacto físico da água, a água tinha o contacto físico do gargalo estreito, da mesma matéria. O objeto *em si* seria então o livro, e Ana perguntou a Myriam *qual era o nome daquilo*. “*Bilha*”, respondeu ela, indo dos olhos à palavra. “Ler é a irradiação de um som, e de objectos”, comprovou Ana, “ou, então, nada se houve.”

(Maria Gabriela Llansol, *O raio sobre o lápis*)

Primeira pausa:
O silêncio da água
ou, perca do mar e flor

A Casa dos Bach

Chove torrencialmente no texto. No descampado, correm ribeiros exigentes e momentâneos. Atravessam e encharcam a rua e arrastam-na para o Ester que atravessa Leipzig, e corre apressadamente para o Elba. São informações da imaginação sobre um mapa. Sobre o texto, chove torrencialmente.

Começou por cair água-mel que, benfazeja, veio pôr fim ao longo período de seca, depois água-marinha, que irá salgar os campos, em seguida, água, uma massa de chuva torrencial por onde avança o *silêncio da água* que cresce na noite tempestuosa. Os relâmpagos furiosos que vagueiam sobre os campos imensos de beterraba, a caminho de Berlim, a leste, mandam os ventos apagar todas as velas, fechar os humanos em todas as casas, amedrontar os bichos, curvar as árvores e as plantas, desnudar as pedras.

Fora do abrigo, só avança o silêncio da água. O texto vê-o descer do alto debruçado sobre as águas. Águas que correm sobre nada_____ porque sem leito que as fixe. Águas que desinquietam o rio que transborda sobre os campos, sobre os animais afogados, sobre o choro humano. Está desencadeada a confrontação implacável do alto silêncio com o Elster.

O texto esboça um primeiro gesto de inquietação. O movimento das águas que faz baloiçar o reflexo das árvores está a fixar-se num *desenho* esboçado, numa sombra indecisa e sem eixo, pelo silêncio da água. Se, pela calada, o eixo do rio se desdobra ou quebra, Leipzig desaparecerá do mapa, lançada ao mar. E o minúsculo descampado tomará as proporções de uma cidade rasa.

E o texto não vai escrever sereno “no princípio era o verbo”¹

Eis, aqui, uma paisagem de águas. Água sonora das chuvas, música oscilante dos rios, que transborda no descampado do texto, fazendo avançar o silêncio. “Chuva oblíqua” que “atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito”.²

Estamos, pois, diante de um majestático silêncio. Um silêncio que irrompe do ruído das águas diáfanas e cortantes do texto. Águas que caem torrenciais e acumulam-se, *porque sem leito que as fixe*, submergindo a cidade e suas árvores, pedras nuas ao relento, humanos e animais desprotegidos.

¹ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*, p. 42-43.

² PESSOA. Chuva oblíqua. In: _____. *Obra poética*, 1992, p. 113.

Encontramo-nos, então, diante da confrontação que se inicia à transparência de *um duplo silêncio, um silêncio dobrado como dobradas são certas dores densas*³: o confronto do rio Elster com a violência silenciosa das águas. Águas literárias que se *sobreimprimem* a Leipzig, cidade habitada pela música.

Essa impactante paisagem anunciada por Maria Gabriela Llansol, em *Lisboaleipzig II: o ensaio de música*, ressalta, na “chuva oblíqua” que atravessa Leipzig, o “pensamento imerso em águas” característico de um país. Portugal, atravessado por narrativas cuja principal imagem é a da água, encontra-se, segundo Llansol, atado por um *nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos*.⁴ O paradigma da água, para os portugueses, vincula-se, de acordo com a autora, à *estética do encontro*⁵ que, a exemplo da literatura realista, *acentuadamente cinza e ressentida*⁶, é corroborada por um constante “*retorno das naus*”⁷:

Sempre *mais-pátria*, para parafrasear Antônio Guerreiro. Sempre *mais-água* e *mais-oceano*, tudo quimeras, e tão pouca terra sólida onde pousar os pés. Onde impera a estética do encontro, haverá mais afogados do que nudistas. E estes tudo farão para aparecer como “heróis do mar”. Pudera! Quem fará falar os perdidos, os excluídos e os afogados?⁸

Em *Amigo e Amiga*, Llansol assinala: *a chuva é minha base, equivalente a uma raiz*.⁹ Esse dizer da autora, alusivo a uma imagem de lágrimas, inverte, ao mesmo tempo, ao deslocar a raiz do seu lugar habitual, o paradigma imagético da água que se firmou na literatura portuguesa. Pois que para Llansol, no que concerne à sua escritura, *por direito, herdamos as margens; acolher os marginais nas margens, que estão sempre em perigo, e em lenta evolução à beira do rio, mar, corrente de água, foi ideia que colhi no pano de rendas feito por Eulália*.¹⁰

Então, estar à margem de uma literatura que tem nas águas a sua raiz é promover um desvio dos efeitos históricos da língua portuguesa sobre a literatura, encontrando, nas bordas da escrita, no seu silêncio, uma possibilidade de travessia diferente daquela destinada à exploração e à dominação, às narrativas heróicas

³ LLANSOL. *A restante vida*, p. 73.

⁴ LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 32.

⁵ LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 80.

⁶ LLANSOL, *loc.cit.*

⁷ LLANSOL, *loc.cit.*

⁸ LLANSOL, *loc.cit.*

⁹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 54.

¹⁰ LLANSOL. *Causa amante*, p. 30.

marítimas, e mesmo, ao excesso emocional – *água emocional*¹¹, tal como é referido por Llansol, ao dizer da literatura portuguesa – que impregna toda essa conduta.

Parece ser também nesse sentido que a imagem do rio, recorrente na obra de Llansol, vem delinear um desvio, um *curso de silêncio*, percorrido pela escrita por sobre sua “base líquida”. Silvina Rodrigues Lopes esclarece que a proeminência da figura do rio, na obra de Maria Gabriela Llansol, justifica-se pelo movimento lançado à força do começo que essa imagem suscita, o que vem “despertar, em cada uma [das outras figuras], pontos de turbulência que as singularizam”¹². Assim, o rio, “figuração da consciência da passagem e da finitude do homem”, é, também, “a nascente, espaço do segredo, irrupção que é já o rio na sua origem”¹³.

“torrencial vai o rio, que nos dá o gozo, a morte, e o além”.¹⁴

Como já sinalizamos no capítulo anterior, faz-se difusa e implícita, no livro *Amigo e Amiga*, a referência a um *curso* de águas, ressaltando-se a experiência da escrita como o “afluente” a ser configurado na torrente da linguagem. Portanto, dar um curso à experiência da escrita, criar-lhe um rio, é conter o excesso de águas que ali se acumula, permitindo uma flutuação, uma navegação por sobre a turbulência textual, num barco a seguir a força de uma origem, de uma nascente – seu silêncio essencial:

Eu queria ver o rosto do homem, e o reflexo impalpável da fluidez (fluido) da fonte. Um dia, queria escrever *um livro em bruto*, em que as diversas folhas caíssem, desurdidas, num silêncio posterior.

Sem voz, só usando um dos sentidos do silêncio, ouvi-o fazer a pergunta/injuntiva/ amorosa por excelência
“mata a minha sede.” Ou
“dá-me de beber.”¹⁵

Maurice Blanchot, ao se referir ao célebre episódio do canto das sereias, presente na *Odisséia*, aponta o lugar silencioso que se oculta no canto literário. Segundo Blanchot, o encantamento da voz das sereias “apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto [...] um canto ainda por

¹¹ Cf. LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 85.

¹² LOPES. *Teoria da des-posseção*, p. 56.

¹³ *Ibidem*, p. 57.

¹⁴ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 96.

¹⁵ LLANSOL. *Amigo e Amiga: curso de silêncio* de 2004, p. 12.

vir”¹⁶. Por sua inumanidade, por estar à “margem da natureza”¹⁷, o canto das sereias conduzia os navegadores, como Ulisses, “homens do risco e do movimento ousado”¹⁸ a se lançarem “ao desejo de um além maravilhoso”¹⁹, desejo que os levava, por desespero e deslumbramento, ao ponto inesperadamente desértico e silencioso do canto, lugar que se mostrava, por fim, “totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como ruído”²⁰, reinava.

Ainda sobre esse episódio, Blanchot irá destacar, na atitude comedida de Ulisses, único homem que não se deixou atrair pelo canto fatal das sereias, o destino conferido às narrativas ocidentais. Tal como Ulisses, as narrativas, pelo poder da técnica, acabaram por esquivar-se do silêncio original da obra, criando, pelo gênero romanesco, um modelo de “alegre nulidade”²¹, que fez do entretenimento “o seu canto profundo”²²:

Isso não é uma alegoria. Há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito. Luta na qual a prudência de Ulisses, o que há nele de verdade humana, de mistificação, de aptidão obstinada a não jogar o jogo dos deuses, foi sempre utilizada e aperfeiçoada. O que chamamos de romance nasceu dessa luta.²³

Maria Gabriela Llansol, por sua vez, no discurso proferido pelo *Grande Prêmio do Romance e da Novela, de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores*, atribuído ao livro *Um beijo dado mais tarde*, assim afirma: _____ escrevo, / para que o romance não morra.²⁴ No decorrer desse discurso, a autora destaca:

O **romance** trouxe uma visibilidade imaginária, mas verossímil, do “privado” de classes e castas que praticamente se degladiavam, na base de preconceitos mútuos. O **romance** pô-las em contato entre si, e veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens, **porque todos são iguais perante a existência enigmática.** mas, agora, que esse dado está praticamente adquirido, e que tanta energia criadora encontrou aí o seu termo,

¹⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 3.

¹⁷ BLANCHOT, *loc. cit.*

¹⁸ *Ibidem*, p. 4.

¹⁹ BLANCHOT, *loc. cit.*

²⁰ *Ibidem*, p. 5.

²¹ *Ibidem*, p. 7.

²² BLANCHOT, *loc. cit.*

²³ *Ibidem*, p. 6.

²⁴ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, p. 116.

como continuar o humano?
Que vamos nós fazer de nós?
Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?
Para onde é que o fulgor se foi?
Como romper estes cenários de “já visto” e “revisto” que nos
cercam?²⁵

Llansol, então, ao propor um deslocamento do *centro nevrálgico do romance*, descentrando-o do *humano consumidor de social e poder*, operando uma mutação da **narratividade** para a **textualidade**, acredita ser o *acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor*, ainda possível.²⁶

É dessa maneira que a autora parece reencontrar, no descentramento das técnicas do romance, e no consequente deslocamento para a **textualidade** (*geografia que tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade*²⁷), o silêncio do qual se esquivou o projeto literário romanescos. Pois é esse silêncio que, trazendo em si a força do começo – o canto além do canto –, poderá remeter ao movimento metamórfico da obra, movimento este que, tal como assinala Blanchot, é responsável pela passagem do canto real ao canto imaginário. De acordo com o autor,

a narrativa tem, para progredir, aquele *outro* tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este “pouco a pouco, embora imediatamente”, é o próprio tempo da metamorfose), imaginário, canto enigmático que está sempre à distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro.

A narrativa quer percorrer esse espaço, e o que a move é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as direções, decerto transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na mesma medida a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem.²⁸

²⁵ LLANSOL. *Lisboaleipizig 1: o encontro inesperado do diverso*, p. 120.

²⁶ Cf. LLANSOL, *loc cit.*

²⁷ LLANSOL, *loc cit.*

²⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 11-12.

Portanto, é no próprio espaço de uma passagem entre o canto real ao canto imaginário que será configurada a metamorfose da obra, espaço por vir a que a narrativa, como indicou Blanchot, almeja percorrer.

Ocorre que, em Llansol, diferentemente de um espaço que se expande em direção ao “canto imaginário”, prevalece a travessia do canto real ao “canto das imagens” – *imagens nuas*²⁹ –, o que tornará o movimento dessa escrita, para além de uma passagem ao puro imaginário, um “passo”: o nascimento de uma decisão.

Pelo dom, *decido-me* a olhar de frente a imagem e o que entenebrece esta perca do ser ilumina, e o que a rodeia de claridade, obscurece.

Esta contradição conduz-me às margens _____ nem a obscuridade critica a luz, nem a luz critica a obscuridade.³⁰

César Geraldo Guimarães, ao discorrer sobre “a imagem soletrada” do texto llansoliano, chama atenção para o fato de que, em Llansol, diferentemente de outros textos, “a relação entre a escrita e a imagem (visual ou acústica) dá-se menos sob a forma da manipulação das possibilidades da língua do que em torno daquilo que ela não permite dizer ou ver, isto é, do sentido que ela impõe [...]”.³¹ Assim, essa escrita de imagens “só-letradas” parece nascer mesmo de um ponto de silêncio, ou seja, daquilo que, como ressalta Guimarães, entre a escrita e a imagem não se permite dizer ou ver.

É por isso que Llansol é categórica ao afirmar que *não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros*.³² Essa afirmação colocará em xeque aquilo que, segundo Blanchot, desde os gregos, instaurou-se, por meio da técnica, como o mecanismo de defesa da literatura ante o real, na medida em que, já naquele período, aprendeu-se a rechaçar a atração exercida pelo canto enigmático da obra, atração essa que, como sabemos, só poderia conduzir ao lugar murmurante do silêncio.

Por via inversa, a autora portuguesa, ao ressaltar, no “não-lugar da literatura”³³, o uso da técnica para se *entrar e abrir caminho a outros reais*, acaba por

²⁹ Cf. LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 213.

³⁰ *Ibidem*, p. 197.

³¹ GUIMARÃES. *As imagens da memória*: fonemas, grafemas e cinemas nas narrativas da contemporaneidade, p. 229.

³² LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 52. (Edição brasileira)

³³ Refiro-me ao texto de Eneida Maria de Souza, no qual a autora discorrerá sobre “o não lugar da literatura” em meio aos preconceitos gerados, entre diferentes classes sociais, ante a definição e o consequente entendimento sobre o “literário”. Podemos aproximar essa reflexão feita por Souza da afirmação de Maria Gabriela Llansol, segundo a qual “não há literatura”. Através dessa afirmação, a autora portuguesa também acaba por colocar em questão certas fixações sociais dadas pelo estigma literário. Ver SOUZA. O não-lugar da literatura. In: SOUZA. *Crítica Cult*, 2002, p. 79-88.

convocar, contrariamente à visão tradicional da literatura, uma travessia de risco na e pela linguagem. Essa travessia, embora comporte uma *deslocação de fronteiras*³⁴ e de percepções, se faz necessária para se *olhar de frente a imagem*, a fim de que, pela metamorfose a que nos leva esse silêncio, se possa dar continuidade à abertura de novos reais. Assim,

nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não lighes excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. O milionésimo sentido da voz, “tiro o lápis da mão”, o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio nocturno, “era um dia verde”, o afecto do negro, sob o lenço da noite. O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam.³⁵

No *ponto-voraz*, surgem, então, fugazes, as imagens-figura do texto. Letras que se evolvem do lugar silencioso da palavra. Letras-imagem que compõem os bordos do texto, demarcando seu litoral, entre o pronunciável e o não-dito. Letras que atravessam o silêncio das águas transbordantes textuais, dando-lhes o contorno do seu desenho, oferecendo-lhes o seu “limite fluido”.

Por essa imagem de letra nua que sobrevém do *ponto-voraz*, será dada a metamorfose do texto, que nascerá de uma palavra, *uma palavra qualquer se conta*, pois será ela a potência capaz de trazer as marcas de uma origem. “Palavra começante” de um texto que não se permite paralisar pela *impostura da língua*. Rio que corre sem medo, incessante.

Os efeitos dessa palavra que “traz, em seu eterno repisar, a estranheza da língua original”³⁶, manifestam-se, segundo Blanchot, como

[...] força do impessoal, mas é à fidelidade de um destino próprio que ela nos chama, obra tensa, mas paciente, tempestuosa e plana, enérgica, na brevidade explosiva do instante, uma potência de imagem e afirmação que “pulveriza” o poema e, no entanto, guarda a lentidão, a continuidade e o entendimento do ininterrupto.³⁷

³⁴ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 215.

³⁵ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 112-113.

³⁶ ARAÚJO. O ramo do primeiro sol. In: CASTELLO BRANCO; BARBOSA; SILVA. (Org.). *Maurice Blanchot*, 2004, p. 42.

³⁷ BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 19-20.

Dessa forma, Maria Gabriela Llansol, ao criar um *curso* de escrita em seu livro *Amigo e Amiga*, parece ali convocar a força de uma nascente, imagem a se mover, ininterrupta, contra as correntes do tempo. Água viva latente à música que se molda, pouco a pouco, no espaço do texto, fazendo crescer, nessa paisagem, notas permeadas de silêncios e sonoridades moventes: *o violento sopro musical do nascimento*.³⁸ Por isso, nesse livro,

simultaneamente chove e contrachove como se, do céu à terra, subisse um percurso quando, sem que se torne necessário, deveria descer. É manhã, melhor, é a aurora de um dia crescente.³⁹

Nesse *trabalho de tentar curar os dias*⁴⁰, *a mulher de braços abertos cujos ramos, principalmente dois, apontam setas para fora das margens*⁴¹, escrevendo, vai dando curso ao “golpe” – título do primeiro capítulo do livro – que sofrera, num caminho líquido em que as letras podem se deitar, para, assim, flutuando, não transbordarem os seus limites. E o texto poderá, então, seguir dizendo: “*no princípio era o verbo*”.⁴²

Silêncio alvo. Silêncio fluido _____ *Melhor que lágrimas*.⁴³

Deixa de chover linearmente. A rutilância afasta-se com maior estridor. Por acidente musical que ninguém provocou elevou-se, de meio tom, a nota que ele precede. A capacidade de quem chora esgotou-se neste sustenido. Deixou de ouvir falar em voz forte e em tom ameaçador.

Humanamente, aproximo-me do animal que jorra respeito, e ponho-lhe a mão nos dentes quebrados. Entre texto/lobo (no dorso) e elefante (nas teclas), reparo que foi a chuva de muitos dias que lhe determinou a metamorfose, acordando-o do tempo; não sou executante, detesto os *virtuosos*,

Nem compositor, nem componente, sou *textuante*. E o medo que me torce os intestinos é o de que o som se quebre, se evada, se fragmente, rodopie em música e dispare, convulsivamente, em chuva ou em lobo, antes de pousar como textualino sobre a cidade de Parasceve, que assim ficaria submersa e indistinta.⁴⁴

³⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 58.

³⁹ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁰ LLANSOL, *loc.cit.*

⁴¹ *Ibidem*, p. 50.

⁴² LLANSOL. *Lisboaleipzig 2*: o ensaio de música, p. 43.

⁴³ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 35.

⁴⁴ *Ibidem*, 53.

