

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Isadora Bellavinha Maciel

TRANSDIZER O NÃO DITO:

Maria Gabriela Llansol, a tradução intersemiótica
e um possível para o ensino da literatura

Belo Horizonte

2019

Isadora Bellavinha Maciel

TRANSDIZER O NÃO DITO:

Maria Gabriela Llansol, a tradução intersemiótica

e um possível para o ensino da literatura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientador: Adolfo Cifuentes

Coorientador: Manoel Ricardo de Lima

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Bellavinha, Isadora, 1990-

Transdizer o não dito [manuscrito] : Maria Gabriela Llansol, a tradução intersemiótica e um possível para o ensino da literatura / Isadora Bellavinha Maciel. – 2019.

229 f., : il. + 1 DVD

Orientador: Adolfo Cifuentes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2019.

1. Llansol, Maria Gabriela – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura - estudo e ensino – Teses. 3. Tradução intersemiótica – Teses. I. 4. Arte e literatura – Teses. Cifuentes, Adolfo, II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 149.946

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ISADORA BELLAVINHA MACIEL** Número de Registro **2017674774**.

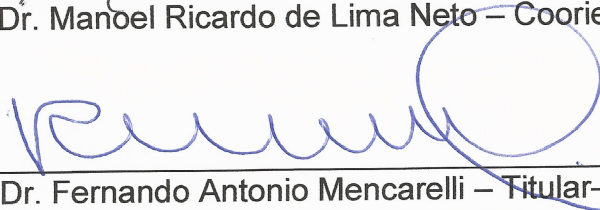
Título: **“Transdizer o não dito: Maria Gabriela Llansol, a tradução intersemiótica e um possível para o ensino da literatura”**



Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras – Orientador – EBA/UFMG



Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto – Coorientador – UFRJ - RJ



Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – Titular – EBA/UFMG



a distância

Profa. Dra. Maria Carolina Junqueira Fenati – Titular - Universidade de Lisboa

Belo Horizonte, 14 de março de 2019.

AGRADECIMENTOS

À Llansol, que vem me ensinando a pujança do Vivo.

A Sara, Helena, Olívia que, comigo, levam a leitura pelo seu caminho, e tornam o amor infinito.

A Pâmella, Bruno, Manuel, Izabel, Ian, Chiclete, Cláudio, Marcelo, Amanda, Clarissa, Isadhora, que fizeram possível o impossível.

Ao Manoel, por trazer o livro/os livros, pelas aulas inesquecíveis, e por manter-se sempre junto, mesmo à distância.

Ao Adolfo, pelo cuidado, pela confiança, e por resolver todas as picuinhas burocráticas impostas pela universidade.

À Carolina, pelo curso despretensioso e comovente, e pelos livros que acompanham essa escrita.

À minha mãe Jussara, que faz com que seja possível, e me redime a culpa.

Ao meu pai Vitor, que investe em mim, mesmo sabendo que não haverá lucro.

Ao Carlão, que me ensina a política, a lei, a leitura, e me mandou pesquisar na Europa, mesmo sendo avesso aos presentes.

Ao João, solícito sempre, generoso sempre, em prontidão para esclarecer todas as minhas dúvidas, partilhando seu conhecimento sem fim na velocidade de um e-mail.

Ao Espaço Llansol e toda a equipe, pelo apoio e pelas trocas.

Ao Lula, que é uma ideia.

É minha convicção que, na linguagem dos homens, as palavras que nos libertam do poder desde sempre lá se encontraram disponíveis, que lá repousam as palavras que darão outro desfecho à batalha de Frankênhausen.

Nós estamos de volta, Maria Gabriela Llansol

RESUMO

Este trabalho investiga a transcrição crítica e criativa, a tradução intersemiótica e noções emergentes da obra de Maria Gabriela Llansol, para lançar a ideia da prática tradutória interartística e intermediática como um possível para o ensino da literatura e para a formação de leitores-agentes. Para isso, articula-se conceitos de Haroldo de Campos, Walter Benjamin e Jaques Derrida entorno da língua e da tradução, assim como sentidos da intersemiose em Julio Plaza, além de algumas noções importantes da obra llansoniana como *Legente, Figura e corp´a´screver*. Faz-se ainda uma análise da obra interartística *Entre – uma casa que se torna*, composta a partir dos textos da escritora portuguesa, como parte prática desta pesquisa. Quer-se, assim, em contraposição aos protocolos de leitura estabelecidos pelas instituições escolares, arriscar as práticas do ensino da literatura na didática imprevisível da transcrição multimodal.

ABSTRACT

This work investigates critical and creative transcreation, intersemiotic translation and emerging notions of the work of Maria Gabriela Llansol, to launch the idea of interartistic and intermediatic translation practice as a possibility for literature teaching and for the development of agent-readers. For this, concepts of Haroldo de Campos, Walter Benjamin and Jaques Derrida around language and translation were articulated, as well as meanings of intersemiosis in Julio Plaza, and also some important notions of the llansonian work as *Legent*, *Figure* and *bodywritting*. We also analyze the interart work *Betwinto - a becaming house*, created from the texts of the Portuguese writer, as a practical part of this research. Thus, in contrast to reading protocols established by school institutions, we risk the practice of teaching literature in the unpredictable didactics of multimodal transcreation.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO: MOVER LLANSOL – Da escrita-tradução à didática do imprevisível ...	9
2 - TRADUZIR, TRANS-DIZER	12
2.1 - TRADUZIR, TRANSCRIAR – Da origem ao rascunho	12
2.2 - LLANSOL, SUJEITO-OBJETO	18
2.3 - TRADUZIR, TRANSCRIAR – O espírito do (des)encontro	21
2.4 - A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: Traço, Desenho, Letra: Imagem.....	40
3 - COM-DIZER LLANSOL: Palavras que correm como um rio	80
3.1 - LEGENTE	81
3.2 – TEXTUALIDADE, SOBREIMPRESSÃO, CENA FULGOR	85
3.3 - FIGURA	92
3.4 – CASA	98
3.5 - CORP´A´SCREVER.....	104
3.6 - TRADUÇÃO	108
3.7 - O AMOR CONTRA O PODER, OU O MÚTUO.....	114
4 - OUTRA FORMA DE LER: Entre – uma casa que se torna	121
4.1 DA METODOLOGIA.....	122
4.2 - DA CASA	132
4.3 - DA HOSPITALIDADE.....	142
4.4 - A LÍNGUA DA CASA É A POESIA	147
4.5 - DAS FIGURAS.....	152
4.5.1 - Sara.....	153
4.5.2 - Helena	161
4.5.3 - Olívia.....	169
4.5.4 - Isadora.....	176
4.6 - DO TÍTULO	181
4.7 - DA FIDELIDADE	184
4.8 - DA EXPERIÊNCIA.....	186
5 - A TRANSCRIÇÃO COMO DIDÁTICA DO IMPREVISÍVEL	191
6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	206
ANEXO 1 – Depoimento de Sara.....	212
ANEXO 2 – Depoimento Helena	215
ANEXO 3 – Crítica não publicada de Ana Luisa Sanders Britto.....	216

ANEXO 4 – Crítica Bremmer Guimarães.....	219
ANEXO 5 – Depoimento Matheus Gepeto (público)	223
ANEXO 6 – Depoimento Dudu Melo, pessoa com deficiência visual (público).....	224
ANEXO 7 – Depoimento de Bernardo RB (público).....	225
ANEXO 8 – Desenhos feitos por Drin Cortês para o <i>Entre – uma casa que se torna</i>	226
ANEXO 9 – Arte gráfica Entre – uma casa que se torna	228

1 - INTRODUÇÃO: MOVER LLANSOL – Da escrita-tradução à didática do imprevisível

Não é possível se decidir de uma vez por todas. Talvez seja esse o caminho traçado por essa escrita que, a cada leitura, percebia como as edificações textuais, lógicas, conceituais, filosóficas se desmoronavam nas voltas do texto. Há um desejo de dizer com teorias, de encontrar aquelas que cabem nesse pensamento e moldar a tradição na medida exata dos meus anseios estéticos, políticos. Mas a palavra treme e pula da página para o corpo, do corpo pra página, e então, sobre o que se diz? Qual resumo te faz justiça? Como introduzir e delimitar um tema que se quer sem margens? Não será possível se decidir de uma vez por todas, o texto contará o que houver a ser contado, na esperança de vibrar uma palavra que não se agence, que não ceda inteiramente à impostura da língua, da Academia, das formas de Poder que impõem as imagens de início, a opressão política e a depressão.

O texto elege seus pares: a escrita de Maria Gabriela Llansol é a primeira figura metamórfica de onde o pensamento se desdobra. Não um livro específico, mas vários livros dispostos à mesa, espalhados pelo chão, páginas abertas e entrecruzadas, se sobrepondo a papéis avulsos, notas, outros livros escritos e alguns por escrever. O que ressoa desse texto: mundos infinitos: esse confronto com o Poder e suas formas banalizadas por todas as camadas sociais, econômicas, políticas; a grafia de um Texto-Casa em hospitalidade incondicional com o Outro, estrangeiro, estranho, rebelde, excluído, pobre, louco; a escrita da tradução, seu modo operante de ler a história e o mundo, e traduzi-lo num texto singular e despersonalizado, onde todos os seres - figuras da História, animais, árvores, frases - podem conviver e crescer em inquietação, sob o princípio da liberdade e da mutação; o desejo de desvincular a escola da previsão de um futuro dado às crianças; o ensino e a escrita como atos de amor; a literatura pela didática do imprevisível.