Segunda pausa:
O silêncio-onde
ou, o transeunte flutuante

*Nos mesmos rios entramos e não entramos,
somos e não somos.*

(Heráclito, *Alegorias*)

Seria preciso, então, acalmar a tempestade das águas de linguagem. Impor silêncio ao seu murmúrio ininterrupto: *Creio que é uma dádiva muito grande que se faz ao texto de um outro: construir-lhe silêncio à volta* ⁴⁵, lemos em Llansol. Tratar-se-ia, portanto, de um silêncio construído à volta de um texto, como margens que o envolvem invisivelmente, preservando o seu livre curso. Um silêncio delicado, diríamos, que conduz, sutil e secretamente, à escuta do tom de uma voz:

Tracei no solo do parque, como já fizera em rapariguinha para
brincar aos aviões,
a árvore do silêncio que não era (eu sentia)
o reverso da árvore da vida. “Meu amoroso silêncio”, disse pulsando,
qualquer ponta de um coração criativo. E julguei que para rir com
alegria
(quando?)

toda a criação chorava e o nosso amor humano, também; todavia,
crescia, indestrutível.

Na experiência de abandono que fazia _____ ⁴⁶

Maurice Blanchot já verificara *a experiência de abandono* a que é
convocado aquele que escreve. Conforme o autor,

a obra [de arte, a obra literária] é solitária: isso não significa que ela
seja incomunicável; que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa
afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence
ao risco dessa solidão. ⁴⁷

Assim, a solidão a que se arrisca aquele que escreve, distinguindo-se de um
“recolhimento”, ou “isolamento”, enraíza-se na experiência de silêncio evocada pela
escrita; experiência que é feita às margens do mundo e da linguagem, pois que voltada

⁴⁵ LLANSOL. O espaço edênico. In: *Maria Gabriela Llansol: entrevistas*, p. 29.

⁴⁶ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 15.

⁴⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 12-13.

ao impulso de desaparecimento próprio ao fazer literário: “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento.”⁴⁸

Ir ao encontro do desaparecimento é, portanto, um dos movimentos de silêncio do texto: desaparecimento da literatura: desaparecimento a que é lançado o escritor. Segundo Blanchot, ao entrar em contato com o incessante murmúrio da linguagem, ao qual faz eco a própria atividade da escrita – também ela, incessante, interminável –, o escritor, destinado à solidão essencial da obra, acaba por impor silêncio à fala ininterrupta da linguagem do mundo:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno *sensível*, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve. [...]

Quando numa obra lhe admiramos o tom, sensíveis ao tom como o que ela tem de mais autêntico, o que queremos designar por isso? Não o estilo, nem o interesse e a qualidade da linguagem, mas precisamente esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim.⁴⁹

Llansol também parece reconhecer no silêncio uma “força viril” capaz de pôr fim – mas fim provisório – ao infinito literário: *Silêncio é nada escrever quando há ainda texto*.⁵⁰ Além disso, a autora demonstra saber que esse silêncio, ao “fazer cortes” no incessante da escrita, não se dissocia do “desaparecimento” a que é chamado aquele que escreve, esse “apagamento mantido” a que é conduzida a figura autoral:

[...] **eu** é onde o **silêncio-onde** agita. Permanecer revoltando por sobre o encontro, quebrar o **ambos** [...] e, quanto mais ainda, e ainda, me quiserem submeter para os seus jogos, **eu**, brinquedo de dor e dom, poder, para lá desse limite, dizer **aqui está e não está ninguém**.⁵¹

⁴⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 285.

⁴⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 18.

⁵⁰ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 102.

⁵¹ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, p. 77.

Sabe-se que Roland Barthes já anunciara “a morte do autor”, ao afirmar ser a figura autoral uma construção moderna, criada a partir do positivismo que, segundo ele, resume a ideologia burguesa-capitalista que prevalece desde o final do século XVIII. Para Barthes, “o *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por ajuntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra.”⁵² Na perspectiva de Barthes, o autor morre, portanto, quando não é mais suposto como detentor da obra, não sendo mais considerado como lugar de origem da escritura.

Tais considerações feitas por Barthes corroboram a ideia de que o autor, personagem produzida pela cultura, encena o desejo de apreensão da pessoa humana por detrás da obra literária. Além disso, segundo Barthes, o conceito de autor é capaz de suscitar a crença de que há uma linearidade temporal na relação entre vida e obra, pela qual a escrita se torna um posterior repositório de saberes em que o autor vai depositando suas experiências de vida.⁵³

Em Llansol, ao contrário dessa concepção repositória da obra, vida e escrita não se dissociam, o que, já de antemão, supõe uma outra forma de se conceber a experiência literária:

Nunca escreverei *sobre* nada. Escrever sobre é pegar num acontecimento, num objeto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo, isso é escrita representativa, a mais generalizada. Mas há outra maneira de escrever. Escrever *com* é dizer: estou com aquilo que estou a escrever. [...] ⁵⁴

Nota-se que é pela decisão de um texto escrito *com* a vida e não *sobre* ela, que, para Llansol, a noção de representação literária será posta em xeque, até mesmo no que concerne ao lugar encenado pela figura do escritor: *Para mim mesma – não sou escritor. Sou uma contemplativa quando o texto chama.*⁵⁵

Ouvir o chamado do texto é, pois, ouvir o seu silêncio, que aí se manifesta como forma de “não-impostura”, como efeito de um espaço em que “tudo flui sem costuras, numa escrita de alinhavos, de passagens, que se faz e desfaz sustentando a frágil mas persistente construção de outra imagem do Ser, à margem de um ‘humano’

⁵² BARTHES. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*, 1988, p. 66.

⁵³ Cf. BARTHES, *op. cit.*, p.68.

⁵⁴ LLANSOL *apud* GUERREIRO. Na margem da língua, fora da literatura. In: *Maria Gabriela Llansol: entrevistas*, p. 12.

⁵⁵ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, p. 65.

por cumprir [...]”⁵⁶. Como salienta Llansol, *quem não sente este contacto directo _____ ficciona. Ficcionar é repulsivo para o silêncio.*⁵⁷

É, então, no curso da não-ficcionalidade, quer seja da obra, quer seja da figura do autor, que o texto llansoliano nos oferece o seu silêncio. Silêncio que vem *afastar o sobressalto dos ruídos*⁵⁸ de que se formou a nossa tradição literária. Ruídos excessivos de exaltação do indivíduo, ruídos estridentes de mistificação da figura autoral. Águas e mais águas emocionais a inundarem o espaço do texto – diríamos com Llansol.

Portanto, faz-se relevante observar que são muitas as discussões que norteiam o pensamento crítico sobre a relação texto-autor na contemporaneidade, as quais buscam clarificar os limites da real necessidade de designação autoral em relação à obra.

Na visão de Michel Foucault, a questão do desaparecimento do autor comporta um princípio ético, importante para que a escrita não seja tomada como resultado, mas como prática e espécie de “regra imanente”. É por via dessa regra que a escrita não estará “obrigada à forma da interioridade”, identificando-se com “sua própria exterioridade desdobrada.”⁵⁹ Contudo, Foucault atribui à designação autoral funções necessárias para situarem o autor em relação ao discurso que ele veicula, já que é através do “nome próprio” desse autor que será possível descrever certo modo de ser da sua escrita.

Assim, o nome autoral, apresentando-se sob forma de uma ausência, que, no entanto, confere unidade à escrita, parece naturalmente habitar um lugar marginal do texto – sua perigrafia⁶⁰ –, acercando a escrita de um referente necessário que, todavia, permanece nas bordas, à distância de um “eu”. Sobre essa questão, Maria Gabriela Llansol nos dá o seu testemunho:

⁵⁶ BARRENTO. As dobras que apuram o silêncio. In: _____. *Na dobra do mundo: escritos llansolianos* 2008, p. 291.

⁵⁷ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 26.

⁵⁸ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 40.

⁵⁹ FOUCAULT. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, 2006, p. 268.

⁶⁰ Aludo às palavras de Antoine Compagnon quando este autor sugere que a “perigrafia” de um livro estrutura-se como um certo campo de envolvimento textual, o que pode ser associado à imagem das margens de um texto, tal como vem sendo apontado neste trabalho: “A perigrafia de um livro, uma vez que ela o envolve como um quadro vivo, é naturalmente o objeto privilegiado da fantasia. O livro imaginário tem uma silhueta, um contorno: um nome de autor, um título, uma epígrafe etc. Ele é apenas silhueta: seu corpo (a massa de seus caracteres) permanece vaporoso, cinza, indistinto.” COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 137.

O momento em que a distinção entre Maria Gabriela Llansol e o *espaço Llansol* começou a ser clara no meu espírito data de *Um Beijo Dado Mais Tarde*. Ao procurar encontrar a criança que nascera para a escrita, alguém se descobre com a vontade de pujança suficiente para dar corpo e continuidade às imagens fundadoras da sua realidade.⁶¹

Então, a designação dada a esse texto como *espaço Llansol* localiza, de forma contundente e precisa, a referência autoral que ali se pretende estabelecer. Sim, pois, estando *à beira do rio da escrita*⁶², o nome da autora não submerge o espaço do texto, este que, por sua “regra imanente”, deve permanecer como a centralidade do gesto literário, centro fluido e em constante expansão. Dessa forma, o fragmento de um nome – Llansol – referencia o espaço no qual vai se configurando a escrita, como um traço que resta nas bordas de um texto, letra viva que testemunha a sua não-impostura.

A respeito da questão autoral, podemos aplicar as palavras que Llansol, certa vez, lembrou: *não diga que não existe, porque não sabe, procure onde está*.⁶³ Assim:

e perguntou
aonde? [...]
ONDE, disse-lhe em resposta. Se te atreveres. [...]
ONDE, repetiu a escrita que se imprimira na água
com dorso de cavalo,
patas de urso,
escamas altas,
odor de porco
e um delicioso bater de remos⁶⁴

Procurar *onde está* também parece ter sido o intuito de Roland Barthes quando ele admitiu, em texto posterior a “A morte do autor”, o retorno da figura autoral às margens da obra. Em *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes declara:

O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral) é um corpo.⁶⁵

⁶¹ LLANSOL. O espaço edênico. In: *Maria Gabriela Llansol: entrevistas*, p. 31-32.

⁶² LLANSOL. Referência ao título de um dos capítulos de *Parasceve: puzzles e ironia*, p. 174.

⁶³ LLANSOL. O espaço edênico. In: *Maria Gabriela Llansol: entrevistas*, p.33.

⁶⁴ LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 75-76.

⁶⁵ BARTHES. Prefácio. In: _____. *Sade, Fourier, Loyola*, 2005, p. XVI.

O autor antes “morto”, retorna, portanto, aos meandros do texto. Porém, como um “corpo”, e não como pessoa civil e moral. Corpo disperso por entre textos, por entre fragmentos de vida, como um “simples plural de encantos”. Corpo que, em sua existência e precariedade, desmistifica a integridade da pessoa do autor, supostamente oculta na obra. Corpo de afetos, que trabalha o texto: *corp’a’screver*⁶⁶.

Às marcas deixadas por esse autor fragmentário cujo corpo se deixa atravessar pela escrita, Barthes designará “biografemas”: traços de vida capturados no espaço textual no qual o autor desaparece, pouco a pouco:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão [...]⁶⁷

Os biografemas, por sua mobilidade, não preconizam um destino, não pretendem explicar a vida pela obra, mas, antes, sem determinações, transportam-se do corpo que escreve para um “corpo futuro”: o corpo do leitor. É o que também parece afirmar Llansol:

Penso muito intimamente para quem lê _____ os legentes, desejo.

Exponho-nos.

Mas se quem pensar não der o seu corpo,
o que pensará?⁶⁸

Portanto, trata-se de um pensamento-corpo, ou de um silêncio-onde-silêncio: notas que se ouvem ao fundo de uma voz, como um cântico a circular as bordas da mão que escreve. Fragmentos de vida que vão flutuando na escrita. Fragmentos de texto que se vão vertendo no rio de linguagem, rumo ao leito-leitor: *o lugar de alguém é fundamentalmente o olhar* _____ [...], lembra-nos Llansol.⁶⁹

⁶⁶ O *corp’s’crever* é uma figura do texto llansoliano, a qual parece indicar os efeitos ocorridos a um corpo quando este é “atravessado” pela escrita: “[...] Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp’a’screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.” LLANSOL. *O livro das comunidades*, p.10.

⁶⁷ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVI-XVII. Prefácio.

⁶⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 19.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 83.

A *escrevente* de *Amigo e Amiga* afirma que *presença não é identidade*⁷⁰, demonstrando saber qual é o lugar de silêncio em que tais palavras efetivamente se distinguem. Pois que esse lugar é o olhar do *legente*, já que é ele que poderá realizar a travessia da imagem autoral, indo da ilusória identidade de um autor ao corpo que escreve, da sua suposta personalidade à real presença do texto, da autobiografia aos biografemas:

_____ caio de pé, a olhar o chão. Posso fazer uma autobiografia que atravesse, pedra a pedra, os objectos. Os *meus* objectos, que foram de familiares meus, seus nomes e datas – objectais, ou não –, a sua incidência na linguagem quando o ouvido se desfazia e captava o som no olhar que se quebrava. É como um repertório de lembranças do próprio humano _____ a extração da vaga que a terra leva e enterrou.

Queria eu ter sido objecto? Não.⁷¹

E é por não querer identificar-se com um objecto autobiográfico, encerrado no olhar narrativo, que a *escrevente*, também ela *legente*, desejará mover os olhos de quem lê, quebrando-lhes certo modo habitual de captar as imagens que lhes chegam, pois, *na ordem da criação, só [o homem], por um desejo de metamorfose, pode arriscar a sua identidade*⁷². Abre-se, portanto, nos olhos-*legentes*, o som. Abre-se-lhes, então, a voz, que chama à presença “biografemática” de um corpo que escreve às margens da língua. Ali, onde *este é eu e eu sou ele próprio*.⁷³

É desse modo que, em *Amigo e Amiga*, a *mulher da noite obscura* atravessa as águas da escrita, deixando nelas diluir-se a sua (im)provável identidade, num *lento lendo*⁷⁴, e assim prosseguindo com o seu trabalho de curar a tempestade: *encher, esvaziar; tirar a água ao oceano _____ e pôr tudo no mar _____*⁷⁵. Promovendo deslocamentos em um mesmo mar de linguagem, a *escrevente-flutuante* do texto segue em busca da medida do seu silêncio, movendo, nesse percurso, os seus olhos a ler:

_____ *formou-se um vórtice no centro da gota,*
*e aí o ser caiu e desapareceu.*⁷⁶

⁷⁰ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 92-93.

⁷¹ *Ibidem*, p.68.

⁷² LLANSOL. O espaço edênico. In: *Maria Gabriela Llansol*: entrevistas, p. 44.

⁷³ LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 53.

⁷⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p.27.

⁷⁵ *Ibidem*, p.213.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 176.

Terceira pausa:
O curso de silêncio
ou, recito de um copo de cristal

O barco navegava aparentemente vazio, embora as mãos estivessem agarradas aos remos, que não se moviam; uma luz ainda mais intensa acompanhava o barco como uma fonte nascida no meio da água.

(Llansol, *O livro das comunidades*)

[...] nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.

(João Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*)

E vêm de longe as águas que correm nos textos de Maria Gabriela Llansol. Águas que perpassaram outras vozes, outros textos literários; águas que, na escrita llansoliana, estão fortemente presentes no “rio inesquecível” d’*O Livro das comunidades*, vindo desaguar, mais tarde, no *curso de silêncio*, e seguindo além.

Nas margens do *Curso*, distingue-se, porém, uma *emoção de aprendizagem de leitura*⁷⁷ que diz respeito a uma *perda de equilíbrio*⁷⁸. Sobre essa experiência, Llansol nos confidencia:

Como a minha mente é um aglomerado de rasgos, de páginas por definir que constantemente rodopiam e volteiam
_____ lembrei-me, logo a seguir e por consequência, que era necessário falar com intrepidez para os que ficavam, e do lado dos que ficavam, da experiência abusiva da morte. Quem tinha decidido que eu deveria sofrer *aquilo*? Mas decidir sofrer *aquilo*
sou eu.⁷⁹

Para Llansol, fazia-se, então, necessário falar, *com intrepidez, da experiência abusiva da morte*, pois que essa experiência parecia abrir a *uma porta histórica, histórica dentro das coisas comuns que relatamos – o luto, o encontro, e eu.*⁸⁰ Sim: porta que (histórica, ou para além da história) se abria ao próprio leito da linguagem, à *experiência literária, com seu luto azul*:

⁷⁷ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 40.

⁷⁸ *Ibidem*, p.192.

⁷⁹ *Ibidem*, p.16.

⁸⁰ *Ibidem*, p.214.

Pensei isto porque ela sonhou aquilo
quando eu quis reunir e pôr em ordem os meus sonhos textuais sobre
o luto rigoroso da beleza: - Por onde andas? O meu luto é o azul.⁸¹

Luto azul feito das águas textuais, do azul da tinta que escreve.

A propósito do luto, Freud já caracterizara esse estado como uma forma de gradual adequação afetiva do “ego” em relação à perda de um objeto de amor, em que a libido, antes projetada sobre aquele objeto, ao perdê-lo, irá deslocar-se para outro objeto, ou outros. Assim, o luto, embora apresente correspondências com os estados melancólicos de tristeza e desânimo, deles distingue-se, segundo Freud, por compelir “o ego a desistir do objeto, declarando-o morto e oferecendo ao ego o incentivo de continuar a viver”.⁸² Já na melancolia, que se constitui por uma predisposição patológica, “o ego é dominado pelo objeto”,⁸³ por uma relação narcísica entre ambos, o que provoca a “cessação de interesse pelo mundo externo”.⁸⁴ É dessa maneira que o luto, ao contrário da melancolia, realiza-se como um “trabalho” – assinala Freud – que, ao se concluir, torna o “ego”, outra vez, “livre e desinibido.”⁸⁵

Portanto, o “trabalho de luto”, nesse sentido, conflui com a operação que também se faz intrínseca à escrita, já que em ambos ocorre o deslocamento de certo modo de silêncio que se afigura em torno do *mistério do desaparecimento* de um objeto de existência anterior, a exemplo do que afirma Llansol:

hoje, com a certeza insofismável de não ter um companheiro na
compreensão do mundo,
despertei com a secreção interior, quase glandular _____ de
que figuras suaves são os cultivos dos bens da terra _____ e o
seu espelhamento em nós.⁸⁶

Dessa forma, se para Freud a melancolia é dada por uma “superação do instinto que compele todo ser vivo a se apegar à vida”,⁸⁷ para Llansol, *o imaginário é a extinção do fogo da melancolia*⁸⁸ e *registar delírios, cria um silêncio liberto*⁸⁹:

⁸¹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 136.

⁸² FREUD. Luto e Melancolia. In: _____. *A história do movimento psicanalítico*, 1974, p.290. (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 14).

⁸³ *Ibidem*, p. 285.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 276.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 277.