Outros pares: o pensamento sobre a tradução e transcrição de Haroldo de Campos, rearticulando Benjamin, Valéry, Jakobson: a tradução como criação e como crítica; como possibilidade pedagógica do ensino da literatura e das artes; como forma mutante não subserviente à ditadura do Original, e que atualiza a tradição como diferença no tempo presente; a forma tradutória que não cede à impostura do sentido, mas que ressignifica a forma da palavra na língua que lê o texto. Nesse dobra, ainda: algumas noções da teoria da Tradução Intersemiótica, de Julio Plaza, menos por seu aspecto linguístico, mais pelo que essa

coloca sobre a implicação dos meios e da história nesse processo específico de produção artística e cultural; também pelo caráter imanente de mutação nesse tipo de operação tradutória, que só pode ler o original pela diferença, pela transformação.

A ação-reflexão a ler os pares: a instalação performática "Entre - uma casa que se torna", criada durante essa pesquisa a partir da obra de Maria Gabriela Llansol como uma proposta de tradução intersemiótica e intermediática, ou ainda, como o proposta didática. Como a obra traduzente lê o texto turvo e inclassificável; repensa sua forma saltando o escrito da página, a materialidade da palavra grafada para a voz e para a escrita do corpo - *corp'a'screver*; como as implicações filosóficas e políticas desse texto se manifestam esteticamente em ambas as configurações; as transformações que esse texto experimenta na sua dobra performática para o presente deste país tropical - o Brasil golpeado pelas artimanhas de um Poder que nem sequer está na Lei.

Para tensionar tudo e desfazer qualquer palavra definitiva: a desconstrução derridiana como a casa de escrita que permite edificar e ruir, simultaneamente, todo conceito que se perde do verbete; o princípio de hospitalidade incondicional para pensar a escrita llansoniana, a tradução transcritiva, a casa a tornar-se; o incomunicável no monolinguismo paradoxal de uma língua única que se fala e que não se fala; uma retórica que faz o impossível com o sentido, e dobra a língua numa Torre de Babel.

Ao que destina: levar esta linhagem de pensamento às portas do ensino da literatura; lançar a ideia de um possível inventivo e instigante para às práticas de leitura, tradução, escrita no âmbito institucional do sistema educativo; trazer as atividades entorno do texto literário como uma possibilidade de “tornar o amor infinito”, de caminhar para o autoconhecimento e para o respeito mútuo, de encontrar-se numa postura amorosa com o outro, com a diferença; levar a literatura, mesmo que dentro das amarras da instituição, para o seu confim, onde ela é um agir no mundo, um modo de transformação direta das inúmeras estruturas que determinam, sob o signo da impostura, uma, muitas, vidas; abrir seu ensino para o horizonte de indeterminação criativa, para o começo que toda criança instaura na duração do vivo; perceber a tradução, os diálogos interartísticos, a negação da castração categorial, a didática literária do imprevisível como modos de resistir às formas sociais, culturais e políticas que obrigam à miséria, que orientam as existências no sentido do medo, da disciplina servil, da impossibilidade de sonhar com o outro do mundo.

Sei que, por algum momento, desejei que a palavra se fixasse na página, que dissesse exatamente o que é e porque vem, e que, assim, localizasse o significado preciso deste pensamento - quem sabe desse modo eu o descobrisse, finalmente. Sinto, no entanto, que não é possível trair essa escrita e essa linhagem: mover, sim, metamorfosear, engolir, regurgitar. Mas jamais entregá-la ao poder de uma língua morta, à imobilidade de uma ideia que se comprova, claramente, que elimina de si a zona escura essencial para que o pensamento possa nascer, sempre e de novo, e novo, e desordenado, buscado uma nova ordem com novos pares impossíveis e inconciliáveis. ABRAPALAVRA trêmula fincada na gagueira do REAL.

2 - TRADUZIR, TRANS-DIZER

Há teorias. Esculpidas na dureza do mármore, teorias que se querem VERDADE desde sempre e depois, empenhar uma palavra definitiva. Há conceitos que não pedem travessia, que pedem, sim, uma cama onde deitar na eternidade dos dias, na fidelidade obtusa do que é, um sim, um não - jamais talvez. Na empreitada acadêmica, esses conceitos atravessam o texto, leitura-escrita, e há obrigações - quem disse; qual a linhagem desse pensamento; quem é o pai que confirma essa citação; repete, replica, inova? No repertório infinito da biblioteca de babel, encontrar os pares que te permitem dizer com competência, às vezes excluir os que estremecem a certeza do texto, evitar contradições - será possível? Eu vinha num caminho que imaginava reto, com uma ideia fixa e uma obsessão, garimpar no escopo da História aquilo que caberia na minha teoria - como alguém que caiba no meu sonho - mas a palavra desaba numa batalha naval, uma frente a outra, palavras inimigas e inconciliáveis, e já *não é possível se decidir de uma vez por todas*.

Elejo algumas pra dobrar: INTERSEMIÓTICA, TRADUÇÃO, TRANSCRIÇÃO. E num lance de olhar, vejo, são palavras que não podem ser enclausuradas, que nenhuma impostura da língua poderá reduzir à fixidez de um conceito, porque elas são em si, enquanto forma e sentido, travessias. Palavras que estão dentro rumando fora, feitas, sendo, fendas flexíveis, palavras que escorregam nas suas categorias, que pedem além-mais, outra paisagem onde se perder-achar, e se perder de novo. Palavras performativas que implicam o movimento, que arrastam sempre o Outro consigo, o estrangeiro, o estranho, o intruso - a diferença. Palavras que não são de uma vez por todas.

2.1 - TRADUZIR, TRANSCRIAR – Da origem ao rascunho

O que é traduzir? De imediato: transpor de uma língua para a outra. Ou via Jakobson: "a interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua" (JAKOBSON, 2007, p.65). Criar uma ponte entre dois continentes que só se tocam pelo mar, por seus litorais imprecisos. Mas não são só as línguas que se tocam na tradução - há mais implicado numa

língua, no ato de traduzir, que a objetividade de seus sentidos. O que uma língua traz consigo? Um universo de percepções e modos de usar, lidar, ler o mundo. Uma língua, muito mais que uma cadeia de significantes ligados a significados (traduzíveis) é uma maneira de existir e estar presente, de se relacionar com as formas nomináveis e inomináveis que se nos apresentam, é uma possibilidade de significar e sentir, mesmo que as palavras faltem constantemente. Uma língua, sem sequer se aproximar de outra, já é, em si mesma, tradução. Mas antes disso: de língua pra língua, a tradução foi por muito tempo

ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido "significado transcendental" do original), - ideia que subjaz a definições usuais, mais neutras (tradução "literal"), ou mais pejorativas (tradução "servil"), da operação tradutora. (CAMPOS, 2011, p. 10)

Traduzir como servir. Um gesto que se faz sem reflexão, como quem abaixa a cabeça para um mestre, traduzir como quem se apaga, ou ainda, como quem repete, copia, e assim, também, como quem ignora que não há palavra que permaneça estável na página ou na língua. A palavra treme. E quando o tradutor a olha, pode perceber que ela explode os sentidos dicionarizados, que vive no texto e na fala e é metamórfica, não cansa de se ressignificar. Há que diferenciar: a palavra denotativa, que informa, da palavra poética, que é forma. Aqui interessa, a priori, esta poética da linguagem, mas vale observar: na função referencial, mesmo quando essa quer "transmitir uma informação objetiva sobre a realidade", a palavra não cessa em não-dizer, em errar o sentido da informação, em turvar seu objeto. Há falhas comunicativas que se espalham nos meios que se querem mais lógicos e mais certos, seja no discurso científico, na lei, na comunicação cotidiana prática e banal, seja na apresentação jornalística (essa, especialmente manipulada por uma suposta função de verdade, que se faz crer, apesar da fantasia programada que reverbera nos meios midiáticos). Mesmo quando o dito é investido de uma objetividade racional que quer dizer exatamente o que é, em transparência e sem desvios, a palavra redobra seu sentido.

O estado da palavra poética é o tremor. Intraduzível. Uma forma-sentido que gera possibilidades-outras para a língua, que capta a palavra pela sua vibração, de modo que não há texto, enquanto poética, que possa ser paralisado pela mimese. O tradutor, portanto, frente a palavra em sua função material - forma-sentido - não tem apenas o sentido da frase a traduzir, mas palavra por palavra, universos em expansão em cada núcleo significante.