⁸⁶ LLANSOL, *op. cit.*, p. 130.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 278.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 115.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 216

Agora era a produção da flor do silêncio; depois, seria a maturação do seu fruto; depois, a sua música; depois, a sua cacofonia; depois o seu conhecimento por via rápida; depois, o seu desejo sexual, realçado em luar libidinal.⁹⁰

Maurice Blanchot já assinalou que “a negação está ligada à linguagem”⁹¹, pois é pela supressão da coisa “existente”⁹², em sua materialidade, que se poderá nomear. Isso fará com que “a linguagem só começ[e] com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala”.⁹³ Toda palavra é, assim, a vida de uma morte primeira, essencial: “vida que carrega a morte e nela se mantém.”⁹⁴

É por isso que, para Blanchot, a literatura só começa quando ela se torna uma questão, uma questão que se coloca à linguagem, e que indaga o seu ser. Buscando o momento que a precede, ou seja, o ser em sua materialidade, a literatura vai ao encontro do que desaparece. Entretanto, é aí que reside o seu paradoxo imanente: “o que desaparece aparece”⁹⁵ na linguagem literária, dá-se a ver com uma força ainda maior que a primeira. Pois, “na literatura, o nome deixa de ser a passagem efêmera da não existência para se tornar um bolo concreto, um maciço de existência.”⁹⁶

Porém, Blanchot salienta que não se trata de reencontrar, pela escrita literária, o “interior” de um objeto suprimido. Ao contrário, o que a literatura faz, e que é o seu cerne, é tornar o interior “o fora que de saída que era se tornou impossibilidade de sair.”⁹⁷ Sobre isso, Michel Foucault, numa alusão às reflexões de Blanchot, chama a atenção para o fato de a cultura ocidental ter “apenas esboçado em suas margens”⁹⁸ a possibilidade de um pensamento que se faz necessário à real indagação literária: “este pensamento, com relação à positividade do nosso saber, constitui o que poderíamos chamar em uma palavra ‘o pensamento do exterior’”⁹⁹, afirma o autor.

Além disso, segundo Foucault, essa experiência, “a experiência do exterior” permaneceu, por muito tempo, no pensamento ocidental, não propriamente encerrada, mas “flutuante”, tendo ressurgido em meados do século XIX (e estando constantemente

⁹⁰ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 12.

⁹¹ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*, 2011, p. 333.

⁹² Numa referência a Hegel, Blanchot destaca que “‘O existente’, pela palavra, foi chamado para fora da sua existência e se tornou ser.” *Ibidem*, p. 335.

⁹³ BLANCHOT, *loc.cit.*

⁹⁴ *Ibidem*, p. 350.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 337.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 336.

⁹⁷ *Ibidem*, 339.

⁹⁸ FOUCALT. *O pensamento do exterior*, p. 20.

⁹⁹ FOUCALT, *loc. cit.*

em vias de retorno) no projeto textual de alguns poucos pensadores, como Nietzsche, Mallarmé, Artaud, dentre outros.¹⁰⁰ É seguindo essa *linhagem*, que Llansol, mais recentemente, assim formula o seu pensamento:

neste lugar, sobre este ou outro rosto, compreendi que o amor sem espaço é uma arte de quimeras, e reviro os olhos dentro desse espaço.

Neste real,
não há dentro, há um fora que envolve o dentro e, depois, esse dentro é fora,

até eu sentir que a ausência que traz me provoca uma espécie de alvoroço
porque o inesquecível esperado há-de vir [...] ¹⁰¹

Então, no espaço literário, não há dentro, mas, antes, há um “fora” envolvente que surge do seu próprio interior – assinala Llansol. E há o “inesquecível”. *Rio inesquecível* que, em Llansol, lembra o lugar em que as *águas sobem para a nascente*.¹⁰²

*É o futuro, pensei.*¹⁰³ *É a corrente de água, pensou.*¹⁰⁴

É também nessa perspectiva que Walter Benjamin se reporta a um “instante inesquecível” ao observar que numa obra literária, ou, mais genericamente, numa obra de arte, a “tradução” dessa obra não visa prioritariamente ao ser humano.¹⁰⁵ “Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes.”¹⁰⁶ Sobre essa afirmação de Benjamin, Jacques Derrida, mais tarde, esclarece:

Essa estrutura é a relação da vida com a *sobrevida*. Essa exigência do outro como tradutor, Benjamin a compara ao tal instante inesquecível da vida: ele é vivido *como* inesquecível, ele é inesquecível mesmo se, de fato, o esquecimento termina por levar a melhor. Ele terá sido inesquecível, está aí sua significação essencial, sua essência apodíctica; o esquecimento não chega a esse inesquecível a não ser por acidente. A exigência do inesquecível –

¹⁰⁰ Cf. FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 17-23.

¹⁰¹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 71.

¹⁰² LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 22.

¹⁰³ LLANSOL, *loc. cit.*

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁵ Cf. BENJAMIN. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, 2001, p. 191.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 189.

que aqui é constitutiva – não é de forma alguma encetada pela memória. Da mesma forma, a exigência da tradução não sofre nada em não ser satisfeita; contudo, ela não sofre na qualidade de estrutura própria da obra. Nesse sentido a dimensão *sobrevivente* é um *a priori* – e a morte não mudaria isso em nada.¹⁰⁷

Assim, a “exigência do inesquecível” – tal como “a experiência do exterior” – não se encontra subordinada à memória, ao mesmo tempo em que é tocada, apenas acidentalmente, pelo esquecimento. A obra ali está, é anterior e sobrevive, *a priori*, intacta, ainda que não seja lembrada. A tradução, se também entendida como um movimento elementar de passagem do “inesquecível” à linguagem, diz dessa instância de silêncio que reside materialmente na palavra e que transporta o seu ser. Eis o privilégio da literatura, assegura Blanchot. Pois que ela pode, por seu trabalho profundo com a linguagem, ultrapassar “o lugar e o momento atuais para se colocar na periferia do mundo e como no fim dos tempos”¹⁰⁸, ligada, desde antes, “à estranheza da existência que o ser rejeitou e que escapa à qualquer categoria”¹⁰⁹

Maria Gabriela Llansol, ao trazer o *rio inesquecível* que atravessa sua escrita, desde os primeiros textos, para o *Curso de Amigo e Amiga*, pode dizer da experiência de silêncio que, nesse livro – inicialmente, imensas águas sem um leito –, vai se tornando, pouco a pouco, através do *punho que aciona tendões e alavancas*¹¹⁰, matéria a fluir.

_____ como o “rio inesquecível” de o livro das comunidades
_____o virginal fecundo de uma obra _____ outrora _____ o
convívio entre as margens e um rio – unidos pelo mesmo apreço a um
incerto que amam¹¹¹

Imagens evocando imagens que vão se fazendo paisagens do texto. Imagens acercadas por letras fluidas que lhe permitem o movimento ininterrupto. Entre as duas margens, um rio, o informe das águas; na superfície das águas, a escrita a navegar, o punho a correr.

Blanchot sugere, sobre a literatura, que ela trabalha o imaginário como o princípio da sua questão. E que o escritor, embora possa ingenuamente acreditar que as imagens que transpõe ao texto não o comprometem, ou simplesmente distraem-no, acaba por se embrenhar na esfera de um aparente irreal que, a partir mesmo da sua

¹⁰⁷ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 37.

¹⁰⁸ BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 346.

¹⁰⁹ *Ibidem*, 347.

¹¹⁰ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 232

¹¹¹ LLANSOL, *loc. cit.*

propriedade imagética, comporta toda a realidade, tornando o escritor profundamente implicado na imensidade que dá a ler.

a irrealidade começa com o tudo. O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo tomado como conjunto, como o todo. Por isso [...] a criação literária [...] dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada.¹¹²

No nada. A escrita literária origina-se do vazio absoluto e abarca toda a realidade. Estranha singularidade. Mas é essa característica que a torna uma potência capaz de, como afirma Blanchot, “mudar o curso do mundo.”¹¹³

E é um *curso de silêncio* o que encontramos na escrita de Maria Gabriela Llansol. Ali, quem escreve sabe que se abeira de uma torrencial manifestação: a manifestação literária, que também se apresenta, por sua forma própria de realização, como o “curso do mundo”: *Não seria sonho; / ou delírio; / ou disfarce. / _____era a realidade / absoluta.*¹¹⁴

Nas bordas dessa absoluta afirmação que a literatura é capaz de desvelar, Llansol parece descer às margens do *rio inesquecível* e encontrar, ali, em um limite impalpável, eixo nem visível nem oculto, onde os dois lados se cruzam, uma terceira instância: *nem viva, nem imortal*¹¹⁵, mas *absolutamente só*.¹¹⁶ Lugar em que o escritor, imerso na solidão essencial da obra, se vê despido de sua identidade, para que, também ele se torne algo do mundo, mas desse mundo em que as coisas se comunicam em seu silêncio: “basta rebaixar nossa pretensão de dominar a natureza e elevar nossa pretensão de fazer fisicamente parte dela para que a reconciliação tenha lugar.”¹¹⁷

Então, é por meio de uma comunicação silenciosa que encontramos em *Amigo e Amiga* um lugar aberto entre duas margens, entre a vida e o espaço das letras, onde o sujeito que escreve abeira-se das suas águas, para, com tal matéria fluida, poder, aí, escrever, e se inscrever: *Sem o sumido (para que o que há não seja tomado na brutalidade do sentido), / textualino não saberia escrever no transparente.*¹¹⁸

¹¹² BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 325-326.

¹¹³ *Ibidem*, p. 324.

¹¹⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 13.

¹¹⁵ LLANSOL. *Causa amante*, p. 160.

¹¹⁶ LLANSOL. *Finita*: diário II, p. 50. (Edição brasileira).

¹¹⁷ PONGE. O mundo mudo é a nossa única pátria. In: _____. *Métodos*, 1997, p. 73.

¹¹⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 130.

Tal como no conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa – texto já referido na epígrafe deste tópico –, em *Amigo e Amiga* também ocorre o deslocamento de certo modo de silêncio para uma “terceira margem”, ali configurando um novo curso. Lembremo-nos de que, no conto, o narrador (aquele que permanece com “as bagagens da vida”, como se diz daquele que escreve) vê o pai, em uma canoa, habitar, sem nunca mais dali sair, o leito de um rio: “permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito.”¹¹⁹

Há, nesse texto de Guimarães Rosa, assim como em *Amigo e Amiga*, um ponto híbrido, litorâneo, que marca no curso de cada uma dessas duas diferentes escritas um *silêncio fluido*, indicando um movimento capaz de “suspender” a intensidade do silêncio que corre no fluxo da linguagem; movimento que o trabalho com as letras, e seu *luto azul*, vem demonstrar.

Uma revoada, com orlas pálidas no dorso, sobressaltou-se.

Jorraram fluidos, impelidos por partículas de silêncio que se moviam com desigual intensidade: _____ acautelar o silêncio _____ cumpri-lo efectivamente para que não nos rompa; verificar que ele é um Fluido, e que as imagens são ainda um simulacro das imagens do silêncio e que – sobre ele – a própria cor é inútil.

Este silêncio – aqui –, é ainda papel que dominei com linhas de tinta e, ao relê-lo, inexprime-se porque eu choco o seu olhar quando o fluido se suspende sobre o seu fundamento.

“Querem conhecer mais sobre o mundo em que estais, e para onde eu irei.” [...]

_____ e suspendi¹²⁰

Esse desvio dado ao silêncio para uma terceira margem, como forma de “acautelá-lo”, de “suspêndê-lo”, como ressalta Llansol, é o desvio que também parece sugerir Júlia Kristeva quando aponta como condição de “triunfo sobre a tristeza”¹²¹ o deslocamento da identificação do sujeito com o objeto perdido para uma “terceira instância – pai, forma, esquema”¹²², deslocamento que será necessário à abertura de uma re-significação para o sujeito, ou seja, à criação, pelos signos, de outra possibilidade afetiva:

¹¹⁹ ROSA. *A terceira margem do rio*. In: _____. *Primeiras estórias*, 2001, p. 84.

¹²⁰ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 217-218.

¹²¹ KRISTEVA. *Sol negro*: depressão e melancolia, p. 29.

¹²² KRISTEVA, *loc. cit.*

O pai-apoio desse triunfo simbólico não é o pai edipiano, mas sim esse “pai-imaginário”, “pai da pré-história individual” segundo Freud, que garante essa identificação primária. Entretanto, é imperativo que este pai da pré-história individual possa assegurar o seu papel de pai edipiano na Lei simbólica, pois é na base dessa aliança harmoniosa das duas faces da paternidade que os signos abstratos e arbitrários da comunicação podem ter a chance de se ligar ao sentido afetivo das identificações pré-históricas, e a linguagem morta do depressivo potencial de obter um sentido vivo no laço com os outros.¹²³

É dessa forma que, nessa margem *imaginante*¹²⁴, lugar de se perder, de deixar partir, para, assim, encontrar a escrita, Blanchot afirma sobre a literatura uma espécie de “deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irreabilidade.”¹²⁵ Lugar intermediário que, com Llansol, podemos situar *onde os silêncios diversos que existiam pairavam / e construía um ninho*.¹²⁶ Assim como num litoral. Assim como numa terceira margem. Lugar de águas abundantes em que a *escrevente* de *Amigo e Amiga* acabou por conferir os seus contornos, as suas letras fluidas, para, através delas, permitir o movimento contínuo do rio dessa escrita. Pois, como lemos em *O jogo da liberdade da alma*,

a presença da água nunca é de confiar. O que nela acabou por prevalecer foi o fluir, a água corrente, o rio inesquecível _____ o poder de toque deixara de estar fixo, depois, deixara de estar cercado agora, simplesmente fluía¹²⁷

¹²³ KRISTEVA. *Sol negro: depressão e melancolia*, p. 29.

¹²⁴ Refiro-me ao que declara Llansol, em entrevista, sobre o lugar habitado pelas figuras dos seus textos: “[...] estou convencida de que, a ser um lugar onde a imaginação eventualmente exista, nunca será um ‘lugar imaginário’ – poderá ser talvez um lugar ‘imaginante’: a paisagem a descoberto de que fala o texto.” LLANSOL. *O espaço edênico*, p. 18. (Edição brasileira).

¹²⁵ BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 347.

¹²⁶ LLANSOL. *Amigo e Amiga: curso de silêncio* de 2004, p. 12.

¹²⁷ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 30.

Quinta nota
Um cântico de leitura
ou, ressuscitar, sim, é o acorde perfeito

O que aprendi com Teresa? Que a ressurreição não é um acto de potência divina, mas a suprema manifestação de amor. Dar a vida não chega, não é um acto consonante com a substância. Ressuscitar, sim, é o acorde perfeito.

(Llansol, *O jogo da liberdade da alma*)

Uma partícula:
_____ **da música**

É certo que, ao dizer do silêncio, também estamos a evocar a sua face sonora: *um silêncio ao ouvido*.¹²⁸ A música, *mais secreta que a linguagem*¹²⁹, ensina-nos a escutar o silêncio que se modula em seus interstícios, em suas ondulações vibrantes. Não é à toa que, após a escrita de *Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004* – livro já fortemente permeado por referências musicais, e mesmo pela presença da musicalidade que podemos apreender da composição do texto –, Llansol escreve *Os cantores de leitura*, último livro publicado em vida pela autora, e que traz na abordagem sobre a música, ou, mais precisamente, sobre o “canto”, a sua *força de coesão*, o seu fundamento de leitura.

Essa concepção do canto como elemento propulsor da leitura e da escrita (e que parece se adensar ao longo dos textos de Llansol) remete à interlocução entre a escrita llansoliana e o *Cântico dos cânticos*, tal como já assinalamos no primeiro capítulo deste trabalho. Como vimos, em *Amigo e Amiga*, encontramos as marcas da dicção amorosa suscitada pelo *Cântico*, e que são corroboradas, inclusive, pela referência às cantigas galego-portuguesas medievais, em especial às cantigas d’amigo. Toda essa referência à música e ao canto de amor que se faz presente, não só em *Amigo e Amiga*, mas em toda obra llansoliana, parece indicar-nos o forte elo entre canto, amor e poesia, configurado no pensamento da nossa tradição literária. Porém, o que parece destacar-se na escrita de Llansol, distanciando-a da literatura tradicional, é a forte relevância dada à musicalidade do texto, em detrimento do seu teor descritivo-narrativo,

¹²⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004*, p. 154.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 56.

como forma de se fazer expandir aquilo que de mais “grave” constitui o pensamento poético do amor: *um cântico superior é ao que aspiramos*¹³⁰, a autora enfatiza.

É, portanto, visando a essa expansão sonora que nos deparamos com esse último e precioso livro escrito por Maria Gabriela Llansol, *Os cantores de leitura*, cujos fragmentos de escrita dividem-se em “partículas”, quase sempre seguidas de “seu duplo” e “seu contexto” – divisão que parece aludir à *Ética*, de Spinoza, texto significativamente espraído na obra de Llansol, estruturado segundo “proposições”, com seus respectivos “demonstrações”, “escólios” e “corolários”.¹³¹

Dentre as partículas de *Os cantores de leitura*, encontramos, pois, a seguinte declaração de Llansol sobre o diálogo silencioso que se dá entre esse seu texto “cantante” e o *curso de silêncio* de *Amigo e Amiga*:

PARTÍCULA 2 – Como lidei com a ária depressiva

Pensei primeiro que este livro deveria ter quatro partes. Mas verifiquei depois que um fluxo contínuo lhe unificava as partes – que acorriam, afinal, umas para as outras. A minha nostalgia de *Amigo e Amiga* era evidente e o *texto prossequindo* me pedia que conservasse, ao menos, um vestígio estrutural.

No primeiro instante, no livro presente, eu tinha chamado aos fragmentos *partículas*, *duplos*, *contextos*. Nas páginas do início, eu deixei ainda ficar este encadeamento. Mas rapidamente compreendi que não se deixa assim, de um dia para o outro, um Curso de Silêncio, e que *Os Cantores de Leitura* transportavam ainda um pouco da minha nostalgia. Ou muito. Para a ir desvanecendo sempre, mas suavemente, conservei do Curso referido um modo de prosseguir que consistia em, das últimas palavras, ou palavra, de um bloco de texto, fazer o título do fragmento ulterior.

Essas partes teriam sido:

I – A introspecção da Casa

II – Cândidos e Cruéis animais

III – Do Mesmo modo que o Curso de Silêncio

IV – A Vara de Tual floriu

Mas desapareceram, não existem mais.

Não houve um processo de retrocesso. Houve antes ondulação por *nostalgria*.¹³²

¹³⁰ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*, p. 57.

¹³¹ Cf. ESPINOSA. *Ética*. In: *Espinosa*, 1983, p. 69-299.

¹³² LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 13.