Em poesia, as equações verbais tornam-se princípio constitutivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código

verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e contraste, e transmitem assim uma significação própria. (JAKOBSON, 2007, p. 72)

Segundo Haroldo de Campos e Walter Benjamin, é sobre essa materialidade do código verbal que se agita a tarefa do tradutor. Exatamente porque é na forma, no modo de significar (e não no significado) que reside algo essencial do poema, da tradição, da história. Para o pensador alemão, o gesto assume, à primeira vista, um caráter messiânico: liberar a "língua pura" escondida em cada obra, em cada língua singular. "Atestar a afinidade entre as línguas" (CAMPOS, 2011, p. 23), uma intenção comum a todas elas, aspirantes à "língua originária" - esse "momento paradisíaco" da verdade das línguas como língua universal - e que não é capaz de revelá-la, ou de reverter o mito babélico segregador, mas atesta essa "relação oculta entre as línguas" (CAMPOS, 2011, p. 66). Na língua suprema "que nada mais significa" (CAMPOS, 2011, p. 114) e que é, na verdade, esse ponto de complementação e realização das línguas imperfeitas, "toda comunicação, todo significado e toda intenção" se destinam a extinguir - como seria o caso do momento da nomeação adâmica, onde a palavra não assume um significado comunicativo simbólico arbitrário, mas possui apenas sua potência de "primeiridade icônica", seu caráter nomeador não significativo. Nesse sentido, Benjamin afirma que "a língua não é jamais apenas comunicação do comunicável (*Mitteilung des Mitteilbaren*), mas também símbolo do não comunicável" e "a tradução que visa transmitir (*vermitteln*) nada mais poderá mediar senão a comunicação (*die Mitteilung*), portanto o inessencial. E é esta, com efeito, a marca distintiva da má tradução" (BENJAMIN apud CAMPOS, 2011, p. 116-117).

A "metafísica benjaminiana", como lê Campos, é revista por este através da física tradutória de Jakobson. Ele afirma que o próprio Benjamin, ao tratar do mito babélico e da concepção da língua pura, não o faz sem certa ironia - não toma a parábola bíblica por sua concepção de verdade religiosa, mas utiliza-se simbolicamente dessa para desenvolver um pensamento sobre a arte de traduzir. A língua pura é lida como "'lugar semiótico' - o espaço tradutório - da 'transposição criativa'" (CAMPOS, 2011, p.117). A função poética, por sua vez, retomando a proposição do linguista russo, opera sobre a materialidade dos signos e não primordialmente sobre o seu conteúdo comunicacional, de modo que são essas formas significantes que compõem um "intracódigo semiótico virtual" (CAMPOS, 2011, p.118) (ou língua pura) que circula entre as línguas e promove o encontro das diferenças através de um gesto tradutor pautado na transgressão. A perspectiva aparentemente essencialista da teoria benjaminiana é realocada na noção de uma práxis tradutória - a física do traduzir - de

Jakobson, e subtraída de seu caráter sacro para apresentar uma "forma semiótica universal" (BENJAMIN apud CAMPOS, 2011, p. 26) que se concretiza diferencialmente nas diversas línguas e em cada poema. O desvelamento dessa forma é a "primeira instância da 'transposição criativa'" (CAMPOS, 2011, p. 26). Henri Meschonnic, por sua vez, ainda a considerar o idealismo de Benjamin, como coloca Haroldo de Campos, substitui a noção de "língua pura" pela noção de "écriture" - "lugar de interações históricas entre línguas, culturas, poéticas" (CAMPOS, 2011, p.25) - e nessa direção também ressignifica seu sentido para além do caráter aurático benjaminiano: como uma prática teórica, uma pragmática do traduzir. Pode-se dizer, finalmente, que a tradução, no desdobramento profanado a que Benjamin edifica sua teoria messiânica¹, opera através de uma "reconvergência das divergências" (CAMPOS, 2011, p.27).

Nesse sentido, a impossibilidade prevista da tradução de poesia é reabilitada por seu caráter essencialmente diferencial. E por uma dialética negativa, culmina-se numa reversão da translatabilidade do texto poético que, quanto mais complexo e singularmente articulado em suas proposições formais, mais aberto está à sua transcrição, à sua reelaboração criativa. Cabe aí aproximar a noção metamórfica da *differance*² derridiana (DERRIDA, 1991), através da qual o filósofo estilha o culto da identidade e o mito de uma origem possível (não há original, só arqui-rastro); identifica o adiamento infinito do significado, uma vez que não existe sua função transcendental, apenas seu desdobramento de verbete em verbete, substituição por substituição, deslocamento, troca; *diferrance* como o "futuro em andamento", que rejeita qualquer possibilidade de estagnação dos significados; puro diferir; produção incessante de diferenças e palavras, anterior a todas as oposições conceituais que cimentam o discurso filosófico, teórico, científico, acadêmico. É importante marcar, no entanto, que Benjamin ainda afirma alguma hierarquia do original em relação à tradução, mesmo que isso venha a se desconstruir na noção de "pervivência" da obra. Para ele, há uma diferença fundamental entre a palavra poética e a palavra tradutória, e as

¹ Esta nota vem após várias releituras do texto, um desejo de deixar o traço da revisão, em suspenso, a compreender um *déficit* deste meu estudo: esta é uma visão ("teoria messiânica de Benjamin") que vem do concretismo brasileiro. Isto passa a permear meu trabalho inteiro, condiciona esta escrita. Falta expansão, percebo, para compreender que há um "marxismo ingenuamente forte" a envolver este pensamento. Faço filiações e isto impede a deriva do texto. Manoel Ricardo de Lima me chama à atenção em particular (não há referência, é uma conversa entre amigos). A primeira nota fica assim: um ano é muito tempo para as ideias fixadas em palavras, em páginas, aliadas a um nome de autor. Tudo o que está dito aqui já coloco em dúvida, mas sem desculpas.

²Não há o intuito de aprofundar este estudo na complexa proposição da *differance* derridiana, mas apenas aproximá-la da noção de tradução que se quer escavar nesta pesquisa. Para melhor entendimento, ler: DERRIDA, Jaques. A diferença. In: *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991. p. 33-63.

operações escritas que realizam cada uma: a primeira guarda no seu original, exilada, a língua pura, enquanto que a tradução tem a função de liberar essa na língua que traduz, no poema traduzente. Por essa visada messiânica, mesmo que a tradução esteja liberada de sua função de fidelidade ao significado, ela é novamente recalcada para fora da fala plena, como dirá Derrida (2006), já que permanece funcionalmente elencada como porta-voz de uma fala original, de um língua pura, de um dizer que em sua qualidade metafísica serve enquanto "origem da verdade". Isso se evidencia também na afirmação feita por Benjamin (BENJAMIN apud CAMPOS, 2011) de que a tradução, em oposição à arte, não pode pretender perdurar, deve ser transparente para despertar o eco do original e está relegada a permanecer fora da floresta da linguagem, enquanto que a obra de arte, por sua vez, habita o seu interior. Nessa proposição, conclui, a tradução da tradução é impossível. Todavia, porém, é através da noção de *sobrevida* (*Überleben*) da obra que o pensador reinveste seu pensamento de uma perspectiva histórica e libera novamente a tradução de sua "clausura metafísica":

Isto porque o original se modifica necessariamente na sua "sobrevivência", nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida. Mesmo para as palavras já definitivamente sepultadas num determinado texto existe um amadurecimento póstumo. Aquilo que em vida de um autor poderia ser uma tendência ou particularidade da sua linguagem poética pode mais tarde desaparecer de todo enquanto novas tendências de natureza imanente surgirão muito possivelmente das formas literárias. O que antes era novo pode mais tarde parecer obsoleto e o que era uso corrente pode soar arcaico. (BENJAMIN, 2008a, p. 30)

Na recepção das gerações sucessivas, o original toma novas formas, pede tradução para que sobreviva, e essa só pode se dar pelo signo da mudança, pelo jogo de diferenças que é o único a garantir sua pervivência. Esse processo de mudança é creditado por Benjamin à própria vida da linguagem - o que resguarda algum caráter essencialista - mas seu desdobramento certamente toca uma noção da *história como construção* que, num horizonte de leituras, remete à historiografia literária - a tradução da tradição - a tarefa de operar essa transformação, de produzir a diferença.

Valéry, por outro lado, desfaz, desde o primeiro momento, a fronteira categorial entre escrita e tradução. Para o escritor francês, a literatura já é, por si mesma, uma operação tradutória permanente - "escrever é traduzir" (CAMPOS, 2011, p. 76). A categoria de originalidade é substituída por uma perspectiva de intertextualidade generalizada em que todo ato de escrita poética implica reflexão e escolha não maquinal. Encontrar as palavras que traduzem um desejo de escrita, um mundo a que se tem acesso, não por uma repetição fiel do

pensamento, mas por aquela articulação vocabular, sintática, por uma proposição formal que não pode ser prevista, e que só se dá a ver na realização do enunciado. "A linguagem, aqui, não é mais um intermediário que a compreensão anula, uma vez desempenhado o seu ofício; ela age por sua forma, cujo efeito está em produzir no mesmo instante um renascer e um auto-reconhecimento" (VALÉRY apud CAMPOS, 2011, p.76). Nesse caminho, Jorge Luis Borges e Paul Valéry se aproximam na ideia de que escrita e tradução são a mesma coisa, e de que só há rascunhos, a busca de um rastro, de um traço, um jogo de diferenças que nunca encontra o texto definitivo. Neste sentido, vale citar o conto *Pierre Menard, autor de Quixote* (1999) do escritor argentino.