É, assim que, numa ondulação por “alegria nostálgica”, o Curso de *Amigo e Amiga* prossegue, em *Os cantores de leitura*, com vistas a alargar as margens do seu “pensamento musical”, dando continuidade ao fluxo crescente de uma aprendizagem de leitura que parte do *exercício do som e das palavras*.¹³³

A ideia da *nostalgria*, assinalada por Llansol, parece mesmo se relacionar às ondulações musicais. É o que demonstra Nietzsche, quando afirma que a música que herdamos dos gregos – a música dita “dionisiaca” – caracteriza-se por remeter à nostalgia configurada a partir da historização religiosa quando, nesse contexto, os mitos gregos acabaram por desaparecer.¹³⁴ Com efeito, a música, segundo Nietzsche, por sua “aptidão de gerar o mito”¹³⁵, dado que ela incita à criação analógica do mundo invisível, “no entanto tão vivo e móvel”¹³⁶, encontra no conceito do trágico a sua mais potente forma de expressão. Conforme o autor,

este fenômeno primordial, difícil de captar, da arte dionisiaca, só é diretamente apreendido, de maneira inteligível e imediata, na significação admirável da *dissonância musical*: assim como somente a música, colocada ao lado do mundo, pode dar um conceito daquilo que se deve entender por legitimação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico engendra tem a mesma pátria que a alegre sensação da dissonância na música. O dionisiaco, com seu prazer primordial, percebido até mesmo na dor, é a matriz comum de que nascem a música e o mito trágico.¹³⁷

É na ondulação sonora de um pensamento que se afirma pela percepção fragmentária do mito e, ainda sim, capaz de gerar uma significação dissonante, que escutamos a seguinte afirmação de Llansol: *Estamos a criar ruídos que sejam uma contra-música*. Dar substância harmônica aos ruídos / *pela sua organização descrita / é uma racha / e um trabalho que nem desejo ao silêncio*.¹³⁸

O pensamento de Nietzsche se espelha nessa afirmação – embora na concepção da “contra-música”, tal como propõe Llansol, que parece conceber “uma racha” na estética trágica ocidental –, ao entendermos a linguagem sonora como manifestação do “eterno retorno”, aquilo que, da fragmentação mítica, traria o

¹³³ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 105.

¹³⁴ NIETZSCHE. O nascimento da tragédia no espírito da música. In: *Nietzsche: vida e obra – obras incompletas*, p.33. (Col. Os pensadores).

¹³⁵ *Ibidem*, p. 39.

¹³⁶ NIETZSCHE, *loc. cit.*

¹³⁷ *Ibidem*, p. 43.

¹³⁸ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 68.

sentimento do qual a música se vê imbuída, qual seja, a de “legitimação do mundo como fenômeno estético”.

Maurice Blanchot, sobre a escrita fragmentária em Nietzsche, observa que “o despedaçamento – a fratura – de Dioniso”¹³⁹ remete ao movimento do próprio devir, na medida em que o devir não deve ser percebido como duração infinita, mas, ao contrário, como um movimento que se reafirma pela interrupção que lhe é intrínseca, pela descontinuidade que não localiza nem a origem nem o fim, o que torna “a fragmentação o próprio deus, aquele que não tem nenhuma relação com o centro”¹⁴⁰.

Portanto, a música, na perspectiva do pensamento nietzscheano, evoca o componente fragmentário do devir, assinalando uma “repetição” que, no entanto, pela restituição e deslocamento (do deus, do mito) que é capaz de provocar, introduz o “novo” no espaço do mesmo, no ritmo *sístole e diástole* ao qual chama o texto: música-cântico. Invocação.

Em Llansol, a música textual vem assinalar a força de deslocamento, não só da centralidade de um deus trágico, da “potestade” teológica e literária nascida da cultura, mas, sobretudo, da própria sonoridade presente na torrente de linguagem, chamando ao corpo-*legente* o *corpo de afetos* que está por vir:

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 antepassados. 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
[...]¹⁴¹

Por isso, “*é preciso introduzir o texto na ode sinfônica*”, diz o *sabor que se eleva da opacidade da noite*.¹⁴² A música, por tocar o corpo como força deslocadora de potências vivas, desperta-o para o movimento sonoro de um tempo presente que se dá no imediatamente futuro, oferecendo-lhe “os germes de uma existência por vir.”¹⁴³ É o que indica Alain Didier-Weill, ao se referir à música como “transporte” entre diferentes estados constituídos por “tempos lógicos”. Sobre esses estados, o autor observa:

¹³⁹ BLANCHOT. *A conversa infinita*, v. 2: a experiência limite, p. 121.

¹⁴⁰ BLANCHOT, *loc. cit.*

¹⁴¹ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 81.

¹⁴² LLANSOL, *loc. cit.*

¹⁴³ DIDIER-WEILL. *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*, p. 63.

Vocês devem ter notado, quando ocorre de a emoção musical nos invadir, que ela suscita dois movimentos, dois “estados de alma”, dos quais poderíamos provisoriamente dizer que realizam a conjugação de um estado de felicidade e de nostalgia psíquica.¹⁴⁴

A esse estado apontado pelo autor, chamemos, com Llansol, mais uma vez, *nostalgria*. Didier-Weill batiza a nota musical que em nós é transporte entre dois estados, e que nos serve como “senha” de um mundo significante, de *Nota Azul*. De acordo com o autor, essa nota é aquela que, na música, é “sempre a mesma”, no sentido de poder ser apreendida tanto em uma “simples cantiga, quanto [n]o piano de Mozart [...]”.¹⁴⁵ Portanto, essa nota que está sempre em vias de retorno no que se refere ao seu *poder de toque*¹⁴⁶, indica-nos a passagem, suscitada pela música, entre dois estados distintos. No entanto, Didier-Weill salienta que a *Nota Azul* “conjuga o paradoxo de produzir um efeito que, por mais estritamente idêntico a si mesmo que seja, *não se impõe por nenhum caráter coercitivo da repetição*”¹⁴⁷, fazendo, ao contrário, com que o sujeito seja arrancado da sua dimensão temporal e lançado ao que “há de tão enigmático na presença do ‘presente’”¹⁴⁸.

Assim, esse transporte entre dois estados, dois tempos lógicos, dado pela *Nota Azul*, parece se afirmar por uma diferença que se inscreve no Mesmo: nota que cria uma tênue modulação no movimento de retorno, tal como uma “contração” no seio da repetição.¹⁴⁹ É o que também nos sugere Llansol, ao dizer da sutil passagem de um “tom” a outro, que se inscreve no corpo, e na escrita, à maneira de uma *Nota Azul*:

Alguém, ao piano, procede por meios tons sucessivos, subindo ou descendo na escala musical, tão cromática [...] e que só acumulava a poeira das notas vibratórias do piano que repercutiam os semitons e diferenças detectáveis de cor.¹⁵⁰

Então, a música transporta. Faz o corpo atravessar de uma das margens àquela terceira instância em que o silêncio e a voz confluem no litoral da linguagem. Ali onde o sentido oscila em seu limiar e se lança ao além da significação, da repetição:

¹⁴⁴ DIDIER-WEILL. *Nota azul*: Freud, Lacan e a arte, p. 57-58.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 58.

¹⁴⁶ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 30.

¹⁴⁷ DIDIER-WEILL, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 59.

¹⁴⁹ Refiro-me ao texto *Diferença e Repetição*, de Gilles Deleuze, no qual o autor afirma ser a diferença justamente a “contração” do movimento de repetição, contração que demonstra a “divergência e descentramento” no constante movimento de retorno que, segundo Deleuze, constitui a “potência da linguagem.” Cf. DELEUZE. *Diferença e repetição*, 2006.

¹⁵⁰ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 77.

“_____ é como chegar à porta para aspirar a manhã, e concluir que a própria torrente de linguagem é o barqueiro do sentido que corre pelo silêncio das palavras.”¹⁵¹

E é por navegar por sobre o sentido que o lugar onde nos leva a música faz comunicar o visível e o invisível da palavra. Mar alto dos afetos, refletindo-se, infinitamente, do canto que ressoa do vivo. Tal como, no fragmento seguinte, nos faz saber o poeta:

O ritmo da palavra, a imagem que evoca, e o seu sentido como ideia, juntos necessariamente em qualquer palavra, são para mim juntos com separação. [...] Mas se a oïço no meu ser, rolam grandes ondas com sons que não param no mar sem fim; constelam-se em céus, e não é de estrelas, mas da música de todas as ondas que os sons se constelam, e a ideia de um infinito decorrente abre-se-me, como uma bandeira desfraldada, em estrelas com sons do mar, e a um mar que reflete todas as estrelas.¹⁵²

Encontramos, em Llansol, esse saber da potência sonora da linguagem, o qual pode deslocar a dualidade do entendimento: “o sentido como ideia, juntos [...] com separação”, como nos lembrou o poeta. A escrita, ao se deixar penetrar pela música, faz cantar as palavras que irão compô-la, abrindo-as ao ímpar, à comunicação entre esferas distintas de linguagem, quando, na repetição que constitui a língua, inesperadamente, pela *Nota Azul*, uma sutil “passagem” se revela. *Cena fulgor. Encontro inesperado do diverso.*

A música, *toda ela é um amor interior que ainda não fala [...] sai e entra, penetra no corpo, transforma-o em pregas de muda dimensão.*¹⁵³ E o corpo entende que esse silêncio sonoro ensina a dizer. E a cantar. Por ondulações de *nostalgria* que, como *contra-música*, se vão escrevendo no azul que transporta, em suas notas, os indícios da alegria.

Uma das formas mais antigas do canto quer que

o incomunicável se torne visível.

Uma corda de amor ímpar puxa o raro. E acalma.

Com serenidade.¹⁵⁴

¹⁵¹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 103.

¹⁵² SOARES [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*, p. 146.

¹⁵³ LLANSOL, *op.cit.*, p. 73.

¹⁵⁴ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 152.

Seu duplo:

da leitura

Nesse papel,
transcrevo o que descubro através das linguagens para que,
finalmente, se componha a da música que permite cantar a leitura.
Um, dois, três, quatro.

(Llansol, *Os cantores de leitura*)

O texto canta. Na intimidade levíssima da sua voz, a música esboçou os seus saberes. Sobre o que Llansol reconhece: *Adquiri o hábito de confrontar as minhas expectativas a outras dimensões – igualmente reais – que me eram reveladas pela voz baixa / Fui, através dela, capaz de dar forma a poemas cada vez mais breves, às vezes com uma única palavra canora.*¹⁵⁵ Palavra única de leitura, como *cantaler*¹⁵⁶.

Sim, o *legente* canta. Sua voz porta (e suporta), no corpo, *as letras que rolam do próprio nome* de leitura.¹⁵⁷ E, flutuantes, atravessam o ar, *para cantar a leitura, depois de ela ter cantado a escrita – a ouvir ler.*¹⁵⁸

Nesse compasso, Maria Gabriela Llansol, em carta enviada ao evento de celebração do Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, em 2006, no qual o livro *Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004* foi contemplado – evento ao qual a escritora, pessoalmente, não compareceu –, escreve:

Queria falar-vos a partir do livro *Amigo e Amiga*, hoje aqui festejado. Queria contar-vos, com todo o afecto, que logo a seguir a este escrevi outro livro, ainda inédito, a que dei o nome *Os Cantores de Leitura*. Fala da entoação da leitura, do seu canto e da aprendizagem de ler e escrever como música. Entre o ler e o cantar o lido fica um espaço, algo enigmático, de meditação. Sei que tenho um dom – o humilde dom de escrever.¹⁵⁹

Então, a escrita também canta. No espaço enigmático *entre o ler e o cantar o lido*, como um dom. Entre o *curso de silêncio* e o *canto de leitura* que se seguirá. Espaço intervalar em que, nas palavras de Maurice Blanchot, o dom manifesta-se como

¹⁵⁵ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 141.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 203.

¹⁵⁷ Faço referência à seguinte passagem do livro *Um beijo dado mais tarde*: “Vereis que, pouco a pouco, as letras vão rolar do próprio nome: / amor sem m. / amor sem o. / amor sem r. / amor sem a.”

LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 92-93.

¹⁵⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004*, p. 135.

¹⁵⁹ Disponível em: <<http://espacollansol.blogspot.com/search?q=ape>>.

o supremo ato de liberdade, pelo qual o escritor, liberto de si mesmo, liberta, também, “a obra da sua preocupação, liberta o sagrado contido na obra, dá o sagrado a si mesmo, à liberdade de sua essência, à sua essência que é a liberdade [...]”.¹⁶⁰ Gesto ao qual Llansol parece anuir: *a liberdade deve estar em qualquer parte, e o primeiro acto livre que encontrei foi o da escrita*¹⁶¹.

É a respeito dessa liberdade mais essencial da escrita, que Blanchot atribui ao mito de Orfeu – mito que, segundo o autor, só o é no canto – o dom do seu último olhar lançado à Eurídice. Dom pelo qual Orfeu, ao perder a obra e, dela, se perder, volta-se, doravante, à força do movimento original, o qual, pela impulsão do desejo que lhe é intrínseco, reafirma o caminho órfico do canto: “[...] Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz de Orfeu uma sombra e não o liberta, vivo e soberano, senão no espaço da medida órfica.”¹⁶²

Analogamente ao que observa Blanchot sobre a manifestação do canto, e do dom, em Orfeu, para Llansol, o “dom poético” é *a imaginação criadora, própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais [...]*; dom sem o qual, conforme a autora, *a liberdade de consciência definhará*.¹⁶³

É dessa forma que a escrita, habitada pelo “dom poético”, poderá conduzir o olhar ao canto, este que, constituindo-se como a “matéria leve” que resta ao poeta, irá propagar-se à *liberdade de consciência*. E então o olhar, desprendendo-se da própria noção de obra, lançar-se-á ao movimento original da linguagem, aquele em que a música, este *amor interior que ainda não fala*, oferecerá, por seu impulso primordial de desejo, suas primeiras notas à leitura que há-de vir: *é talvez um indício de que o canto dos olhos mudou*.¹⁶⁴

Assim, no espaço entre o escrever e o ler, espaço inapreensível do dom, o canto assinala, tal como no mito de Orfeu, um aprendizado de leitura, de deslocamento do olhar, em que, como já observou João Barrento a respeito do texto de Llansol, “lendo como *legente*, o leitor é [...] *textuante*”¹⁶⁵. Íntima liberdade, que faz com que entre escrita e leitura, a passagem para o canto ressalte a *imaginação criadora, própria*

¹⁶⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 191.

¹⁶¹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 73.

¹⁶² BLANCHOT, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶³ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 120.

¹⁶⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 35.

¹⁶⁵ BARRENTO. Fulgor e ritmo: tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder. In: *Na dobra do mundo*: escritos llansolianos, 2008, p. 134.

do corpo de afectos, como potência capaz de “anelar” o dom de ler àquele que se manifesta na escrita, propagando

“os sentidos, os sentimentos, o vestido do corpo.
e a emoção profunda desfazendo-se em círculos desde o centro

_____ assim começa a leitura _____

há dias em que uma vence, há dias em que o outro se retira,
martelando o caudal deste fogo até apagar o olhar de um rosto sobre
outro rosto, e levar o olhar que dele partiu para si,

si íntimo.”¹⁶⁶

E se nessa aprendizagem de leitura, a música é convocada à altura da voz, como canto – tal como o deseja, ardentemente, o texto de Llansol –, é porque algo de mais secreto da linguagem, nesse gesto, vem à luz. Roland Barthes já pontuara a voz como “o espaço privilegiado (eidético) da diferença; espaço que escapa a todas as ciências, pois nenhuma ciência [...] é capaz de esgotar a voz”¹⁶⁷ Além disso, Barthes ressalta que, por não haver voz “neutra”, toda voz é objeto de desejo, o que faz com que “toda relação com a voz [seja] amorosa”, nela “explod[indo] a diferença da música [...]”.¹⁶⁸

Desse modo, se o timbre da voz, sua entonação, imprime de musicalidade as palavras, transferindo-lhes afeto, “cantar a leitura” demonstra e realça a qualidade afetiva de um texto que se dá a ouvir, marcando, também ali, a singularidade da leitura de quem está a cantá-la, o “tom” ou nuance onde explode a sua diferença musical. Por isso, o que Barthes vem a nomear como “grão da voz” é justamente a manifestação sonora de um ponto em que coincidem língua e música, donde o “grão” é o sumo da voz no corpo que canta, esse canto que deverá, por fim, segundo Barthes, “falar, ou melhor, escrever [...]”¹⁶⁹ Tal como, também, sugere Llansol:

A parte mais flexível de Celso não é o sexo _____ é a voz.
Nenhum instrumento tem esta maleabilidade humana. [...]

¹⁶⁶ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 48-49.

¹⁶⁷ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 248.

¹⁶⁸ BARTHES, *loc.cit.*

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 242.

Essa voz única faz arquear o som que torna visíveis os adormecidos cantores de leitura invisíveis.¹⁷⁰

O aspecto da oralidade no ato da leitura foi também referido por Walter Benjamim. No texto “O narrador”, o autor menciona a fértil possibilidade de se intercambiar experiências através das narrativas orais. Benjamim assegura que, dentre “as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.”¹⁷¹ Percebe-se que essa consideração destaca, além das características expressivas da fala, que chamam o corpo ao espaço do texto, também o valor sonoro textual que contribuirá com a transmissão de experiências. *Quero que os meus ouvidos aprendam a ouvir com a máxima nitidez*¹⁷², assinala Llansol.

Nota-se, ainda, que a oralidade traz algo de “anônimo” para a manifestação do texto. Como bem lembrou Benjamim, foram os narradores anônimos aqueles que propagaram as narrativas da tradição oral através de gerações, quando essas narrativas se afirmavam, justamente, por seu caráter de “anterioridade” em relação a quem as estava a narrar. Portanto, o “anonimato”, típico da tradição oral, parece concernir ao “aprendizado de leitura” a que nos remete o canto, já que este ressalta, por sua sonoridade, a anterioridade da fala em relação à transmissão textual. Da mesma forma, e de maneira ainda mais essencial, é a sonoridade que, constituindo-se como elemento anterior à articulação da linguagem propriamente dita, dará suporte à passagem do texto pelas diversas vozes que irão cantá-lo, perpetuando-o independentemente da presença autoral. Texto único – “uníssono” – de *uma só narrativa que se vai partindo aos pedaços*:

[...] tenho o que devia bastar-me, a matéria figural do canto sem *meu*. Me desencanta *meu canto*. Mas o *meu* ausente faz-me fome, e fico entregue ao canibalismo desse ser.¹⁷³

É assim que a leitura “em voz alta” convida o leitor a encontrar a “chave de ler” do texto llansoliano, já que, pela composição sonora que aflora na voz-*legente* se poderá, mais transparentemente, *distinguir e unir*¹⁷⁴ os fragmentos desse texto que se escreve com a música. Pela intensidade musical que se vai tecendo no espaço do texto,

¹⁷⁰ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 131.

¹⁷¹ BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994, p. 198.

¹⁷² LLANSOL. *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*, p. 73.

¹⁷³ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 148.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 257.

com os “graves e agudos” ali distribuídos, poder-se-á, mais amplamente, captar o que de mais invisível nas palavras se oculta, a dizer do ritmo afetivo, ou da *flor do libidinal*, que nessa escrita se propaga. Como afirma Llansol, *é esse o conteúdo da leitura feita em voz alta. Quem lê está apoiado na secção do tronco de uma arbúscula que o eleva do chão, dando proeminência às folhas volvidas de leitura.*¹⁷⁵

Por isso mesmo, pelo canto de leitura, a sonoridade poderá difundir-se para além das vozes estritamente humanas, alcançando uma comunicação mais funda entre a escrita do homem e aquela a que Llansol nomeia *paisagem*. A autora, assim, anuncia-nos:

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

Esta é a novidade, a paisagem é o terceiro sexo.¹⁷⁶

Então, a *paisagem* é o terceiro sexo. Se considerarmos que Llansol também situa a leitura como forma de se *fazer amor: pelos olhos e pela palavra*¹⁷⁷, através do que ela distingue como *sexo-de-ler*, poderemos atribuir a essa maneira de leitura a composição do *amor ímpar*, aquele que, *abrindo para fora de si mesmo*¹⁷⁸ – como certa vez, o referiu Llansol – colocará em contato distintas naturezas de linguagem – silenciosas, como a *paisagem*, ou falantes, com a humana, mas, de qualquer forma, todas elas, “cantantes”. Como esclarece Lúcia Castello Branco,

A esse movimento seletivo e afetivo da leitura, capaz de fazer jorrar a água da escrita, Maria Gabriela Llansol chamaria de *sexo-de-ler*. Não é difícil para os legentes de Llansol perceberem o quanto esse texto é sexo. É, pois, nesse movimento de letras que aqui fazemos deslizar – do texto ao sexo, do sexo ao texto – que um pensamento se constrói e se apresenta ao legente: o *pensamento libidinal*.¹⁷⁹

¹⁷⁵ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 247.

¹⁷⁶ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 44. Sobre a noção de “paisagem” do texto llansoliano, ver: ROCHA NETO. *A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores*: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol, 2009; SOUZA. *A boa nova anunciada à natureza*: o drama-poesia em três discursos de Maria Gabriela Llansol, 2011.

¹⁷⁷ LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 11.

¹⁷⁸ LLANSOL *apud* CASTELLO BRANCO. A escrita sem impostura. In: *Maria Gabriela Llansol: entrevistas*, p. 50.

¹⁷⁹ CASTELLO BRANCO. Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal. In: CASTELLO BRANCO; ANDRADE (Org.) *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*, 2007, p. 229-230.

Portanto, o *sexo-de-ler*, ao propiciar ao *legente* o *pensamento libidinal*, como assinalou Castello Branco, abrindo campo a uma leitura que viabilize o desejo – o desejo de pensar, pensar afetivamente, com o corpo e com a voz – será capaz de criar uma forma ímpar de convívio entre os seres, para além dos limites da linguagem. Lugar de silêncio e sonoridades: lugar de leitura que, simultaneamente, escreve: lugar em que *o intento do canto é igualmente o do sexo-de-ler*¹⁸⁰, porque,

na zona de nervuragem, sexo não tem o sentido comum. Tudo é sexo e nada é sexo. É o sexo-de-ler que guarda a porta, e espera o sexo-de-reenvio do legente.¹⁸¹

Na *zona de nervuragem* do texto, o que emerge do canto é, por fim, o *sexo da procura*¹⁸², que nasce do impulso latente de se pensar libidinalmente. Pensamento que se faz ouvir na voz que, embora instrumento de singularidade, vibra em uníssono com outros cantores. Cantores animais de leitura. Legentes. Cantores que reenviam ao texto o seu *sexo-de-ler*. Cantores que, à maneira de Llansol, entoam as palavras escritas a percorrê-las com o pensamento do (en)canto dos olhos – a olhar.

Seu contexto:

do amor

É ele um mapa por onde elas avistam as miragens? Com chão de erva sublime para pousar um rosto? Uma fonte aberta para os gostos eróticos da mente desperta? O princípio de um cântico que ultrapassa a escrita da voz?

Ou simplesmente um jardim
com bancos ao luar?

(Llansol, *Os cantores de leitura*)

Ou uma *flor da metamorfose*¹⁸³ que o pensamento permite? Desfolhação de leitura que intercepta o olhar? Fogo de uma nota libidinal enluarada? Substância-poema que cresce aos ouvidos? Ou simplesmente uma música, uma música-sol?

Confessar o amor, em jeito interrogativo, como nos ensina Llansol, é, com efeito, a leitura ofertada no decorrer de um caminho: *jardim do mar*.¹⁸⁴ Junto aos

¹⁸⁰ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 89.

¹⁸¹ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 208.

¹⁸² LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 181.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 156.

cantores de leitura, no reduto da Casa do Silêncio, pela Casa da Reconstituição, até a Casa da Saudação¹⁸⁵, percorrer-se o círculo desenhado desse trajeto, tendo um anel como vínculo, anel solar.

Nesse elo interrogativo, Llansol, em diálogo com Espinosa – figurado, em *Os cantores de leitura*, como *Bento*, ou *rena Benetita* –, afirma, e lança a pergunta:

A ética ensina aos da luz comum como nós a não ter medo dos sentimentos humanos.
Se obedecem às mesmas leis que a natureza, presta-lhes socorro a tentativa de jogar a liberdade da alma.
Se eu te ensinar a liberdade da leitura,
Querida rena,
prosseguirás por esse caminho?¹⁸⁶

Para Espinosa, *a liberdade da alma*, conforme os dizeres de Llansol – ou, analogamente, “o amor da liberdade”, como se refere Deleuze ao explicar, nos preceitos de Espinosa, os afetos como agentes da potência de agir¹⁸⁷ –, relaciona-se ao domínio das paixões, das afecções da alma, pelo conhecimento intelectual, ou seja, pela Razão. Na parte IV da *Ética*, podemos ler:

As nossas ações, isto é, aqueles desejos que são definidos pela potência do homem, ou seja, pela Razão, são sempre boas; as outras, pelo contrário, tanto podem ser boas, quanto más.¹⁸⁸

Deixemos, por ora, em suspenso, essas palavras de Espinosa.

Marilena Chauí demonstra ser a *Ética* um texto inaugural em relação à habitual retórica dos oradores e pregadores seiscentistas, incluindo-se, dentre esses, até mesmo Descartes, que chegou a buscar uma ciência, “enquanto físico”¹⁸⁹, para as paixões humanas. Segundo Chauí, difere, porém, em Espinosa, a tentativa de explicar, pelo modelo geométrico-científico, os afetos e paixões como partes constitutivas da

¹⁸⁴ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 186.

¹⁸⁵ Essas são as designações dadas por Llansol às “casas” intensamente presentes n’*Os cantores de leitura*: “O núcleo-mãe é a Casa da Reconstituição. Se o *Grande Textuador Desconhecido* vier, virá habitar na Casa da saudação. Os animais moram na casa deles, a Casa dos animais. As árvores, os arbustos, as flores, a erva, moram no jardim em volta. A Casa do silêncio é a parte mais recôndita da Casa da Reconstituição. / Os pontos cardeais da Casa do Pinhal são guardados por figuras que vos mostrarei.” LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 105.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 224.

¹⁸⁷ Cf. DELEUZE. *Espinoza e os signos*, p. 38.

¹⁸⁸ ESPOINOSA. *Ética*, cap. III, apêndice IV parte, p. 268.

¹⁸⁹ DESCARTES *apud* CHAUI. *Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa*, p. 107.

Natureza, de modo que esses estados, nessa perspectiva, não poderiam se identificar com os vícios morais humanos, ou com punições divinas, tal como apregoavam os outros pensadores. Para Espinosa, o que estava em questão, afinal, ao contrário da reafirmação de crenças ou subjetivismos, era o desenvolvimento de uma “ciência dos afetos.”¹⁹⁰

Por isso, em Espinosa, o entendimento de que as paixões são manifestações naturais, e não “pecados” ou deformidades humanos, subverte radicalmente o discurso teológico-moral em vigor naquele período, quando a argumentação religiosa e política se apoiava na oscilação da conduta humana, seus afetos e paixões, para ratificar a necessidade moral dos homens, bem como sua obediência aos desígnios divinos, que ora podiam premiar, ora castigar os homens.

É nesse sentido que Deleuze explica que, na *Ética*, diferentemente da filosofia moralizante ou catequista de grande parte dos pensadores contemporâneos a Espinosa, é negado a Deus “qualquer poder (**potestas**) análogo ao do tirano ou mesmo ao de um príncipe esclarecido [...] Deus não concebe possíveis no seu entendimento, que realizaria pela sua vontade”, donde “o entendimento divino não é mais que um modo pelo qual Deus apenas compreende sua própria essência e o que dela se segue.”¹⁹¹

Essa concepção de Espinosa, pela qual a divindade perde o estatuto autoritário do saber, do agir e do pensar, ao qual o homem e todos os outros seres estariam submetidos e dependentes, sem nenhum exercício da própria autonomia, da sua *liberdade da alma*, remete-nos ao que vimos em Llansol, ainda no primeiro capítulo deste trabalho, sobre a tentativa de se desmistificar, pela escrita, certo valor canônico conferido ao divino, bem como ao que se nomeia literatura – entendendo-se que a literatura configurou-se, no ocidente, por uma estreita relação com o pensamento religioso e moral, haja vista o modelo da retórica exercida pelos oradores-pregadores no período seiscentista.

Não é à toa que ouvimos, no diálogo entre “Gabriela” e Teresa de Lisieux, em *Ardente Texto Joshua*, a já antes referida declaração: *Quando substituíres a potestade pela amicícia, traçarás o início de um projeto que está por acabar.*¹⁹² Ou, na mesma direção, e de maneira ainda mais incisiva, no texto “Diálogo com Llull”, em *Lisboaleipzig 1*, quando Llansol indaga: *por que é que o Amor parece amar tão mal;/*

¹⁹⁰ Cf. CHAUÍ. A ciência dos afetos. In: _____. *Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa*, p. 101-132.

¹⁹¹ DELEUZE. *Espinoza e os signos*, p. 116.

¹⁹² LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 105.

*por que é que os homens morrem tristes, ainda em vida; / por que é que sempre aceitaram fazer parte dos fantasmas de um tirano?*¹⁹³

Assim, em Llansol, a ideia da amizade como forma de amor desmistificadora – amizade que se expressa, também, pelo que é mobilizado pela literatura em sua relação com o “desconhecido” –, assinala a distância que demarca a singularidade entre os seres, ao mesmo tempo em que, através dela, se reforça o elo de amor *do* pensamento, *ao* pensamento.

À maneira da *Ética*, tal forma de desmistificação vem colocar em xeque o enredo de argumentos gerado em torno da prerrogativa de dominação moral e religiosa e seus mecanismos de perpetuação do poder. E incide, inclusive, na menção feita por Espinosa a formas de dominação implícitas no modelo de relacionamento consagrado pelo amor dito “conjugal”, que ganha, na perspectiva desse filósofo, outra qualidade de abordagem e entendimento.

Dessa forma, encontramos, n’*Os cantores de leitura*, uma referência à *Ética*, pela qual se destaca uma reflexão sobre o amor e a liberdade da alma:

A *Ética*, dividida em cinco partes cuja quarta atinge *a servidão humana e a força dos sentimentos*, diz que o amor entre um homem e uma mulher, que são esposos, tem por causa não apenas a beleza da forma mas, acima de tudo, a liberdade da alma (cap. XX, do apêndice da IV Parte).

[...] Eu sou Gratuita, e assim quero permanecer no meio dos sentimentos, embora tenha perdido meu esposo/ambo, que na hora das luzes me indicou o caminho para aqui.¹⁹⁴

Está em pauta, portanto, tanto em Llansol, quanto em Espinosa, *o jogo da liberdade da alma*, também no que se refere ao amor dito “conjugal”, o qual se vincula, fortemente, ao pensamento religioso. É devido a essa filosofia questionadora que Deleuze, no que diz respeito a Espinosa, lhe atribui o título de um filósofo “o mais digno e odiado” dentre todos. Isso se justifica, segundo Deleuze, não apenas pela nova proposição apresentada como tese central do filósofo seiscentista, qual seja, o **Deus sive natura** [Deus, ou seja, a natureza], que se define por “uma só substância que possui uma infinidade de atributos”¹⁹⁵. O principal motivo do espinosismo se constituir, na época, como “objeto de escândalo”, deveu-se, conforme afirma Deleuze, sobretudo,

¹⁹³ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, p. 101.

¹⁹⁴ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 190.

¹⁹⁵ DELEUZE. *Espinoza e os signos*, p. 25.

à tripla denúncia que Espinosa realizou, a partir da sua tese, à “consciência”, em proveito do pensamento; aos “valores”, em favor do “bom” e do “mau”, contrapostos ao “bem” e ao “mal”; e às “paixões tristes”, em proveito da alegria.¹⁹⁶

Segue-se, com isso, que a filosofia espinosista consiste, em última instância, numa afirmação da Vida e da Alegria; esta última, “laetitia”, afecção que Espinosa definirá como a “passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior”, ao contrário da tristeza, “tristitia”, que se determina como “passagem de uma perfeição maior para uma menor”¹⁹⁷, entendendo-se essas “passagens” como formas de aumento ou diminuição, respectivamente, em relação à potência de agir.

É desse modo que, em *Amigo e Amiga*, tendo como intuito o aumento da potência de agir – ou, mais precisamente, da *pujança*, como é dito por Llansol – ouvimos:

“Quem está mais leve para a passagem é a escrevente.” E estere?
Privada de alegria, ou sem qualquer sinal de alegria, pesar mais
alegria, e dar à mulher prostrada mais alegria,
era um paradoxo incontornável.¹⁹⁸

De acordo com Llansol, quem está mais leve para a passagem à alegria é a escrevente, ainda que lhe seja, essa passagem, um *paradoxo incontornável*.

Deleuze esclarece que, por estar ligada a uma causa exterior, a afecção da alegria constitui-se, ainda, como uma “paixão”, deixando de sê-lo à medida que pode aumentar, proporcionalmente, a potência de agir, quando no “ponto de conversão, ou de transmutação” (ou, como diria Llansol, no ponto de *metamorfose*), a potência se torna “ação”, alegrias ativas.¹⁹⁹

É nesse sentido que, em Llansol, trata-se de procurar *pesar mais alegria, dar mais alegria*, através da escrita, ainda que como um paradoxo – como o “dar o que não se tem”²⁰⁰; pois é no curso de uma “alegria de escrita”, amplificando-se pouco a pouco, que também a *pujança* poderá se revelar. É essa, pois, a travessia que parece se realizar em *Amigo e Amiga*, livro pelo qual se busca, por uma passagem à alegria, alcançar-se outro patamar de beleza, de re-criação sobre a ausência.

¹⁹⁶ A análise pormenorizada feita por Deleuze sobre esses três aspectos da filosofia de Espinosa pode ser lida em DELEUZE. *Espinoza e os signos*, p. 25-42.

¹⁹⁷ ESPINOSA. *Ética*, III parte, p. 212.

¹⁹⁸ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 183.

¹⁹⁹ Cf. DELEUZE. *Espinoza e os signos*, p. 40.

²⁰⁰ LACAN. *O seminário, livro 8: a transferência*, p. 158.

Espinosa define o amor como afecção que provém da alegria. Ele assim o diz:

“O amor (*Amor*) é a alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior.”²⁰¹

Vemos que o amor, em Espinosa, é algo que se relaciona ao “ímpar”. Estrutura afetiva que, à maneira do que afirma Llansol, é capaz de *abrir-se para fora de si mesma*, mantendo-se aberta ao conhecimento da alegria, da *pujança*. Amor que, na perspectiva mesmo de uma alegria em ação, é, na escrita llansoliana, capaz de reunir o humano ao não-humano – *veja bem [...] a mim me parece que o três também é um número muito interessante: o número do amor [...] e estou aqui a falar sobre qualquer tipo de amor, o amor a uma planta, a um cão*²⁰² –, já que, por esse elo, o amor se potencializará como texto, como *encontro inesperado do diverso*, conhecimento do múltiplo, do mútuo: “*mão com pata*”.²⁰³

É ainda Deleuze quem, seguindo o curso das definições de Espinosa sobre as afecções, atribuirá ao amor, ou, inversamente, ao ódio, certa propriedade de “retorno” que poderá intensificar a qualidade de um afeto. O autor esclarece:

O afecto-sentimento (alegria ou tristeza) emana efectivamente duma afecção imagem ou da ideia que ela supõe (ideia do corpo que convém ou não convém com o nosso); e quando o afecto *retorna* à ideia de que procede, a alegria transforma-se em amor, e a tristeza, em ódio.²⁰⁴

Então o amor manifesta-se no “retorno” de um afeto cuja imagem ou ideia a alegria supõe. Imagem, ideia ou corpo que, em seu retorno, deslocamento rumo à origem, seu exterior, potencializa a alegria e a capacidade ativa que ele comporta. Movimento circular que vem compor, em devir, uma essência, atribuindo-lhe potência, abrindo-a ao conhecimento do ímpar, restituindo-lhe a experiência do exterior, no *eterno retorno do mútuo*:

Entre as coisas vivas, a que mais aprecio é a ressuscitação das coisas mortas,
dar-lhes o lugar no eterno retorno do mútuo que elas merecem.”²⁰⁵

²⁰¹ ESPINOSA. *Ética*, III parte, p. 213.

²⁰² LLANSOL *apud* CASTELLO BRANCO. *Encontro com escritoras portuguesas*, p. 109.

²⁰³ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 226.

²⁰⁴ DELEUZE. *Espinoza e os signos*, p. 51-52. (Grifo nosso)

²⁰⁵ LLANSOL. *Amigo e Amiga* - curso de silêncio de 2004, p.141.

Vê-se que o amor do eterno retorno – *amor fati*, em Nietzsche – dá-se, em Llansol, por uma sutil diferença, nuance de *Nota Azul*. Sim, pois, trata-se, para a autora, de um amor como “ressuscitação”, forma de renascimento, em devir, que amplifica a *pujança*, confere alegria a quem está a “re-citar”. Sim: “ressus-citação”, pois o que retorna, retorna ao texto, que vai “guardando” e amplificando o que já foi textualizado, repetindo e diferindo, em *sístole e diástole*, o que se vai escre-vendo no mútuo.

Todos nós sabendo e não sabendo como nos tornamos sol consciente e livre, num texto aproximado

no seu próprio corpo reflectido na imagem _____
na prática do amor de afectuante para afectuante, o que é o eterno retorno do mútuo.²⁰⁶

Maria Etelvina Santos explica que o “mútuo”, dentre outras atribuições, é algo que, na escrita de Llansol, viabiliza

“encontros de confrontação” – encontro de figuras que, vindas de tempos e lugares diferentes, entram em diálogo para realizar o que não lhes foi possível no seu tempo, o acesso à liberdade de consciência e ao dom poético (formas de *pujança* que o próprio texto explicitará).²⁰⁷

Talvez seja por esse “confronto” que Llansol retome, de forma tão contundente, Espinosa em sua escrita, num diálogo em que algumas das proposições do filósofo são corroboradas, já outras, postas em questão, sugerindo amplificação daquele saber. Em *O jogo da liberdade da alma*, encontramos esse silencioso diálogo:

Certamente, Spinoza nos estava a ver e, infringindo regras e normas, escrevia a sua *Ética* a pensar em nós, peixes de afecto e sua meditação ardente;

escrevia o texto que eu, um dia, escreveria para dois pianos,
o Corpo, escrevia então,
(a Leitura, escrevo agora)
é composto de um grande número de indivíduos de natureza diversa e, por consequência, pode ser afectado de maneiras muito diversas por um só e mesmo corpo e, inversamente,
uma vez que uma só e mesma coisa pode ser afectada de numerosas maneiras,
poderá, escreve ele sobre a água em que mergulhamos, afectar,
uma só e mesma parte do corpo,

de maneiras múltiplas e diversas.