Nesta história em que, linha a linha, a personagem do escritor francês Pierre Menard reescreve de maneira absolutamente original, ainda que idêntica, alguns capítulos do *Dom Quixote*, de Cervantes, Borges reinscreve inúmeros problemas sobre o original e a tradução. Aquele, o canônico *Quixote* de Cervantes, permanece inacabado, aberto à leitura e à escritura de Menard, que empreende, segundo o narrador, uma tarefa muito mais árdua que a do romancista espanhol. Em uma língua distinta da sua língua pátria - mas na língua oficial do romance pretendido-, o escritor francês reinsere este texto em outra condição histórica e estilística literária. Se o original se faz pelo uso corrente do espanhol da época de Cervantes, no segundo, séculos depois, a escrita se faz por um "estilo arcaizante". O trabalho se dá também por um longo estudo da obra original, no intuito de desprender dessa sua potência na atualidade, que pela distância temporal e pela evolução técnica e filosófica vivida neste período, faria com que a nova obra, de Menard, idêntica a de Cervantes, fosse mais potente que aquela executada por pelo escritor espanhol. Não se tratava de refazer o *Quixote* em uma versão contemporânea, mas de coincidir as páginas escritas, sem copiar, de um *Quixote* pensado e acessado pelo próprio Pierre Menard. "Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao *Quixote* pareceu-lhe menos árduo - por conseguinte, menos interessante - que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* mediante as experiências de Pierre Menard." (BORGES, 1999, p. 22) Na trajetória traçada por Borges em seu conto, o original é como um rascunho sendo aperfeiçoado na tradução, sem, no entanto, chegar a um formato final. Dá-se ao tradutor-copiador Pierre Menard a qualidade de escritor original e, ainda, capaz de empreender uma tarefa mais árdua que o próprio Cervantes. Sua narrativa desvincula, mais uma vez, o caráter de inferioridade e derivação da obra tradutória, abre para a experiência de leitura a possibilidade de ativação da palavra originária, que perde também esse caráter

essencialista, além de discutir, de maneira lúdica, a prática, na literatura moderna, de apropriação e transcrição deliberada dos clássicos e de todo repertório da arte e da literatura.

Nesta proposição, qualquer possibilidade de origem é revogada, pois todo original assume também a função de borrador, de rastro, de traço imperfeito. O modo tradutório elaborado por Valéry trata novamente de uma "aproximação da forma" que significa remontar o original "à época virtual da formação" (VALÉRY apud CAMPOS, 2011, p. 85) do texto traduzente, reconhecendo seu inacabamento, sua qualidade instável - o que ele chamará de uma "discussão por analogia": nem cópia, nem imitação, mas uma aproximação crítica que escolhe, rejeita, rasura, salienta, aprova, desconfia, e que desemboca numa "poética da leitura" (VALÉRY apud CAMPOS, 2011, p. 88).

Desse desdobramento operacional da prática tradutora, algumas noções se destacam: a *escritura* como lugar de interações históricas, culturais e poéticas; o tremor da palavra poética; a tradução agindo sobre a tradição numa atualização desta para o presente; a traição da tradução ao significado original e uma atenção à forma; a pervivência da obra em sua multiplicação de leituras e formas tradutórias nas gerações sucessoras; a escrita como tradução; a tradução como uma poética de leitura.

[O texto, então, se abre para mais um rizoma, suspende uma palavra para dar lugar à outra, que interrompe numa exigência de aparição, precisa dizer quem é, a que veio, clarear-escurecer seu sujeito-objeto]

2.2 - LLANSOL, SUJEITO-OBJETO

Maria Gabriela Llansol foi uma escritora portuguesa que produziu intensamente entre 1962 e 2008, nunca de fato inserida naquilo que se convencionou chamar a instituição literária, provocando o universo da Literatura com um texto impossível de classificar, de situar pacificamente entre as pré-definições de gênero. Esse texto nunca se pretendeu Literatura pois, entre muitos motivos, fazer-se como tal seria ser conivente com a impostura da língua instituída, com o Poder que essa palavra reverbera, e que assim obriga o texto a leis sintáticas, gramaticais, lógicas, que impedem a caminhada livre da língua e da escrita, das

figuras textuais anteriores e posteriores a qualquer princípio estrutural do personagem romanesco. Esse texto é, antes de tudo, escrita, escritura, corpo de escrita, *corp'á'screver*³. Seu trabalho com a linguagem desloca-se da narratividade "que tem como órgão a imaginação emotiva, mas controlada por uma função de verdade, a **verossimilhança**" (LLANSOL, 1994, p.119-120) e ruma para a *textualidade* capaz de nos dar "acesso ao novo, ao vivo, ao **fulgor**", ao *dom poético*, que pode alargar o âmbito da liberdade e "fazer de nós vivos no meio do vivo". A textualidade llansoniana está intimamente ligada à proposição de uma estética orgânica situada no continente do amor - não a língua em sua impostura, com seus significados estagnados e agenciados por estruturas de dominação, mas movendo-se para o afeto e para a relação amorosa que é, como dirá Maria Inês de Almeida (2014), uma possibilidade de entendimento da tradução. Os movimentos tradutórios, que não se dão aqui apenas de língua pra língua, mas do mundo pra escrita, de uma língua pra si mesma, da fala pro texto, do pensamento pra grafia, desarticulam o Poder da língua pelas mutações constantes que o texto implica e a partir das quais esse passa a existir. "Numa estética orgânica, traduzir é trazer o outro ao Texto. Copiar e adulterar, abrir o texto sem o violar, e revelar, no adultério, o que o nosso sexo de ler está vendo." (ALMEIDA, 2014, p. 21) O gesto abre ao conhecimento do que se tem à disposição para ser traduzido e possibilita o conhecimento próprio de quem está copiando.

Nessa pulsão textual, já não é possível falar em personagens, pois são as *figuras* com sua potência de mutação - homens, mulheres, animas, árvores, objetos, frases - que desdobram essa escrita em *cenar fulgor*, instantes de vibração que fazem da metamorfose sua lei. "Figuras que restam sempre por dizer, que não encontram descanso numa definição", "inseparáveis de uma incompletude que as faz escapar da plenitude da significação e as torna inseparáveis de um movimento de incessante devir." (FENATI, 2009, p. 18-19) Como a própria matéria do texto, como a tradução, essas figuras só avançam pela diferença, pervivem sob o signo da transformação constante que se dá dentro de um livro ou ao longo dos vários livros que compõem a escrita llansoniana. Figuras históricas como Nietzsche, Fernando Pessoa, Thomas Müntzer, São João da Cruz, Emily Dickinson, Anna de Peñalosa, Camões, recebem novas qualidades textuais, têm seus nomes modificados assim como o pensamento que ecoam de seus escritos. Traduzidos, Pessoa se torna Aossê (no reverso do nome, perde o P e sua qualidade de pessoa, se torna Falcão); o Camões representativo da Instituição Literária

³ A expressão é cunhada por Maria Gabriela Llansol ao longo de seus livros e será melhor tratada no segundo capítulo desta dissertação.

Portuguesa torna-se Comuns, que será sua evolução para *pobre* na grafia de Llansol; a proposição nietzschiana do eterno retorno do mesmo torna-se na textualidade llansoniana, a importante figura do eterno retorno do mútuo. De página em página, de livro em livro, essa escrita engole o outro, incorpora-o, antropofagiza-o, traduz a luz de sua matéria e soma essa à substância viva do texto.

A respiração torna-se um pouco mais ofegante como se, no sombreado, houvesse falta de oxigênio, entreabre a boca e surge uma humidade onde mergulhamos os dedos movidos por uma vontade compulsiva de escrever. Escrevemos diretamente sobre o tapete. Uns multiplicam os arabescos, outros tornam-se quase imperceptíveis de simplicidade e, sem repararmos, esbate-se o porte da figura. Seu corpo confunde-se, provavelmente, com o desenhado. Quando levantamos a cabeça, estamos cobertos de escrita e prazer:

De que fomos testemunhas?, perguntamo-nos

A clorofila, murmurou Dickinson. (LLANSOL, 2000, p.30)

Esse texto, sem metáfora, quer deixar passar a clorofila. É pela escrita da Paisagem - e não do território, da propriedade, das zonas demarcadas - que a textualidade se coloca frente ao mundo questionando as imagens de poder, e "desfazendo a hierarquização dos corpos" que divide esse mundo "em dualidades como príncipe e camponês, senhor e escravo, homem e animal." (FENATI, 2009, p.17) O texto é também geo-grafia, carto-grafia, "lugar que viaja", Paisagem sem pátria que é antes de tudo um vivo no meio do vivo, parte constituinte e em diálogo constante com a espécie terrestre. A concepção de Paisagem que se tem aqui afasta-se drasticamente da percepção de uma estética realista, em termos ocidentais, onde essa está intimamente ligada aos caracteres culturais, ao antropologismo, a estruturas de dominação, ou ainda, a concepções bucólicas da natureza. O signo da paisagem é o signo da mutação.