²⁰⁶ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 99.

²⁰⁷ SANTOS. *Como uma pedra-pássaro que voa*: Llansol e o improvável da leitura, p. 95.

- E a Leitura? – perguntaste, agitando ainda mais as águas revoltas dos afectos.
- A Leitura, nesse estado, revela as nossas capacidades funambulescas de metamorfose.
- E os outros animais?
- Esperam que, nas múltiplas possibilidades, alguma impossibilidade se treine.
- Impossibilidade?
- Sim, que alguém lance uma chávena ao fundo das águas e um vestido as cubra de limpidez.
- Será que não existe, então, uma alegria acompanhada da ideia de uma causa interior?²⁰⁸

Existe, pois, *uma alegria acompanhada da ideia de uma causa interior*: a leitura, que parece ser a resposta para a indagação que Llansol faz a Espinosa sobre a “liberdade da leitura”, destacada no início deste tópico: *Se eu te ensinar a liberdade da leitura, / Querida rena, / prosseguirás por esse caminho?*²⁰⁹ Pois que a liberdade da alma, para Llansol, vincula-se não exclusivamente à Razão, como o queria Espinosa, mas a uma “ex-periência” do *legente*, que percorrerá um imprevisível percurso de leitura, ao se despir *do figurino da inteligência*²¹⁰. Pois, como salienta Llansol, *se eu nunca arriscar a razão, nunca saberei. / Nunca saberei pensar*²¹¹.

Por isso, para Llansol, a leitura transmuta-se, da concepção espinosista do *deus sive natura*, em *deus sive legens* [deus, ou seja, a legência] e, por fim, em *amor sive legens* [amor, ou seja, a legência]. Por tal metamorfose, enfatiza-se, na leitura, a presença da natureza do deus de Espinosa, tendo, no amor, a *pujança* buscada pelo texto, movendo-se no interior de cada leitura: [...] *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.*²¹²

Vontade de colocar-se à matéria e, nessa posição de risco
E privilégio, tornar-se incandescente. Sentir a densidade,
E observar a frio o que acontece. Deixar-se cobrir de
Sonhos, e levantar-se dessa memória guiado por um fio
Amante _____ *Deus sive legens.*²¹³

Eis o fio amante que percorre a leitura, e que se desenha na escrita, conduzindo o texto a ultrapassar o que de “legível” poderia ser apreendido. Fazendo-o,

²⁰⁸ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 84-85.

²⁰⁹ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 224.

²¹⁰ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 29.

²¹¹ LLANSOL. *Finita*: diário II, p. 25. (Edição brasileira).

²¹² LLANSOL. *Ardente texto Joshua* (quarta capa).

²¹³ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, estância 272.

mais intensamente, abrir-se à “alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior”, ao Amor sive legens *para o entender*. Em uma tal forma de ler – lendo com o *sexo-de-ler* –, “[...] essa pujança, habitada definitivamente pelo júbilo, é capaz de fazer avançar a leitura para além dos limites da legibilidade.”²¹⁴

Para além dos limites do legível, portanto, traça-se, nesse fluxo de leitura, aquilo que ao amor e à poesia lhes é próprio: *potência magnífica que o jardim do pensamento permite*²¹⁵. Nesse reduto do exterior que se mantém infinito no interior da circularidade da letra finita, suas margens escrevem que *o texto é a alegria que se afirma na linguagem*.²¹⁶

Escrita de poesia nômade: “Ir em todas as direções é a multidireccionalidade. A diferença é a qualidade radical de viver para a vida e para a afirmação-não-comparativa do imenso e variado viver. Isso a que toda a literatura chamará, depois, Amor.”²¹⁷

Sim: _____ *Escrever é o mais próximo da sensação de amar*²¹⁸, sua “experiência poemática”²¹⁹. O aflorar da substância rítmica que, do coração de um corpo – sua alegria –, vem dar-se ao texto. No “entre-linguagem” da experiência. Na terceira margem de um rio. Litoral de rumor e silêncio. Nascimento de uma cantiga: “[...] nascimento de um ritmo, para lá das oposições, do interior e do exterior, da representação consciente e do arquivo abandonado.”²²⁰

*Leme [que] veio dar ao poema*²²¹,

é o texto que o diz. Nesse barco que desliza, entre mar e margens, na correnteza da linguagem, como “[...] aventura, desvio de um destino certo, de uma função exclusivamente pragmática, de um limite”²²². Escrita e leitura que, *abrindo-se para*

²¹⁴ CASTELLO BRANCO. Cinco lições sobre o sexo de ler, p. 215.

²¹⁵ LLANSOL. *Frutos e apontamentos*: tradução de poemas de Rainer Maria Rilke, p. 8. Introdução.

²¹⁶ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 88. “O texto é a alegria que me espera na linguagem”.

²¹⁷ JOAQUIM. Como começam as cidades. In: LLANSOL. *Bilhetinhos com poemas*: tradução de poemas de Emily Dickinson, 1995, p. 22. Prefácio.

²¹⁸ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 203.

²¹⁹ DERRIDA. *Che cos'è la poesia?*, p. 8.

²²⁰ DERRIDA, *loc. cit.*

²²¹ LLANSOL. *Onde vais drama-poesia?*, p. 165.

²²² LOPES. *A anomalia poética*, p. 257.

*fora de si mesmas, trazem o mútuo ao movimento de retorno: [...] ressurreição [que] não é um acto de potência divina, mas a suprema manifestação de amor.*²²³

Palavra-água a correr, incessante, à nascente da paisagem. Cantando.

Canto de alegria. Sim, de alegria.

²²³ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 21.

**Poslúdio, ou,
a asa da pena voa, agora,
e pausa sobre a tônica da pauta de música**

Aqueleser levantou-se para a
ultrapassagem de viver, sem estímulo que o
desorientasse, e o reorientasse depois,
Aqueleser orientava-se por um grande
desprendimento de si mesmo;
Aqueleser era difícil no interior e no
exterior do seu cacto, ou *tão fácil*,
por questões de anatomia (musical e
espiritual) que o atraíam para um mar em
que navegava calmo, com um grande
desprendimento ao contemplar-se; generosa
– era a propagação de ondas das suas teclas.

Nada se seguiria, por isso, de inóspito, a
matéria fluía _____ íngreme, ao
escrever-se.²²⁴

**fim, ou,
a pena ainda cantará, ao principiar da noite.**

²²⁴ LLANSOL. *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 30.

Referências bibliográficas

Livros de Maria Gabriela Llansol de edições portuguesas

- LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- _____. *Amar Um Cão*. Sintra: Colares, 1990.
- _____. *Amigo e Amiga - curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- _____. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- _____. *Cantileno*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- _____. *Causa Amante*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- _____. *Contos do mal errante*. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988.
- _____. *Depois de os pregos na erva*. Porto: Afrontamento, 1973.
- _____. *Desenhos a lápis com fala*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- _____. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1987.
- _____. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares, 1993.
- _____. *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- _____. *LisboaLeipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- _____. *LisboaLeipzig II: o ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994.
- _____. *Na casa de julho e agosto*. 2. Ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- _____. *O livro das comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977.
- _____. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- _____. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- _____. *O raio sobre o lápis*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *O senhor de Herbais – Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- _____. *Onde vais drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Os Pregos na Erva*. 2. ed. Lisboa: Rolim, 1987.
- _____. *Parasceve: puzzles e ironia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- _____. *Um arco singular: livro de horas II*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- _____. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.
- _____. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985.
- _____. *Uma data em cada mão: livro de horas I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

Livros de Maria Gabriela Llansol de edição brasileira

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Finita: diário II*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Inquérito às quatro confidências: diário III*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Maria Gabriela Llansol: entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Traduções de Maria Gabriela Llansol

- APPOLINAIRE, Guillaume. *Mais novembro do que setembro*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Colares: Colares Editora, 1995.
- ÉLUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- LISIEUX, Tehérèse Martin de. *O alto vôo da cotovia*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro: iluminações e poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

VERLAINE, Paul. *Sageza*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

Alguns textos de Maria Gabriela Llansol

LLANSOL, Maria Gabriela. Acompanhando Verlaine. In: VERLAINE, Paul. *Sageza*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1995. Introdução.

_____. In: RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1996. Introdução.

_____. In: RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro: iluminações e poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1998. Introdução

_____. Um jardim entre oliveiras. In: LISIEUX, Tehérèse Martin de. *O alto vôo da cotovia*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1999. Introdução

_____. – Que me esperasses. In: APPOLINAIRE, Guillaume. *Mais novembro do que setembro*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. Introdução.

_____. O curso natural. In: ÉLUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2002. Introdução.

_____. Carta a Eduardo Prado Coelho. Disponível em: <<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk7/>>, 2001.

_____. Carta enviada ao Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, em 2006. Disponível em: <<http://espacollansol.blogspot.com/search?q=ape>>. Acesso em: 10/12/2011.

_____. *Llansol e a Mulher de Balthus: um diálogo*. Caderno147. Espaço Llansol – Oferta, 2009. Manuscritos de Maria Gabriela Llansol.

_____. O sonho de que temos a linguagem. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ficção, n.º 143/144, Jan. 1997, p. 7-18.

_____. Vejamos onde nos leva a escrita. *Estado de Minas*. Suplemento Pensar. 30 de novembro, 2002. Entrevista concedida a João Barrento.

Blogs sobre Maria Gabriela Llansol:

“Fio de água do texto”: <www.fiodeaguadotexto.tumblr.com>

“Espaço Llansol”: <<http://espacollansol.blogspot.com.br/>>

Referências teóricas e poéticas

ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Tèrèse de Lisieux*. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

_____. *Este é o jardim que o pensamento permite: fragmentos no litoral da textualidade Llansol*. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura). Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

_____. O mundo figural. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; ANDRADE, Vania Baeta (Org.) *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.55-56.

ARAÚJO, Cinara de. Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

_____. O ramo do primeiro sol. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 41-48.

BACH, Johann Sebastian. Partita para Flauta Solo em Lá Menor, BWV, 1013. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Partita_in_A_minor,_BWV_1013_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Partita_in_A_minor,_BWV_1013_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em: 28 abr. 2012. Partitura fac-similada.

BARRENTO, João. A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol. In: *Na dobra do mundo: escritos llansolianos*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008, p.32-43.

_____. As dobras que apuram o silêncio. In: *Na dobra do mundo: escritos llansolianos*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008, p.289-293.

_____; SANTOS, Maria Etelvina. As horas de Llansol. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma data em cada mão: livro de horas I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. (Introdução)

_____. Fulgor e ritmo: tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder. In: *Na dobra do mundo: escritos llansolianos*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008, p.125-137.

_____. O livro das transparências: quase uma paráfrase. In: BARRENTO, João; CORREIA, Hélia; EIRAS, Pedro; SOARES, Maria de Lourdes. *O Livro Das Transparências: leituras de Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Colares: Espaço Llansol – Associação de Estudos Llansolianos, 2007, p. 13-35. (Jade – Cadernos Llansolianos 9)

_____. O imemoriável da alegria: memória e Ruah em Parasceve. In: *Na dobra do mundo: escritos llansolianos*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008, p. 245-264.

- BARRENTO, João. (Org.). *O que é uma figura?: diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*, 2009.
- _____. Teoria da decepção. In: BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina. *O arcano do espírito bravio: leituras de Parasceve*. Colares: Espaço Llansol – Associação de Estudos Llansolianos, 2007, p. 5-8. (Jade – Cadernos Llansolianos 12)
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-70.
- _____. *A preparação do romance: da vida à obra* (vol. I). Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes)
- _____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Veléria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes)
- _____. O corpo da música. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 215-275.
- _____. *O prazer do texto*. 4.ed. Trad. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes)
- BATAILLE, Georges. O erotismo. 3 ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001, p. 189-215.
- _____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. A. T. *Cântico dos cânticos*. Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo; Ana Flora Anderson (Coord.) São Paulo: Ed. Paulus, 2004. p. 1086-1101.
- BLANCHOT, Maurice. *A besta de Lascaux*. Trad. Márcio Venício Barbosa. Montpellier: Fata Morgana, 1982.
- _____. *A conversa infinita: a palavra plural* (vol. 1). 2 ed. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a experiência limite* (vol. 2). Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. *A conversa infinita: a ausência de livro, o neutro e o fragmento* (vol. 3). Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Sherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 309-351.
- _____. L'amitié. In: _____. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971, p. 326-330.
- _____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. O corpus ardente. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; ANDRADE, Vânia Baeta (Org.) *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 165-178.
- CARNEIRO, Rebecca Cortez de Paula. *O encontro inesperado do diverso: a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol*. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Trad. das cartas e dos poemas de Emily Dickinson: Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- _____. A escrita sem impostura. In: *Maria Gabriela Llansol: entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 47-52.
- _____; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- _____. Cinco lições sobre o sexo de ler. In: _____. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 204-216.
- _____. Encontro com escritoras portuguesas. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 13, n. 16, p103-114, jul./dez. 1993. Entrevista.
- _____. Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; ANDRADE, Vania Baeta (Org.) *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 227-252.
- _____. *Os absolutamente sós*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

- CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- COSTA, Erick Gontijo. *Curso de silêncio: Maria Gabriela Llansol e a escrita das imagens curativas*. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *A imanência: uma vida*. Trad. Alberto Pucheu e Caio Meira. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>> Acesso em: 24 abr. 2012.
- _____. *A literatura e a vida*. In: _____. *Crítica e clínica*. 2 ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 11-17.
- _____. *Diferença e repetição*. 2 ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *Espinoza e os signos*. Trad. Abílio Ferreira. Porto: Rés-Editora, 1980.
- _____; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jaques. *Che cos'è la poesia?*. Trad. Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra, Portugal: Angelus Novus, 1992.
- _____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul: Freud, Lacan e a arte*, 1976. Trad. Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. In: *Espinosa*. 3. ed. Trad. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.69-299. (Coleção: Os Pensadores).
- FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.
- FREUD, Sigmund. *A psicologia dos processos oníricos*. In: _____. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 543-752. (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 5).
- _____. *Além do princípio do prazer*. In: _____. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p.17-90. (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 18).

- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: _____. *Delírios e sonhos na "Gradiva" de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 145-158. (Edição Estandart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 9).
- _____. Luto e melancolia. In: _____. *A história do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p.271-291. (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 14).
- _____. O estranho. In: _____. *Uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 273-318. (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 17).
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.
- _____. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- GUERREIRO, Antônio. Na margem da língua, fora da literatura. In: *Maria Gabriela Llansol: entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 7-16.
- GUIMARÃES, César Geraldo. As imagens da memória: fonemas, grafemas e cinemas nas narrativas da contemporaneidade. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.
- GUSMÃO, Manuel. *O amor ímpar* ou o terceiro incluído: fragmentos de uma leitura. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*, p. 273-290. Posfácio.
- HERÁCLITO. Heráclito de Éfeso. In: *Os pré-socráticos: Fragmentos, doxografia e comentários*. Trad. José Cavalcante de Souza e Wilson Regis. São Paulo: Nova Cultural, p. 81-116. (Col. Os pensadores)
- JOAQUIM, Augusto. Algumas coisas. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: diário*1. 2 ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1998, p. 153-204. Posfácio.
- _____. Como começam as cidades. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Bilhetinhos com poemas: tradução de poemas de Emily Dickinson*. Colares: Colares Editora, 1995, p. 5-32. Prefácio.
- _____. Durante anos. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa Amante*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1996, p. 165-211. Posfácio.
- KRISTEVA, Julia. Uma santa loucura: ele e ela. In: *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 105-122.

- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2 ed. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco.
- LACAN, Jacques. Lituraterra. In: *Che voi?* Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 17-31, 1986.
- _____. *O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. 2 ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *O seminário, livro 8: a transferência (1960-1961)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Dulce Duque- Estrada e revisão de Romildo do Rêgo Barros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- LÉGER, Nathalie. In: BARTHES, Roland. *A preparação do romance: da vida à obra* (vol. I). Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XIII-XXIV. Prefácio.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2007.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Edições Vendaval, 2006.
- _____. *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- _____. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.
- _____. *Teoria da Des-Possessão: Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Sun Editores, 1988.
- MAIA, Maria Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol: letra e discurso*. (Tese de Doutorado, Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- MANDIL, Ram Avraham. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. (Tese de Doutorado, Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich. O eterno retorno. (textos de 1881). In: *Nietzsche: vida e obra – obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, p.439-442. (Col. Os pensadores)
- _____. O eterno retorno. (A vontade de potência, textos de 1884-1888). In: *Nietzsche: vida e obra – obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, p.443-450. (Col. Os pensadores)

- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia no espírito da música. In: *Nietzsche: vida e obra – obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, p. 29-44. (Col. Os pensadores)
- NUNES, José Joaquim. Cantigas d'Amigo: dos trovadores galego-portugueses (vol. II). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 49-89. Posfácio.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- PLATÃO. O banquete. In: *Diálogos*. 2 ed. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 1-53. (Col. Os pensadores)
- PONGE, Francis. O mundo mudo é nossa única pátria. In: *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 71-75.
- ROCHA NETO, João Alves. *A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol*. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.
- ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.79-85.
- SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música: edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SANTOS, Maria Etelvina. *Como uma pedra-pássaro que voa: Llansol e o improvável da Leitura*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.
- SILVA, Marilaine Lopes. *Texto, lugar que viaja: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol*. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura). Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- SILVIANO BRANDÃO, Ruth. Feminina mãe imperfeita. In: CASTELLO BRANCO; SILVIANO BRANDÃO. *Literaterras: as bordas do texto literário*. São Paulo: Annablume, 1995-, p 91-102.
- SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. Organizado por Richard Zenith. 3 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- SOARES, Maria de Lourdes. *A grafia do invisível ou a jubilosa ressurreição em curso: notas sobre Amigo e Amiga*. In: BARRENTO, João; CORREIA, Hélia; EIRAS, Pedro; SOARES, Maria de Lourdes. *O Livro Das Transparências: leituras de Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Colares: Espaço Llansol - Associação de Estudos Llansolianos, 2007, p. 36-57. (Jade – Cadernos Llansolianos 9)

SOUZA, Carlos Eduardo Batista de. *A boa nova anunciada à natureza: o drama-poesia em três discursos de Maria Gabriela Llansol*. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura). Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. O não-lugar da literatura. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 79-88.

SPINA, Sigismundo. *Era medieval*. 11 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

Notas de um per-curso

Dos sonhos e das paisagens

Em certas circunstâncias de terrível abandono ao irremediável, como o é a morte, levanto os braços para aplacar o vórtice da ansiedade e da falta da certeza. Agacho-me em frente do texto/lobo, ou do textualino, e prescindo do textuante; o vento sopra, mas não sopra de modo a fazer balouçar o vento, e sinto vontade de deixar esta peculiar forma de olhar, olhos nos olhos, unicamente. Mas eu sou habitante de meus olhos. lendo a nona elegia de Rilke, na minha gruta onde o granito é música, e as árvores passam, ouvi que a linguagem cai linearmente. E porque o desejo de secreto tombava com a chuva, sentei-me em frente dos animais/noite que tinham vindo procurar seus abrigos num segredo. Ninguém queria voltar para o centro da linguagem onde se é morto e se assassina. E eu sonhei que ensinava a ler aos animais que acordavam, aos que nunca tinham dormido, e aos que entravam no adormecido.”

(LLANSOL, Amigo e Amiga)

Se me pudesse situar, neste momento, entre os animais acordados, os que nunca dormem e os que entram no adormecido, tal como nos diz Llansol, diria que estaria entre os últimos. Não porque descanso ou me desvaneco na “noite obscura”, mas, ao contrário, porque percorro, buscando ler, as paisagens oníricas que sobrevivem ao texto que se forma em meus sonhos.

Estes sonhos me remetem, logo, a uma “cena fulgor”, em que paisagem e escrita se confundem numa sístole (condensação) de pensamentos múltiplos: vejo as árvores que passam, devagar, pelas letras; as ramagens das flores amarelas de Van Gogh que se espalham pela tela híbrida do texto; os animais que se aninham em torno da rapariga que, com um livro, nos ensina a ler. Mas tudo isso, ainda, é apenas nuvem.

E eu vou. Buscando deslocar para a escrita, numa diástole (dissipação) da memória, as paisagens-passagens que pude percorrer. Sem pretender, contudo, quebrar-lhes o seu silêncio, já que, como afirma Llansol, “Na sucessão das imagens, o nu rarefeito predomina.”¹ É neste percurso de pensamento, portanto (e que tem algo de onírico), que destacarei algumas ideias que, embora incipientes, poderão me servir de guia na travessia já iniciada.

Fragmento do trabalho apresentado no 1º semestre de 2010, na disciplina: “Literatura e psicanálise: o ato só de escrever”, ministrada pela professora Lúcia Castello Branco.

¹ LLANSOL. Amigo e Amiga, p.76.

Fragmentos de uma prova inconfessável de amor

O texto que leio ama-me? Ou não me ama? O que alcançarei quando atingir o seu sexo? O ligar ao prazer do meu que é verdadeiramente _____

(Llansol, Os cantores de leitura)

Confesso.

Confesso o que não se pode confessar. O que nem sequer se pode dizer. Porque não se pode, mesmo que se queira. Há mais transparência no silêncio que se guarda intacto no tecido das palavras do que em qualquer segredo.

Em jeito interrogativo, pois, e sem revelações, digo-te apenas que deixei as palavras caírem. E que, no chão, peguei uma a uma e as lancei todas ao mar, como prova do meu enlevo.

Sim, desejei vagar pelo ritmo que se desenhava, pouco a pouco, naquele mar e em suas margens. Nas pregas do corpo - do meu próprio - e na flor-pensamento. Quando, na altura do sonho, o texto iluminava-me com sua voz noturna e sussurrava-me com intrépida ternura: "Acorde! Ame!"

Eu sabia, eu já sabia que, naquele som de sonho, era o ardente texto que vinha "tocar-me ao de leve no ombro", falando baixo aos meus ouvidos, convidando-me a partir. Partir a trela. Partir o pão. "E o amor como partilha do mais difícil."

Sabendo, eu não sabia, porém, que era magnífico andar por entre a espessura dos nomes fulgurantes de sol, seus raios imensos, seu timbre cintilante. Eu apenas pensava que, naqueles braços, haveria a cor que ainda não se via, ali inventada, em viva paisagem, para o sorriso das plantas, das estrelas e dos animais.

E o texto insistia em sua cantiga: "Ame! É hora de a-cor-dar!"

Sobre a rara palavra, embora frouxa pelo uso, foi-se traçando, então, um caminho sólido nos cantos líquidos da página, onde meus pés mergulhavam os seus limites profundos. E os olhos, sempre companheiros da alegria - mesmo quando não -, bebiam os ramos lilases dispersos na soleira da porta, que se abria, lentamente, junto aos olhos, antes de sonhar.

De todas as maneiras, o texto, sem medo, repetia: "O amor! O acorde!"

E o raiar das notas, e sua harmonia, volatizavam a pena que manchava o espaço de transparências sobrepostas, até repousá-la na tônica da pauta, como ave à procura dos matizes de um cântico, e seu abrigo. Abrigada a palavra, restava ainda a voz, "mais pousada que retira o texto do papel, e o deixa incólume".

Era a asa do texto, sim, era ela que pousava sobre um nome e o seu destino de sol. E penetrava a janela tingida de vidraças, onde vertiam as folhas ensolaradas/enluaradas da atmosfera que subia da fonte. Vento leve seguindo a direção de um princípio, soprando a asa que “escrevira” na água: único indício do ramo - seu limiar.

Mas o texto, ali, vogava sobre aquele nome, com o seu perfume.

Entoava-se o murmúrio mantido: amor. E ainda o texto, incansável, dizia: “palavra-ave. Ave-a!” “Escrever é o mais próximo da sensação de amar”, era o cântico do punho falcão. Sonoridades que corriam como um enigma de fogo, mas que ninguém queria desvendar. Arder era o sol de todos. E o acorde vibrava incandescente: “ame, escreva!”

“Pelos olhos e pela palavra”, amava-se, amando-se, então. E pedia-se ao texto que pronunciasse, devagar, suas ondulações oscilantes: mar, amar, a-mar. Imagens que, em espuma, vinham dar-se à concha da mão que trazia, sem aspereza, aquele meu amor inconfesso.

Que me dêem a minha pena, então, para que eu possa, com ela, em silêncio, escrever-te:

Amo-te, por ensinar-me o fulgor no caminho que eu mesma escolhi para amar. Amo-te pela amplitude do canto que se abre no imenso mar das suas pautas de música. Amo-te pelo raio que derramas em meu pensamento a cada vez que volto a procurar o teu sol. Este nome caloroso em suas letras, Llansol. Llan-Sol.

* Esses fragmentos de amor foram escritos, por amor, às margens dos textos de Maria Gabriela Llansol, contendo, por isso, algumas citações referentes à obra da autora, além de alusões, não explicitadas, aos seus escritos, difusas no conjunto dos fragmentos. A não-indicação das citações vale, aqui, como uma pista da minha (in)confissão e da minha pena.

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu

Belo Horizonte, 12 de abril de 2012.
Blog: <http://fiodeaguadotexto.wordpress.com>
(Por que amo Llansol)

Carta:

“lendo, não se sabe do que se fala. Mas, demorando a ler, verifica que se lê. E o que não se apreende directamente, sente-se no fulgor que emana do sentido do sentimento.

Sensualmente, a inteligência vai buscar o seu referente.

O fulgor oscilante de leitura, que é o verso e reverso deste enigma sem nenhum mistério contundente”.

(Llansol, Amigo e Amiga)

No último dia de maio deste ano de 2012, ocorreu, na Faculdade de Letras da UFMG, mais uma defesa de dissertação sobre a obra de Maria Gabriela Llansol. Às 10 da manhã, sob o céu azul do outono, estendeu-se a toalha branca com flores e frutas. E ali, com Fernanda Gontijo, brindamos a alegria do amor sive legens. Postamos aqui o texto de apresentação da dissertação, de Fernanda Gontijo, o texto de uma das professoras da banca, Vania Baeta, e o texto da orientadora, Lucia Castello Branco. Maria Inês de Almeida, outra das professoras da banca, não levou um texto escrito, mas a pujança de um comentário tecido em viva voz.

De uma ex-experiência legente

por
Fernanda Gontijo

Encontro-me, aqui, hoje, no novo. Encontro-me, nesta manhã de outono, quinta-feira, mês de maio, diante de uma experiência que, embora almejada, embora profundamente desejada, e com amor, apresenta-se, a mim, neste momento, como inusitada, desconhecida. Sim, o que se seguirá é um novo encontro. Um encontro inesperado, diverso, com a legência daqueles que acolheram o texto sobre o qual trabalhei nos últimos meses, ou, a bem dizer, nos últimos anos, se contados forem os outros textos que, já antes, convergiam para esse, mais denso, que se configurou. Refiro-me à delicada, porque rigorosa e experiente leitura que vem, agora, se acrescentar a esse texto que passou por mim. Leitura que eu também acolho, com alegria, por saber estarmos todos, aqui, em um gesto de partilha do conhecimento, este bem da terra que Maria Gabriela Llansol veio, em nós, mobilizar. É no gesto dessa partilha, portanto, difícil e necessária partilha, que, acredito, continuará o texto a seguir o seu caminho, a se escrever.

Então, será preciso dizer que esse texto que hoje reúne aqui legentes abriu-se, em meu percurso, suavemente, e pouco a pouco, assim como ocorre às formas de amor que amadurecem na persistência dos gestos simples e intensos do cotidiano. Pois eram restos de leitura, restos de escrita, que eu colhia a cada dia, que eu cosia, que eu a-prendia, na constante iniciação de escrever, iniciação que eu não ousei recusar. Posso dizer que essa experiência significou o entendimento do que é amplificar pouco a pouco por meio da escrita, o entendimento daquilo que o texto mobiliza em seu interior, em seu exterior, quando se oferece ao corpo e ao pensamento de quem se vê, inesperadamente, ainda que com alguma espera, a caminho, no caminho de escrever. Eis uma experiência que não se é possível relatar, mas apenas

percorrer. Aprendizagem única, ímpar, que o contato com o texto de Llansol, e a escrita sobre um tal texto, com um tal texto, fizeram saber.

Portanto, não pretendo aqui relatar cada um dos passos de uma experiência, mas apenas dizer que esta percorreu o seu destino de corpo, de linguagem, sua travessia. Ida de uma margem à outra, até aquela terceira instância que se desenha invisível, mantendo-se aberta ao conhecimento do amor, como ensinou Llansol. Terceira margem que pode levar a uma quarta ou quinta instância de notação, de anotação, como acabou ocorrendo no decurso desse texto e de suas pausas de silêncio.

A emergência do amor, então, na abordagem desse trabalho, na instância mesmo do título, teve, no movimento de pausada ampliação do texto, sua origem, o seu modo de existir. O amor que acabei por tomar como a própria expansão criadora do devir do texto: o seu dom. Sim, porque, acredito, o amor escreve. Eis o seu movimento secreto, sua experiência poemática, que avança, pela escrita, para além daquilo que não se pode ver, nem de antemão saber.

Foi assim que essa travessia se deu a partir da leitura do livro **Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004**, de Maria Gabriela Llansol. Livro sobre o qual, inicialmente, me debrucei para tecer algumas reflexões voltadas, principalmente, à questão da ausência que, no livro, se conjuga ao amor. O amor de uma rapariga por seu “amigo”, seu afectuante nômade que veio dizer, em 2004, do “mistério do desaparecimento” para aquela que, sem cessar, manteve o seu punho falcão em constante trabalho de escrita.

É certo que a experiência de escrever sobre um livro de tal intensidade, de tamanha densidade, embora predominantemente envolto em ar de verdadeira leveza, como o é **Amigo e Amiga**, evocou-me deslocamentos imprevisíveis no decorrer do texto. Deslocamentos que eu não evitei, nem o poderia. Pois o que ali estava em jogo, para mim, já naquele momento, era acompanhar e ser fiel ao movimento de um texto que me ensinava a jogar “o jogo da liberdade da alma”, jogo este que eu, sem lhe opor resistência, aprendia com Llansol. Assim, “da morte ao vivo”, proposta inicial para a elaboração de um trabalho a partir do referido livro de Llansol, ou, posteriormente, “o devir como simultaneidade, em três movimentos de silêncio” sobre o mesmo livro, houve uma ondulação para o amor e sua “amorte”, aquilo que, desses dois significantes – o amor, a morte –, resgata o amor em sua operação de poema.

A respeito da proposta inicial deste trabalho, transmutada em outra, e depois ainda em outra, eu poderia dizer, reportando-me ao que escreve Llansol em seu último livro publicado em vida, **Os cantores de leitura**, livro cujo título inicial seria **O livro dos afectos**, que “uma das actividades mais misteriosas da escrita é [...] dar nome a um texto, vê-lo mudar de nome, e / guardar secreto esse nome. Nas palavras de Llansol, o título **O livro dos afectos**, apesar de mais fraco em relação a **Os cantores de leitura**, diz exactamente o que se passa nessa distância sobreposta.”

Creio que algo semelhante ao que descreve Llansol se deu em relação à metamorfose ocorrida de um a outro título da dissertação, de um a outro percurso encontrado para o texto que eu escrevia, já que os primeiros títulos, e o seu intuito secreto, ali permaneceram. E, assim, o que do “vivo” se deu, o que do movimento silencioso ocorreu, no curso do texto, foi a emergência do amor, este nome que, já oculto no que eu pensava escrever, com sua impulsão de ir além, mais além, revelou-se no gesto da escrita, em seu “dar o que não tem”.

Por isso, penso que tal mudança de direção foi mesmo da ordem de uma ampliação, de uma expansão, já que o título que eu pretendia dedicar ao primeiro capítulo - “O devir poético do amor” -, ao situar o discurso amoroso em **Amigo e Amiga**, acabou se tornando não só o nome do trabalho, como também a abordagem central do texto, e do conjunto de seus fragmentos. Fragmentário, então, esse texto, com sua pobreza inicial, essencial, pobreza que, fazendo-se recurso no caminho a percorrer, gerou amor. Este híbrido de escrita que acabou por conferir as suas margens silenciosas, invisíveis, ao texto, e ao que, nele, se discutiria.

A ideia das margens, portanto, que também acabou por se incluir nesse percurso, diz de certa demarcação que incide sobre o que se escreve no interior e no exterior de um texto. Espécie de litoral, de contorno, letra ou figura, que se borda, de forma fluida, na torrente da linguagem. Forma de localização, de delineamento do silêncio construído à volta de um texto, tal como o queria Llansol, ao afirmar que acreditava “ser uma dádiva muito grande que se faz ao texto do outro, construir-lhe silêncio à volta.” Penso que essa afirmação é a justa medida de um curso de silêncio da escrita, já que o texto llansoliano, assim como outros que se inscrevem no mesmo fio de fulgor, na mesma linhagem, procuram, pela prática da escrita, desfazer os nós do imaginário do texto, ao buscarem dizer, ainda que por formas distintas, de uma literatura que se apresenta, ao leitor, como potência, e longe dos mecanismos de poder. Texto, portanto, que procura no leitor real, e não no leitor abstrato, formas de comunicação afetiva e de conhecimento para além do “figurino da inteligência”. Eis, acredito, uma das práticas de silêncio do

texto: dar abrigo à palavra que falta para dizer do outro da linguagem, do corpo que se põe a ler em sua singularidade legente.

Assim, ao dizer dos caminhos fragmentários de um trabalho de escrita que incide sobre os afetos, e que se dá mesmo por certo movimento de contenção afetiva – tal como se vai desenhando, gradativamente, no livro *Amigo e Amiga* –, as margens textuais, com o seu “limite fluido”, pareceram-me pertinentes às linhas do curso de silêncio que, no livro, se busca percorrer. Além disso, como sabemos, a palavra curso significa não somente transmissão, estudo, aprendizagem, mas também, o fluir de um rio: o “rio inesquecível” já presente, desde os primeiros livros, na Textualidade Llansol.

Então, criando um espaço de vida inscrito em margens que se amplificam no curso circular do texto – movimento do eterno retorno –, esse movimento não se confunde, contudo, com o que resta marginal nas bordas textuais, fixo em seus limiares. Ao contrário, como afirma Llansol, ao “destituir-se da literatura e passar para a margem da língua”, o que esse texto faz saber é que, ainda nas palavras da autora, “acolher os marginais nas margens, que estão sempre em perigo, e em lenta evolução à beira do rio, mar, correnteza d’água, foi ideia colhida no pano de rendas feito por Eulália.” Ou seja, “criar um espaço de vida que não seja marginal a nada”, como o quer Llansol, supõe o deslocamento do discurso dominante, do discurso do poder, para o curso fragmentário da escrita, que se inscreve, paradoxalmente, sempre às margens dos códigos culturais vigentes, e de suas formas de representação. A escrita que se faz à margem da literatura é, por efeito, aquela capaz de, mais fortemente, “torcer o funcionamento da língua até o íntimo”, abalando formas de pensamento já estabelecidas culturalmente, buscando, dentro mesmo dos limites da linguagem, o seu mais além, a sua “restante vida”. Esse o impulso literário. Essa a anomalia poética, e a sua forma de exceder aquilo que se convencionou como verdade, ou como valor propagado em dada cultura; limites nos quais a arte, a poesia, acabam, irremediavelmente, se chocando. Sem, contudo, nesses limites permanecerem, o que o pensamento poético faz é forçar a ampliação, a abertura “a outros reais, sem hierarquias nem rupturas”, mas pouco a pouco, como o afirma Llansol. Intuito de um texto que não se quer paralisado pela impostura da língua, e que faz das bordas literárias, a sua abordagem, a sua bordadura, a sua letra-laço e devir. Movimento de poesia nômade. Movimento de um curso amoroso e de seu modo peculiar de cantar o amor.

A propósito do canto, e da tênue bordadura que este é capaz de traçar no fluir do texto, outro ponto que destacamos, no decorrer da dissertação, foi a presença da musicalidade no fazer silencioso da escrita de Llansol. Pois que, segundo a autora, a

música, “esse amor interior que ainda não fala”, imprime de muda beleza a linguagem textual. Os componentes musicais, instrumentos que, com maior ou menor intensidade, encontram-se sempre nos liames da escrita, revelam a potência capaz de expandir os elos afetivos de comunicação. Por isso, “cantar a leitura”, movimento em que a voz é ressaltada em sua singularidade, em sua afetividade, é uma das direções tomadas pelo texto de Llansol. Indo ao encontro da escuta do tom, do timbre da voz, o que o texto imerso em música favorece é a expansão dos afetos, da coexistência dos sentidos e dos fragmentos da linguagem, colocando em contato as formas mais prováveis e as mais imprevisíveis de existência, em uma mesma paisagem.

Por isso, a música, saber essencialmente composto por fragmentos, por notas que modelam, com maior liberdade, a construção de uma melodia, é convocada a um texto que trabalha, de forma tão contundente, a escuta: escuta da própria voz; escuta da voz das figuras que emergem do texto; escuta da voz-legente. Voz que não se estanca, contudo, em uma interpretação, ou em formas fixáveis de teorização. Ao contrário, o que a escuta musical propicia, com seu saber fluido e originalmente fragmentário, é a mobilização dos modos de dizer daqueles que se põem a ler, com o seu canto, os movimentos ruidosos de uma escrita.