Em Llansol, não há uma zona estável onde os problemas acham solução - o verdadeiro e o falso: a textualidade é capaz de apresentar mundos e tempos para lá do princípio de não contradição⁴, pois sua lógica não é a do iluminismo, a da razão, a da clareza. O rastro percorrido pelo texto é o da luz que possibilita o vivo, que se insere como uma escrita no espaço e percorre a árvore, o bicho, o humano, sem nunca excluir de sua existência a sombra que gera, como tradução, produção simultânea da diferença. Romance, poesia, autobiografia, diário, ensaio - na subversão e sobreimpressão dos gêneros, sua escrita não

⁴ Na lógica Clássica, o princípio de não contradição, primeiramente formulado por Aristóteles, coloca que duas afirmações contraditórias não podem ser verdadeiras ao mesmo tempo. Em "Para que o romance não morra", M. G. Llansol dirá: "Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se se souber que, neste mundo, há um mundo de mundo, e que ela os pode convocar, para todos os tempo, para lá do terceiro excluído e do princípio de não contradição" - Lisboaipzig, p. 121.

apazigua a palavra em convenções estilísticas. Vai além de qualquer clausura literária e chega a transformar a letra cursiva no desenho que se desenrola na página, como a continuidade do texto, do traço _____. O gesto é rizomático: livros se sobrepondo, escrita sobre escrita, páginas translúcidas misturam as palavras da frente no verso, escrever como quem desenha uma possibilidade de mundo, a grafia já não é só verbo, mas imagem, rastro, espaço de legência, caminho intersemiótico do mundo pro texto, desse pro objeto, do objeto pro pensamento, vias infinitas de tradução que já não podem dizer de um original ou de uma origem primeira, mas que estão sempre a criar a origem no instante do seu nascimento, uma nova bifurcação que instaura o início de tudo no agora.

Em silêncio e cega,
deixo que me dispa da claridade penetrante,
da claridade nova,
da claridade sem falha,
da claridade densa,
da claridade pensada,
me torne um fragmento completo e sem resto
para que passem a clorofila e a sombra da árvore. Assim reelizando eu própria um texto

e acompanhando-o,
constatei que a noite em breve iria se pôr,
deixando-me sem dia claro às portas da cidade. Não havia percurso, apenas um decurso e vários sonhos deitados em torno de uma mesa, sem que se visse quem dormia e estava a ser sonhado. (LLANSOL, 2000, p.13-14)

[O ramo do rizoma aberto reencontra seu galho anterior em outro tempo e em outra parte. Já não é o mesmo, há uma luz que incide sobre o texto, e o tronco aguarda pelos novos sulcos que lhe irão penetrar. Pede tradução.]

2.3 - TRADUZIR, TRANSCRIAR – O espírito do (des)encontro

Encontrar uma palavra para dizer o que não nos foi dito pela língua; encontrar uma língua capaz de dobrar a língua do Poder, e poder dizer sem língua, uma palavra só traço; encontrar na grafia da palavra seu a-significado, seu sentido perdido pela língua impostora; perder o sentido da palavra e explodir em mil sentidos e palavras os rizomas de um pensamento que ainda não se sabe linguagem, um pensamento buscando uma língua sem

dicionário; encontrar-desencontrar o Outro do texto, o que vem antes e o que nasce no agora, o escrito-Outro, o estranho presente, o legente, a voz despossuída e sem face do Texto; colar à página de um livro a página de Outro livro, ver que as letras se misturam no encontro dos versos, das páginas, dos tempos, ver a tradição desorientar sua História (com maiúscula) nas voltas de um livro cíclico e espiralar, sem começo nem fim.

Traduzir, junto à Llansol, não será apenas o trajeto de uma língua à outra, a interpretação de signos verbais por meio de uma outra língua. Na escrita llansoniana, a noção de tradução toma inúmeros outros contornos que extrapolam qualquer exigência de fidelidade ao sentido, à forma, ao dito. Todo original e todo mito de origem surge no meio da história e da tradição - e não no seu início - como um instante de gênese que não se imprime como Lei, mas sim como possibilidade, capaz de desaparecer e reaparecer nos caminhos do texto e da experiência. "Tudo no universo llansoniano é encontro e tradução" (BARRENTO, 2014a, p.23). Ela dirá: "a troca verdadeira", "o encontro inesperado do diverso", "o eterno retorno do mútuo", "os encontros de confrontação", "o entresser", "o ambo"⁵ - figuras textuais, nós construtivos do texto, que apontam a todo tempo a presença inevitável do Outro, atravessando num rompante a escrita, se sobreimprimindo no gesto realizado pela mão autora. A palavra se vai despossuindo, deixa rastro sem fonte, o texto se surpreende, fulgoriza, traduz. "O texto, além de ser o que é _____ é um lugar de encontro"⁶, e, como tal, é também o lugar onde as diferenças se esbarram e os corpos não podem mais se conter nas suas delimitações, não podem mais atravessar o escrito, a tradição, a história sem o signo da mudança.

Traduzir nunca é pra Llansol um gesto unidirecional ou mero ofício de palavras. Traduzir - lemos em *Os Cantores de Leitura* - é trans-dizer. Traduzir o outro arrasta consigo mundos [...], é um ato heterofágico (e também homofágico) com ressonâncias físicas e anímicas, uma cor-respondência com esse outro - "cor-respondência" significa à letra "resposta do coração", mas aqui é mais do que isso: é igualmente um abalo do corpo e um estremecer da alma. (BARRENTO, 2014a, p. 24)

Para esclarecer: na vasta obra de Maria Gabriela Llansol, é possível encontrar oito livros apresentados como tradução. A escritora portuguesa se dedica a traduzir poemas de Emily Dickinson, Paul Verlaine, Rainer Maria Rilke, Rimbaud, Teresa de Lisieux, Apollinaire, Paul Éluard e Charles Baudelaire, publicados individualmente como coletâneas de poemas, ou traduções de livros inteiros, desses para o português. No entanto, para além

⁵ Essas expressões se repetem em diversas obras de Maria Gabriela Llansol.

⁶ Anotação inédita de M.G. Llansol. Caderno [o 1.60, p.143], parte do acervo do Espaço Llansol. As demais anotações não publicadas serão identificadas diretamente como *cadernos*, ou *dossiês*, de acordo com a organização do espólio.

desse trajeto, há também este outro percurso tradutório - que João Barrento dirá ser tudo a mesma coisa, o mesmo processo de escrita - em que Llansol se apropria de imagens estéticas e filosóficas desses e de outros inúmeros escritores da literatura mundial, e a partir das quais "borda" livros que irá assinar com seu próprio nome, e não como tradutora. Num movimento de tradução interlingual, quando se dedica a traduzir autores como Rilke, Verlaine, Rimbaud, ou nessa prática de escrita que se arma como escrita da tradução, através da qual Teresa de Lisieux, Fernando Pessoa, Spinoza e tantos outros escritores são envolvidos pelo seu próprio texto, traduzir não se reduz a uma atividade formal, teórico-linguístico-criativa. Trata-se de um processo digestivo, hetero-homo-antropofágico, que engole o outro e a si mesmo, que combina e altera as substâncias incorporadas e produz mudanças que não se dão somente na ordem da grafia. A leitura que arrastou consigo as diversas realidades existentes do vivo pro texto (outro vivo), desdobra então esse para o corpo do mundo - implica mudanças de vida, um afeto do corpo físico, político e filosófico, modifica o sujeito tradutor, o sujeito da escrita, responde com o coração: traduz-encontra.

Ouve o pedido de Teresa << põe no teu caderno o claustro em que durmo à
beira do teu fluir >>

não, não foi ela que disse que "a elaboração imaginativa é o próprio
desenvolvimento da razão", fui eu não vai ser tarefa fácil gerir nossos diálogos
é noite,

teremos de nos ouvir como nos ouvimos nos sonhos: sem sabermos se somos, se
quem surge é pessoa ou representa, se as figuras nos inquietam ou anunciam

<< campo de jogo? >> (LLANSOL, 1998a, p. 18)

Em Ardente Texto Joshua, Maria Gabriela Llansol lê/escreve a mística Teresa de Lisieux. Aproxima seus cadernos de escrita e cria uma interpenetração de suas falas. Há citações diretas dos textos de Lisieux, às vezes entre aspas, outras não: a separação formal que identifica quem diz fica cada vez mais obscura ao longo do livro. O texto afirma: "não vai ser tarefa fácil gerir nossos diálogos". A figura textual de Gabriela - e vale marcar que a identificação jamais se dará como a da escritora Maria Gabriela Llansol, mas essa manifestação do texto, que não é a mesma coisa - escuta "o pedido de Teresa", coloca as considerações dessa, o "claustro", o pátio da vida monástica em que dorme, em seu próprio caderno, ou ainda "à beira", na proximidade, fazendo litoral, de seu fluir, de seu texto, dos sonhos partilhados. Não há aí uma solução objetiva ou racional para o problema da autoria, do original: "teremos de nos ouvir como nos ouvimos nos sonhos", sem saber se de fato existem, como singularidade, se seus textos tem autonomia, se surgem como manifestação textual, ou como um representativo dessas escritoras, se é pessoa, se há nome próprio ou pronome

pessoal para identificá-las. E as figuras podem anunciar, ainda num signo impreciso: "campo de jogo?" - a escrita como jogo, de diferenciações, espaço aberto. O texto mesmo responde: "sim, cena livre do espaço correndo na imagem tão viva" (LLANSOL, 1998a, p.19). No espaço de texto é possível que haja lugar para essa liberdade, para essa cena livre em que os sujeitos de escrita, as figuras, percam os limites de seus contornos, se confundam, não respondam ao princípio de originalidade, de autoria, de autoridade. Campos, ao analisar a "desconstituição do dogma da fidelidade à mensagem", e a grafia da poesia e da tradução em Valéry, desmembra a palavra "retracer" na noção de *traço*, um caminho que se percorre de modo impreciso:

O poeta ("espécie singular de tradutor", como Valéry afirma no mesmo ensaio) deve ser fiel ("sensível") às formas e às palavras suscitadas afinal pela "ideia do seu desejo", que se deixa representar ("retracer") desde logo de modo indefinido (como um diagrama cinético, um ícone de relações, poderíamos dizer, semioticamente); retracer significa "representar vivamente uma imagem no espírito" e também "desenhar de novo o que estava apagado", ou ainda, num sentido atento à derivação da palavra, "buscar o rastro de"; na Gramatologia de Derrida, *la trace*, "o rastro", "o traço", "raiz comum da fala e da escritura", está ligada ao "jogo da diferença" e por isso mesmo "à formação da forma". (CAMPOS, 2011, p. 76)

Um desejo que se deixa retrair de modo indefinido, a busca de um rastro, o jogo de diferenças, o campo de jogo, o campo de liberdade do texto: eis o lance da escrita, eis o lance da tradução que se imprime na textualidade llansoniana. "Representar vivamente uma imagem no espírito" ou "cena livre do espaço correndo na imagem tão viva", redesenhar, reescrever o texto que estava apagado pelo tempo: reintroduzi-lo na Tradição, na história, não como quem mimetiza mas como quem percorre um caminho indefinido, a ideia de um desejo a ser grafado, ícone de relações que o novo texto cria inebriando completamente escritor, leitor, tradutor, figura, pessoa, Teresa, Gabriela. E as figuras que se encontram nessa escrita não formam um par perfeito, numa harmonia conformada - o diálogo é difícil de gerir, mas há um "mútuo reconhecimento" sob o signo da diferença, do desencontro que permite que uma terceira fala se instaure nesse campo de jogo. E do texto emergem ainda as perguntas num desenlace sem resposta: "como se criava tanta coerência, numa semelhança contraditória?/ - Os nossos cadernos não são o mesmo? - perguntei/ - Quem, de fato, sabe? - deu-me como resposta" (LLANSOL, 1998a, p. 23). Haverá o caderno da escrita, haverá o caderno da tradução? É possível refazer o traço de quem diz até uma origem verdadeira - uma língua pura, um original - ou apenas inventar uma nova gênese para essa origem, no meio da coisa?

Valéry retorna para dizer com Llansol: escrever é traduzir; ler é traduzir; perceber o mundo, buscar modos de ressignificá-lo, de recriá-lo, é traduzir. Nesse sentido, a tradução

requisita ser lida para além de suas condições linguísticas, formais. Jauss, segundo Campos, tratará da constituição da tradição "como um processo de tradução" que opera "sobre o passado a partir de uma ótica do presente" (CAMPOS, 2011, p.15), de modo que a operação tradutora está intimamente relacionada com a concepção de uma tradição, de uma história. Cada gesto que traduz instaura um novo começo, uma nova gênese, um passado, e desdobra inúmeras possibilidades de presente e futuro. Quando Maria Gabriela Llansol escolhe traduzir em seus textos loucos, vencidos, excluídos, quando desenha sua *Geografia de Rebeldes*⁷ junto a Hölderlin, o tradutor da loucura, Thomas Müntzer, o decapitado, Ekhart, São João da Cruz, Nietzsche, tantas outras figuras negadas na história da sociedade - "todos são rebeldes a querer dobrar o tempo histórico dos homens" (LLANSOL, 1994, p. 129) -, ou ainda, quando traz para o diálogo de sua escrita o cão Jade, a árvore Prunus Triloba, a casa, os objetos sem importância da vida cotidiana - a voz dessa tradição não é a que se afirma no currículo escolar, nos volumes enciclopédicos, na linhagem dos vencedores, dos que escrevem *uma* História de heróis, furor e sangue. Essa nova tradição, essa outra tradução do mundo, se atenta para o murmúrio sem fim do silêncio, dos pobres, das crianças, das coisas que o tempo todo a não dizer estão dizendo; estremece com pequenos abalos sísmicos os pilares do Poder, as estruturas opressivas que sustentam sistemas políticos e econômicos autoritários, inclusive aqueles disfarçados nas formas da democracia ou do liberalismo; resiste à conformação de UMA resposta para os INFINITOS problemas de uma tradução-tradição, e dobra a língua até que ela não possa mais ser instrumento de nenhuma doutrina mas sim a constatação vibrante da metamorfose do vivo. Em *O Livro das Comunidades*, a escritora portuguesa elenca "três coisas que metem medo", denominadas "vazio provocado", "vazio continuado" e "vazio vislumbrado". O vazio continuado é a Tradição:

A segunda é a Tradição, segundo o espírito que muda onde sopra. Todos cremos saber o que é o Tempo, mas suspeitamos, com razão, que só o Poder sabe o que é o tempo: a Tradição segundo a Trama da Existência. Este livro é a história da Tradição, segundo o espírito da Restante Vida. (LLANSOL, 1977, p. 9-10)

A Tradição é, a princípio, associada ao Poder como a Trama da Existência, da História com maiúscula. Aquilo que tem existência, em Llansol, não necessariamente é o que tem realidade⁸. Os reais-não-existentes são as Figuras do texto, sem uma necessária

⁷ Primeira trilogia llansoniana, composta pelos livros *O Livro das Comunidades* (1977), *A Restante Vida* (1982) e *Na Casa de Julho e Agosto* (1984).

⁸ Sobre isso, João Barrento observa que, em momentos distintos de sua obra, Llansol utiliza-se da expressão existentes-não-reais e reais-não-existentes como pares opositivos que vão, no entanto, se confundir no livro *Finita* (p.35-36) e em seu discurso *O encontro inesperado do diverso*: "Em que momento eu soube que só

correspondência empírica, mas que são dotadas de realidade. Na Trama da Existência só são dados como existentes aqueles que a História valida em sua linearidade temporal, em seus enlaces de causa e consequência. Ela sabe o que é o tempo dentro desta perspectiva cronológica irreversível - e não pela anacronia essencial pela qual o texto se desenrola -: A Tradição enquanto História. "É ali que é dito que a fórmula do progresso contínuo é a versão da história feita pelos Príncipes, e é aquela que só a eles beneficia" (FENATI, 2009, p.63). Llansol dirá ainda que, sob o signo da tradição, o que se esconde é que:

todas as guerras foram uma só batalha, de reis querendo guardar e expandir o seu real, de burgueses desejando cidades livres, de camponeses lançando-se furiosos para onde isto acabe e o seu comece, de clérigos e de soldadesca distribuindo palavras e armas à fama, ao dinheiro, ao reino de Deus próximo (LLANSOL, 2014, p. 95)

No entanto, é a Tradição segundo o espírito da Restante Vida - "que muda onde sopra"- que será tratada em seu livro. Tradição, portanto, segundo o espírito das Figuras em mutação, sob o signo da mudança e não da permanência dos fatos numa linha histórica opressora que só diz dos vencedores. "A tradição é nomeada pelo que a torna indefinível, inacabamento dos textos que ela lê" (FENATI, 2009, p. 64), se afirma pela descontinuidade das cenas fulgor que se atravessam em combustão, resta por dizer, segue *dizendo* o que nunca por fim *está dito*. Não resguardar o passado numa imobilidade alienante é dobrar a história e possibilitar que os tempos confluem para além de qualquer linearidade outorgada pela versão dos Reis. É promover o encontro que se dá numa primeiridade categorial do desencontro dos fatos através da linha do tempo, reencontrados, todavia, no presente da tradução do mundo, na concepção dessa outra tradição. Há, nesse gesto, uma *decisão* operativa (ainda que o texto tenha vida própria) em relação à história, que não só guiará o texto que se inscreve, mas também o sujeito que se inscreve no mundo a partir dessa ação, e a projeção dessa escrita-pensamento na historiografia literária. Uma dimensão radical da escolha que será determinante na formação do indivíduo que se manifesta enquanto leitor-tradutor-escritor.

Quando Haroldo de Campos trata a tradução como criação e como crítica, ainda que seu olhar se debruce mais especificamente sobre a operação interlingual, está considerando também esse modo muito particular e atento de ler a história - "traduzir é a

criando reais-não-existentes, como Augusto lhes chama, abriríamos acesso a essas fontes [de Alegria]?[...] Fora do texto esses reais são evanescentes.' Os reais -não-existentes - realidades textuais (ainda) sem correspondências no mundo empírico - são, assim, o outro nome da Figura. M. G. Llansol irá mais tarde [...] trocar os termos da fórmula, preterindo o rigor filosófico dos conceitos de realidade e existência em favor de um uso corrente que não me parece fazer jus ao universo figural de seus livros." Para aprofundamento, ler: BARRENTO, João. *Na dobra do Mundo*. Lisboa: Mariposa azul, 2008, p. 38-39.

forma mais atenta de ler" (SUBIRAT apud CAMPOS, 2011, p.42)⁹ -, de recortá-la, reinventá-la e reinseri-la no presente da escrita. Um entendimento consciente da operação tradutória que se realiza incessantemente no repertório histórico à nossa disposição, enquanto significamos o mundo, oportuniza a articulação de novas realidades, outras vias de existência, arrasta consigo mundos. Ao pensar a tradução de textos poéticos, Campos reverte a problemática histórica de impossibilidade de tradução de poesia, e considera a obra formalmente mais complexa e intraduzível como aquela que mais requisita e desperta a tradução. Isso porque o gesto tradutor não repousa no ofício das palavras, num pender servil para os sentidos originais, mas se insere como um modo de tocar questões mais profundas de um problema da língua, da falha da língua em comunicar, do que resta nas manifestações da linguagem como uma fala essencial, a ser traduzida, em oposição a uma comunicação inessencial correntemente privilegiada nas relações sistemáticas que nos são impostas sob o disfarce da clareza, da objetividade, da racionalidade. A tradução como criação e como crítica perpassa uma escolha afetiva "do que traduzir", de quem se escolhe ler em atenção; é uma "vivência interior do mundo e da técnica do traduzido" (CAMPOS, 2011, p. 42), dando acesso ao universo que esse manifesta - e também ao que não manifesta, mas que está recôndito em suas linhas - e permitindo que o mesmo seja desdobrado no presente; é uma reelaboração da história pelo recorte e ressignificação do repertório estético e filosófico implicado nas formas literárias; é uma sensibilização a essa fala essencial que vibra no poético e que não pode ser traduzida pelos seus sentidos dicionarizados; é, como dirá Benjamin, um "modo provisório de discutir a estranheza das línguas" (BENJAMIN apud CAMPOS, 2011, p.87) e, eu diria ainda, de discutir a *différance* primeira e fundadora que separa o humano do humano, e das demais espécies terrestres.

A operação tradutora, portanto, é capaz de revelar no tradutor o que se arma como suas escolhas políticas, filosóficas, ideológicas. A percepção das afinidades que se estabelecem entre o tradutor e a configuração de origem, os elementos do texto que são eleitos como aqueles a serem traduzidos, como a constituição essencial de um produto de arte, aponta para a construção simbólica do próprio sujeito criador/tradutor. Trata-se, desse modo, de uma prática que é, simultaneamente, uma reflexão sobre a história, sobre o passado e o presente, sobre a obra-fonte e a relação entre as línguas, como também uma autorreflexão, um processo de autoconhecimento, e de avaliação crítica do sujeito sobre seu estar no mundo. As

⁹ Esta citação é uma múltipla derivação, a quase perder sua origem: eu cito a observação lida no ensaio de Haroldo de Campos, que por sua vez observa que se trata de uma citação que Paulo Rónai faz de José Sala Subirat.

dimensões do encontro são várias: há aquele que se estabelece entre a língua do original e a língua do texto de destino; o encontro do sujeito com sua própria língua; com a história; com o futuro anunciado pelo texto traduzente; entre as culturas transditas na tradução; entre a grafia do vivo no espaço e a grafia do texto na página; entre os horizontes de criação e de recepção de uma obra e sua dobra; encontro de palavras, corpo-a-corpo, que se desenrola finalmente num combate onde há também o desencontro, a produção simultânea da diferença sobre a qual recai todo o pensamento da tradução difundido por Campos, Benjamin, Valéry, Jakobson. Mas o que é esse desencontro e essa diferença?

Onde poderemos, porém, encontrar a afinidade de duas línguas a não ser no seu parentesco histórico? Se é verdade que ela não se encontra na semelhança das palavras também é verdade que não poderá ser localizada na semelhança de dois poemas. A afinidade das línguas que se situa para além dos laços históricos depende, sobretudo, do fato da totalidade de cada uma delas pretender o mesmo que a outra, não conseguindo todavia alcançá-lo isoladamente, pelo que as línguas se complementam umas às outras quanto à totalidade das suas intenções, que aliás seriam apenas atingíveis pela língua pura. Enquanto que por um lado todos os elementos particulares das línguas estrangeiras – as palavras, as frases e as relações – se excluem reciprocamente, por outro lado as próprias línguas completam-se nas intenções comuns que pretendem alvejar. Aprender esta lei, que é um dos princípios básicos da filosofia das línguas, equivale a reconhecer-se, em termos da “intenção”, a diferença que separa o “conteúdo” e o “modo-de-querer-dizer”. (BENJAMIN, 2008a, p.32)

Para Walter Benjamin, em sua hipótese messiânica, a língua pura oculta em cada língua defeituosa e imperfeita só pode se anunciar nessa aproximação das línguas feita pela tradução - que, ao mesmo tempo em que atesta o parentesco (não etimológico ou histórico, mas intencional) das mesmas, é também uma evidenciação dessa diferença insolúvel. A língua de verdade é tomada como o espaço de convergência dessas divergências, mas nunca se pode ter acesso a ela a não ser por aquilo que difere, pelo jogo de diferenciações da linguagem, nas margens inacabadas de uma, duas, infinitas línguas postas em confronto e parceria. A intenção velada da língua pura (lugar metafísico do encontro) se manifesta não como sentido, significado comunicável e traduzível, mas como diferença, desencontro, informação estética que não se completa referencialmente e que não acha nunca um par fiel para mimetizá-la. E esse é também o ponto de afinidade intencional a que o pensador alemão se refere. Encontro-desencontro. Esse encontro na diferença ocorre também porque tanto o poema como a língua evoluem, pervivem, se modificam incessantemente através do tempo e pelas paisagens e territórios que acessa. São vivas e moventes, de modo que não seja possível a composição desses pares perfeitos, do fechamento de um texto (original) ao outro (tradução), de uma língua à outra. Além disso, a outra diferença essencial marcada por

Benjamin, e que deixaremos por um momento entre parênteses, é essa que separa o conteúdo da forma, do "modo-de-querer-dizer", "modo de intencionar". Mas antes disso:

Da teoria adâmica benjaminiana, como já foi dito, Haroldo depreende uma física da tradução. A noção de língua pura é substituída pela "'forma semiótica universal', concretizável *diferencialmente* nas diversas línguas e em cada poema" (CAMPOS, 2011, p. 26-27). Essa forma semiótica, através da transposição criativa, como dirá Jakobson, ou pela transcrição, como formulará Campos, será desvelada de forma diferencial em cada manifestação da língua e, por esse diferir, atestará o encontro intencional do original e da tradução. Para o teórico brasileiro, a quem interessa a elaboração de uma práxis para além de qualquer idealismo messiânico, a proposição é uma "ficção heurística, verificável casuisticamente na prática experimental" (2011, p.26). Caso a caso implicando encontro e diferença, aproximação e desencontro.

Paul Valéry, por sua vez, colocará em foco a ideia do estranhamento que envolve tanto a escrita de poesia (tradução do pensamento e do mundo em linguagem) como da operação interlingual. Denominada por ele como "bem-aventurada formação", essa estranheza é condição para a manifestação poética da linguagem.

É como se Valéry, persuadido da mesma convicção benjaminiana de que a tradução está muito longe de ser "a surda equação entre duas línguas mortas", se dispusesse a "descristalizar" o original, para surpreender nele o "modo de intencionar" (de formar) harmonizado com a língua pura e, a seguir, fazer ressoar a intenção desse original no "modo de formar" do poema traduzido. Não como "moldagem", imitação superficial (*Abbildung*), mas como "afinidade eletiva"; convergência na divergência, "figuração ao lado de" (*Anbildung*): transformação mais que conformação (CAMPOS, 2011, p.86)

Para Valéry, a forma, modo de intencionar, também está no cerne da operação tradutora, de modo que "o pensamento não é senão um acessório em poesia, e que o principal numa obra em verso, que o emprego mesmo do verso proclama, é o todo, a potência dos efeitos compostos resultantes de todos os atributos da linguagem" (VALÉRY apud CAMPOS, 2011, p. 87). Essa forma, no entanto, "bem-aventurada formação", é tomada como forma semantizada - forma que emite sentido, sem que se possa separar nela a apresentação do conteúdo: "o todo". E é essa qualidade total do signo verbal em sua qualidade poética, seja poesia ou tradução, que pode divinizar a "língua de comunicação ordinária, defectiva e nostálgica de um complemento munificente." (VALÉRY apud CAMPOS, 2011, p. 85). A perspectiva da forma semantizada, forma imbuída de sentido, inseparável de seu conteúdo

pensante, é também defendida por Jakobson ao considerar o caráter total do código verbal em sua função poética. Campos coloca:

Em poesia, a forma é intensivamente semantizada (uma forma semiótica, portanto, irradiada e irradiante de sentido). Esta é a “interlíngua” que o transcriador de poesia deve saber perseguir e desocular por sob o conteúdo manifesto do poema de partida, para fazê-la ressoar – até o excesso de desacorde e da transgressão – na latitude assim extraterritorializada de sua própria língua. (CAMPOS, 2011, p.89)

O pensamento tradutório que aqui se delineia parte de Walter Benjamin e sua atenção à forma, ao modo de intencionar. Um olhar atento sobre a afinidade diferencial das línguas e, como dirá Jakobson, sobre "a equivalência na diferença" como "o problema principal da linguagem" (2007, p. 65). No entanto, as teorias que daí se depreendem parecem superar algumas instâncias polarizadas que ainda se afirmam na teoria da tradução benjaminiana: não mais a diferenciação crucial entre a palavra tradutora e a palavra poética; não mais a separação entre forma e conteúdo.