Além disso, a dizer com Nietzsche, a música, como elemento de “legitimação do mundo como fenômeno estético”, ressalta o teor estético de percepção do mundo em detrimento das suas formas acostumadas de sentido. Essa é a sua força dionisíaca, segundo Nietzsche, já que, por abalar a ordem comum do mundo, convencionalmente culturalmente, substituindo, assim, os deuses míticos pelo deus fragmentado, Dioniso, o que a música visa, em última instância, é à “sobreimpressão” estética do mundo em relação aos modos estabelecidos do saber. Porém, o que, para Nietzsche, na música, identifica-se à arte trágica – já que, ao mesmo tempo em que desloca modos instituídos, cria alicerces catárticos na compreensão do mundo herdado dos gregos –, para Llansol corresponde à necessária “dissonância” e à mobilidade do pensamento e dos afetos, para se chegar a uma equivalência ética e estética na destrinça das várias estéticas do mundo, o que só poderá significar uma possibilidade de alegria, de potencialização do pensamento do amor.

Por fim, todas essas considerações sobre a linguagem musical, que se encontra fortemente difundida no texto de Llansol, fizeram-se presentes na abordagem da dissertação, desde a aproximação entre o livro *Amigo e Amiga* e o *Cântico dos cânticos*, ou entre o mesmo livro e as cantigas galego-portuguesas, quanto na estruturação do próprio trabalho, que acabou construindo-se por “notas”, tópicos, ou, fragmentos de

escrita, que foram se moldando, pouco a pouco, à medida do próprio escrever. Notas que, dessa forma, emergiram no compasso dado pelo texto, cujo ritmo marcava-se ao fazer do movimento melódico; movimento que, já antes, implícito no texto, eu acabei por permitir, “por minha conta, risco e alegria”, que, a certa altura, transparecesse na elaboração do trabalho.

Penso que esse foi um dos efeitos de se abordar os fragmentos de um “dis-curso” amoroso, tal como ocorre em *Amigo e Amiga*. A música, amor interior, acabou se tornando, para mim, um elo entre o que eu abordaria sobre a escrita de Llansol e o próprio texto que eu escrevia, como forma de trazer a instância musical, fortemente tocada no texto de Llansol, ao estatuto de palavra, dando-lhe um curso. Aprendizagem que adveio, não tenho dúvida, dentre outras circunstâncias, do contato com o texto dessa escritora portuguesa, cujo pensamento está, constantemente (e ainda), a alargar-se. Creio, porém, que, como “resto” de uma operação, as referências musicais, por vezes, se salientaram na estruturação do trabalho, o que, de forma aparentemente deslocada, foi coerente com o que se passou nessa travessia, em minha experiência legente, e, de alguma forma, também, nesta experiência textuante.

Vejo que, entre o silêncio e a musicalidade que o texto de Llansol convoca – silêncio que não é da ordem da escassez de palavras, mas, ao contrário, do “ato” singular da escrita, do acesso a esta instância de linguagem como forma de não-impostura –, o que adveio ao texto foi um rumor silencioso, pleno em suas pausas e ondulações melódicas, impelindo ao movimento, à metamorfose, e aos necessários desvios e encontros que o texto é capaz de suscitar. (E isso não é uma metáfora).

Sem mais palavras, e requisitando, agora, a quarta pausa de silêncio, aquela que ficou em suspenso na dissertação, digo apenas e, “a posteriori”, que, sim, o texto, “alegria que me espera na linguagem, pegou-me na mão para outro lugar.” Este, aqui.

Belo Horizonte, 31 de maio de 2012.
Blog: <http://fiodeaguadotexto.wordpress.com>.

O TRABALHO COM AS LETRAS E SEU LUTO AZUL

Tomo seu ramo, Fernanda, um ramo deveras composto com rigor. Digo deveras, palavra um pouco desusada, porque ela traz, em sua nuvem semântica, a verdade: de verdade. A escrita como busca de verdade.

Tomo seu ramo, porque brincando com as letras, anagramaticamente, encontramos, no ramo, a palavra amor: o amor em flor - a flor de seu desejo, diria. E como não respeitar o não recuar diante do desejo, de seu desejo, se isso é uma atitude ética, na radicalidade do que isso pode sustentar? E este trabalho, "o trabalho com as letras e seu luto azul, vem demonstrar" (cito a p.115 de sua dissertação).

Tomo seu ramo e faço o trabalho com as letras, as letras vão rolar do próprio nome, então: amor. Ao pé da letra, tomo o R de rigor. Encontro-o no curso, no percurso de sua leitura silenciosa à volta de Amigo e amiga, `a ronda...

O A, de Amizade, amicícia, é tomado, em sua leitura, desde o diálogo desse livro de Maria Gabriela Llansol com suas fontes: seja o Cântico dos cânticos de Salomão, seja as cantigas d'amigo da tradição medieval galego-portuguesa. Fontes de alegria neste caso, e não "fontes e influências", noção revirada (saturada?) no campo da Literatura Comparada?

Assim enceto uma questão, definindo, porém, que não desejo uma arguição, cujo tributo ainda a academia paga ao poder do saber ou modelo medieval (penso que, talvez, degenerado), mas se trata, simples e alegremente, de perpetuar uma conversa infinita - tal como você a escolhe no campo da leitura, um jardim que o pensamento permite. A questão seria: como pensar essas noções tradicionais da Literatura Comparada - a de "fontes e influências" - a partir do texto de Maria Gabriela Llansol? O texto llansoliano "colocaria em xeque" "o estatuto conferido a essas noções da literatura na contemporaneidade" (p.11)? Como? Trata-se aí de tocar em uma ética da leitura? Tocar como se toca uma partitura?

Porque essas noções implicam questões políticas e éticas; implicam questões de herança, de direito e de poder; implicam o poder da leitura, da literatura e da morte; implicam questões de sobrevivência, pervivência, tradição, tradução e traição; implicam questões de apropriação, espoliação, ampliação, negação, preservação; enfim, implicam o inesquecível. Enceto, assim, minha primeira questão como semente colhida de seu ramo: o amor ou leitura. Amor sive legens.

Quando lá no fim, na página 134, leio “re-citar” e “ressuscitação”, salta a meus olhos a palavra citação. Citação dos cantares. E pergunto: qual é o acorde perfeito para essa fuga, para esse deixa-pren ampliado na respiração universal dos textos? Por que pagar por isso? O que se prende, o que se deixa?

Trago nas mãos seu ramo, abro a janela de meu quarto e vejo a paisagem: o sexo da flor em sol. Há luz. Sei que ao ler, o não-saber deve operar em mim, para só assim fazer jus ao trabalho com as letras e seu luto azul.

Sim, direi, Amor sive legens para o entender. E “ler é ser chamado a um combate”. De que combate se trata aí? Como ler esse combate? O Cântico dos cânticos aparece também (citado mesmo) no Ardente texto Joshua. Ele faz parte do combate que se trava aí. Como ler esse combate? O combate de amor-leitura?

Tomo seu ramo e faço o trabalho com as letras. As letras vão rolar do próprio nome: amor. Ao pé da letra, tomo o O de ódio. Encontro-o no amódio (Lacan); encontro-o no percurso de um combate amoroso, à ronda de um duelo? Duelo, em espanhol, significa luto. O trabalho com as letras e seu luto azul? Luto, luta, leitura? Entravo aí mais uma questão, remetendo à página 39, onde se lê: “aproximação da morte e do amor, na estrutura do Cântico, algo da ordem de um ‘impacto da pulsão de morte sobre a evocação amorosa” Kristeva.

Continuo no trabalho com as letras e seu luto azul. E perguntaria sobre uma articulação possível entre a “nota azul”, segundo Didier-Weill, e o luto azul llansoliano (ou em clave de luto azul llansoliano). Como pensar o azul?

No R, o ramo, sim, o rigor; no M, a morte, sim, o amor; no A, o anel, que encontra, no O, sua forma. Encontrei o anel no trabalho com as letras e seu luto azul, em seu texto, Fernanda, quando me dei conta, na leitura, que a figura da mulher-estere, definida como um metro cúbico de lenha (p.68), era a figura em chamas a experimentar em metamorfose ardente, que, de fato, o espantoso do amor é que não tem anel. Então, subitamente, a lenha me apareceu (outra vez anagramaticamente e brincando com as letras roladas do nome) como o anel (anel-lenha), habitado, no meio, por uma letra muda ou uma letra soprada: Ruah, h.

estere, uma mutação da mulher que não queria ter filhos de seu ventre, aquela que tinha uma maneira distante de fazer amor – pelos olhos e pela palavra? estere, agora, em chama ardente, um metro cúbico de lenha. A lenha, anel ao avesso com um sopro dentro, ou uma letra muda, h, arde no texto.

O mudo, sabemos, foi uma das traduções que Maria Gabriela Llansol utilizou para designar Deus ou Jesus, em O alto voo da cotovia, o livro de poemas de Teresa de Lisieux, aquela que anelava, que desejava ardentemente. E estere também arde, lemos na p. 65 de sua dissertação, e entrega-nos um fragmento de ensino.

Tomo, agora, de seu ramo, o trabalho com o fragmento, a maneira como você, Fernanda, anela os fragmentos em seu percurso de leitura e trabalho com as letras. À medida que eu ia desfolhando seu modo de anelar os fragmentos, de apurar a forma fragmentária da escrita, de tocar no alcance e nas possibilidades de uma estruturação assim dada; à medida que fui acompanhando os autores convocados para pensar essa forma, cada vez mais, eu pensava: sim, é isso! O silêncio se alargava e a alegria chegava. Chegava com audácia: uma poalha de dissonâncias luminantes que sustentam a estética da pobreza (MGL, p.81). Chegava com amor, o amor de transferência, lançado ao espaço: espaço literário, espaço edênico.

Vagamundos, a vagueação do fragmento, o devir da música, da fuga, foi o que fragmentou e partiu, repartiu seu Sumário? A contaminação da forma fragmentária? A partitura? Tua razão de partir não foi o amor?

Eu sabia, e ainda sei, que o fulgor tocou, ardeu sua chama em escrita de Fernanda.

Vania Baeta

Querida Fernanda,

Eis-nos, afinal, em outro lugar. Este, aqui. E porque nos encontramos hoje, aqui, fui de novo ao encontro da causa amante, esta que há exatos vinte anos tem me movido e sempre, de novo, me comove. Fui atrás do livro **Causa Amante**, um dos primeiros que li, de Llansol, e dei-me conta de que sua segunda edição, aquela com o belíssimo posfácio de Augusto Joaquim, havia desaparecido. Passei a noite em claro, na internet, tentando localizar um novo exemplar (raríssimo, ao que parece), na cidade do Porto. E por ele espero, até hoje.

Só depois, um pouco mais conformada, busquei a primeira edição. Lá estava, para minha surpresa, não a primeira, mas a segunda dedicatória que recebi de Maria Gabriela Llansol: "Para a Lúcia Castelo-Branco, no início de uma amizade, MGab Llansol. Praia Grande, 21 set92." E, então, de novo me surpreendo, não apenas com os vinte anos que se passaram, mas com o fato de Maria Gabriela Llansol já saber, na ocasião, do tempo que se passaria. O início estava ali ____ o começo precioso. E está ainda, hoje, aqui.

Leio, na abertura de **Causa Amante**:

Passo I

Aqui

Estou coberta pelo nascimento de Ana de Peñalosa e a neve, que ia fundir-se, voltou a cair; meu corpo está molhado e meu espírito emerso em névoa. Preocupo-me com o espaço nevado do jardim, e seus habitantes -- os melros, à procura de sobras e sementes, os gatos, Jade, Olo, as três galinhas. Tenho, por vezes, com os donos das lojas, conversas amistosas que me circundam durante o dia. O empregado do banco, cujo trabalho nestes dias de ruas alagadas pelo degelo, pergunta-me se não foi difícil; há nele um humor acolhedor e uniforme. A neve é, nestes dias, a verdadeira claridade da natureza e, de regresso, a nossa casa coberta de branco parece-me enorme; tenho um sobressalto no que foi um jardim e vejo, à transparência, como o meu dia-a-dia e o nascimento de Ana de Peñalosa estão ligados; ligados a mim mesma, como se a estrutura dos arbustos e os relevos que sustentam a neve fossem o meu diário, e a neve total que os cobre, os meus livros, desde o livro das comunidades. (P.11)

Já aí, nessa abertura de um livro escrito em 1980, Maria Gabriela Llansol anunciava que o nascimento de suas figuras estava ligado a seu dia-a-dia, e não à história dos Príncipes, e que as coisas que faziam parte desse dia-a-dia - os melros, as sementes, os gatos, as galinhas - eram tão importantes quanto a

neve, a casa coberta de branco, o livro. Já ai, nessa abertura de um livro que, não por acaso, se intitula **Causa Amante**, sabemos que a causa e as coisas fazem uma coisa só - apenas uma coisa sozinha - nesse mundo figural.

Tudo isso, que é tão pouco e no entanto é tudo, ocorre-me agora, aqui, quando encerro a leitura do texto de apresentação da sua dissertação de mestrado, que se fecha com as palavras: "este, aqui". E então leio, antes ainda do "Passo I" de **Causa Amante**:

Aqui

É Tudo,

Nada

Entre Tudo e Nada.

Movimento

Gosto

E

Quando

Mais

Fim,

Causa Amante (p. 7)

A Causa, esta que aparentemente deve estar antes, aparece, aqui, depois do fim. E move. Como a sua música, o seu canto, Fernanda, que sempre esteve lá, desde o início, mas que talvez tenha se mostrado com toda a sua força, com toda a sua potência, depois do fim. Chegaremos a ele.

Antes, temos que passar pelo início. Quando Fernanda começou - isso já faz quanto tempo? - o seu desejo era trabalhar a relação entre a literatura e a morte, a partir do texto "A literatura e o direito à morte", de Blanchot. Este era o tema inicial de sua monografia de final de curso de graduação. Mas, ao que parece, o texto de Llansol atravessou o seu caminho, o seu caminho em direção à literatura e seu direito à morte. E trouxe-lhe a máxima "Não há literatura", e trouxe-lhe o vivo.

Depois, um pouco mais tarde, já no percurso do mestrado, o amor, ao lado do vivo que atravessou a morte - o amor que escreve, em **Amigo e Amiga** - também se impôs. E, ao lado desse amor, a disciplina de um curso de silêncio.

Talvez por causa do amor, ou por causa do curso de silêncio, minha orientação com você tenha sido tão silenciosa - ela sempre se deu por escrito. E, talvez por causa da disciplina desse curso de silêncio, você tenha se comportado sempre de maneira tão obediente. Sim, porque a Fernanda, no decorrer do curso, sempre escutou, atentamente, todas as sugestões, todas as recomendações, sempre acatou, sem discutir, as "correções" a seu texto. Chegou mesmo a concordar com um corte radical, que lhe sugeri, transformando um capítulo em dois e propondo-lhe um terceiro - em lugar de mais dois, que ela previa - para que um outro canto se pudesse ouvir: o dos **cantores de leitura**, com seu "amor sive legens".

Não me lembro mais, Fernanda, do que era previsto inicialmente para os capítulos 3 e 4. Lembro-me, apenas, de ter-lhe dito: "deixe isso para depois". E de ter lhe sugerido que sua dissertação não era apenas sobre o amor, mas também sobre o canto. E de ter me surpreendido com a facilidade com que você recebeu essa sugestão e "mudou de rumo".

Se eu tivesse relido o capítulo que eu mesma lhe sugeri, de Julia Kristeva, o capítulo sobre o **Cântico dos Cânticos**, talvez tivesse percebido que a estrutura, também aqui na sua dissertação, é a da fuga. E que ela se sustenta por dois elementos que se conjugam: infinito e repetição. Mas esses dois elementos, como o par de amantes do **Cântico**, são "amantes não fusionais", "apaixonados pela ausência um do outro".

Tudo isso, Fernanda, eu só pude ver no seu texto pelo que dele me escapou, nos escapou: o sumário. Pois o sumário desta dissertação, que se escreve como uma partitura, partiu, de outra maneira, toda a estrutura da dissertação. E então as três margens de silêncio e escrita se transformaram em fragmentos de uma partitura nem um pouco obediente, nem um pouco comportada, como se as páginas do livro se soltassem e se pusessem a cantar. Assim:

“como é possível que eu não tenha ainda compreendido quem éramos todos verdadeiramente na morte? mas também um dia eles, os livros, não serão a nossa imagem mas as faces apreensivas dos que nos procuram a ninfa ali deitada apunhalou o livro, e o livro, num rasgo de vontade, registou o facto; a ninfa ali deitada espezinhou o livro, e o livro, num rasgo de sensibilidade, guardou os passos mal dados; a ninfa, ali deitada, queimou o livro, e o livro, num rasgo de inteligência, espalhou-se no ar.” (**Causa Amante**, p. 85)

Querida Fernanda, neste momento de “grande mal-estar na Comunidade”, como se lê à página 20 de **Causa Amante** - “Eu previa, para o futuro, um grande mal-estar na Comunidade” -, neste momento em que, quase esquecidos da causa amante, deixamos mover/comover pela causa amarga da herança do espólio de Maria Gabriela Llansol, neste momento em que uma leitura colonizadora de seus textos pretende reterritorializá-los, buscando acomodá-los à história dos Príncipes e à tradição melancólica, creio que não é pouca coisa esse movimento que o seu texto fez, ao permitir que a partitura partisse o texto aos pedaços, como que a nos dizer, com Llansol, que o que ali se escreve é uma só narrativa, que se vai partindo aos pedaços. E então, Fernanda, depois dessa sua travessia da morte ao vivo, do livro à partitura, “da cópia, ao canto”, só me resta parabenizá-la, deixando-lhe, na “quarta pausa de silêncio”, com a questão: “Diz-me _____, a tua razão de partir não foi o amor?”

Lucia Castello Branco

Considerações sobre um sumário

Sim.

O sumário partiu, partilhou, partituroou-se.

O sumário veio, com a “súmula” potência de um corpo,
não-biográfico, cantar a travessia do amor.

O sumário escapou aos olhares. Aos meus próprios, aos alheios.
Veio do infinito literário, e se impôs, fazendo cortes no
previsível:

“um lance de dados jamais abolirá o acaso”.

Acontecimento. Força de escrita.

Sim. O sumário partiu, e partiu novamente.

Recusou-se ao discurso, preferindo o curso de onde cresceu.

Pássaro inapreensível: palavra-ave-palavra.

Tantos os pontos de vista, tantos os modos de enquadramento
da decisão. Mas o texto prefere o movimento em fuga
à página que se quer fechada, sem janelas.

Quer ser lampejo selvagem de vento que esvoaça na relva
das letras emaranhadas.

Quer ser “ponto de vida” que se colhe no redemoinho das
palavras lançadas ao mundo restrito.

Sim: um sumário nômade vem partir, em suma, agora,
para um outro lugar, deixando poucos traços, no muito que
cortou.

Cortes que não dizem do quantificável, nem, tampouco, do tempo
corrente.

Emergem do espaço de que pulsam as letras: travessia incessante.

O sumário seguirá, por fim, o rumo das flores que lhe chamam.
Percorrerá o fio de água aberto por suas “imagens fundadoras”.
E se lançará nas folhas que atravessam a aragem e chegam como
mensagens da voz que se constrói além.

Horizonte do devir de um texto que permanecerá, por enquanto,
sem respostas.

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu

Belo Horizonte, 2 de dezembro de 2012.