No encontro e no desencontro, outras palavras começam a se aproximar-diferir - Llansol, Benjamin, Derrida dobram a língua por suas diferenças simultâneas, e também uma afinidade diferencial que confundem o sentido do sentido, da forma, da tradução, da experiência. Determinar limites entre palavras, várias traduções para tentar tocar uma mesma coisa sempre outra - a tarefa do tradutor: conteúdo, significação, significado, o que se quer dizer, o intencionado, o visado; forma, expressão, significante, o modo de dizer, o modo de intencionar, a visada. A escada espiralar que se ergue-rui no interior de uma Torre de Babel se desfazendo a cada passo, passo rumando pra uma origem impossível, uma língua distante demais, guardada na boca de deus, no nome impronunciável de deus, e que nos demanda a dizê-lo nessa impossibilidade, que nos exige tradução. Nos exige tradução, na impossibilidade mesma de alcançar o seu sentido original, mas designa ao humano a tarefa eterna de traduzir: o deus, a língua, a verdade, a experiência. Porque temos uma, muitas línguas, e porque somos por ela e só por ela sabemos, nas suas incessantes falhas em dizer, no seu eterno querer dizer que não diz, no interdito que nos foi obrigado pela mão divina - não falarás a minha língua, nunca sequer verás a minha língua frente à face, mas estarás condenado a traduzir infiel, a traduzir-errar, a traduzir-perder essa língua única que possibilita que hajam línguas e que nelas se fale.

A torre de babel não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquetônica. O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é apenas uma tradução "verdadeira", uma entr'expressão

[*entr'expression*] transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência do *constructum*. Existe aí (traduzamos) algo como um limite interno à formalização, uma incompletude da construtura [*constructure*]. (DERRIDA, 2002, p.11-12)

Sob o prisma da formalização, da coerência, da ordem estrutural, da edificação, um opressivo sistema de Poder - seletivo e excludente - se faz erguer, tentando ofuscar por todos os lados os rebeldes inconciliáveis que aí não podem se abrigar, que escapam à margem da construtura falha e cambaleante. Nenhuma racionalidade objetiva poderá vencer ou minimizar a explosão dessas diferenças que não acham sossego em qualquer definição generalizadora, em nenhuma tradução que se queira *de uma vez por todas*. As línguas, derivadas também dessa impossibilidade de erguer a torre até a morada de Deus, são filhas desse inacabamento, imperfeitas, falhas, condenadas a querer dizer esse "o que se quer dizer" situado sempre na distância intransponível que anuncia a presença - longe - de um sentido primeiro, ou de uma origem que se persegue sem nunca alcançar. Mas a demanda não cessa. Há uma vibração, um sussurro (língua pura?) que resta como um resíduo essencial, vindo de longe e fazendo-se presente-ausente, cativo nas línguas deficientes que jamais poderão colocá-lo à mostra mas tão somente anunciá-lo, desdobrá-lo e multiplicá-lo na colaboração efetiva das línguas em tradução. "E a tradução seria, como sempre deve sê-lo, a transformação de uma língua por outra" (DERRIDA, 1995, p. 46). Não a transposição, como nos diz Jakobson, não apenas esse deslocamento, mas a mutação absoluta e primeira, a *differánce* instauradora de todas as diferenças, a sina designada pela palavra divina que pune o homem por tentar se assegurar um nome próprio, uma língua e uma genealogia únicas. "A tradução torna-se então necessária e impossível como o efeito de uma luta pela apropriação do nome, necessária e interdita no intervalo entre dois nomes absolutamente próprios" (DERRIDA, 2002, p. 19).

É por esse sussurro presente-ausente que as línguas - em união complementar, em tradução -, o texto poético e o sagrado se agitam. "É a partir do desdobramento deste mesmo, como *diferança*, que se anuncia a mesmidade da diferença e da repetição no eterno retorno". E pode-se "chamar *diferança* a essa discórdia 'ativa', em movimento, de forças diferentes e de diferenças forças que Nietzsche opõe a todo o sistema da gramática metafísica por toda a parte onde ele comanda a cultura, a filosofia e a ciência." (DERRIDA, 1995, p. 50). A afinidade originária entre as línguas se anuncia nesse desdobramento das visadas intencionais, dos modos de querer dizer sempre distintos que cada língua e cada texto expressam. O significado último, em sua primeiridade original, desses modos de intencionar, jamais poderá

ser atingido separadamente, e nem mesmo nessa colaboração mútua se fará tocar ou localizar - mas é a partir dessa que a promessa se mantém, que se faz saber a sua presença em distância, ausente. E não se trata, no entanto, de um referencial transcendental, fora da língua, mas uma imanência: o "ser língua-da-língua", sem materialidade própria, "essa unidade sem qualquer identidade a si que faz que existam línguas" materialmente diferenciais. Para Benjamin, como já foi dito, só a tradução pode fazer o ser-língua ressoar - não se revelar, mas manter a promessa -, enquanto que para Valéry, à poesia também caberia essa tarefa. Se em Maria Gabriela Llansol não é mais possível distinguir entre a escrita e a tradução, o original e sua dobra - tudo se inscreve como escrita da tradução, como mutação e diferença - então também será possível aproximar essas considerações de seu texto, seja ele próprio ou derivado.

na equipa em que Llansol joga é como se houvesse sempre um possível, um mais-possível, um além-mais, partilhado pela aposta numa infância infinita da língua, que reverbera no porvir. Assim é fundamental compreendermos que, esse gesto de simples decisão - de decisão pela "Evolução afirmativa", como um outro caminho de compreensão/interpretação da extensão do legado - incide na escrita da sua própria Obra, da mesma forma que incide na sua prática tradutória, porque ela também funda-se (a prática tradutória entendida como um princípio ético, um princípio que também é começo) da mesma forma que a sua escrita funda-se, sob a ótica da mutação, operando nessa lógica, chamando pelo devir, apostando na transformação. (ZÌNGANO, 2014, p.95)

Frente à divisão irreversível das línguas pela confusão da babel, ao invés de ressentir a falta do todo, numa nostalgia, melancolia da língua de verdade, pura, primeira, perda irre recuperável, Llansol opta por olhá-la por sua força, pela abertura que gera essa multiplicidade que pode sempre gerar mais, se desdobrar, se re-multiplicar. É uma decisão pela "Evolução afirmativa" através da textualização. Ela decide/aposta que há "uma força positiva nascendo daquilo que restou" e nesse "resquício há um sopro", "um sussurro ínfimo" que pela textualidade lhe interessa ecoar, não mais na edificação de uma torre a "que se possa fazer volta" mas em "construções de vento". A Evolução afirmativa, portanto, é uma outra forma de compreender e operar essa Tradição segundo a Restante Vida, e que reverbera na sua prática de escrita e tradução.

Posterior, ulterior, anterior e simultâneo, foram palavras/ Que não disse, apesar de esperadas, vindas do espaço. Não/ Ao chegar ao mar da Arrábida. O Arrábido deu as boas-vindas./ Seu som ia adiante do sibilar.. Sopro e ainda mais sopro. Era,/ Em definitivo, um rosto chegado às águas. Convidou-nos para/ *O começo, sem vertigem (nem origem)/ o começo é aqui.* [grifo meu] (LLANSOL, 2003b, p. 242)

Pode-se pensar esse começo criado no meio da coisa, presente, nos intermédios de um fluir, nova gênese que se faz como uma edificação de vento sob o signo da diferença, mais uma vez, junto à *differánce* derridiana que "é a 'origem' não-plena, não-simples, a

origem estruturada e diferente das diferenças" para a qual "o nome 'origem', portanto, já não lhe convém" (DERRIDA, 1991, p.43). Criar um começo como tradução, como transformação, não apenas de uma língua por uma outra, mas de uma língua por ela mesma, transformação da tradição pelo texto, do texto pela leitura, da língua pela escrita que textualiza. Nessa operação reside a evolução afirmativa e não melancólica, que multiplica o sopro dessa "língua pura" (como dirá Benjamin, mas não Llansol) sempre distante, mas se fazendo sentir no reconhecimento dessa distância. Augusto Joaquim, marido de Maria Gabriela, além de parceiro de criação e principal leitor de sua obra, irá anotar em um de seus cadernos:

Digo muitas vezes à Gabi que o seu problema é o de poder guardar a distância, como se costuma dizer de um atleta de maratona. Guardar a distância é sinônimo de ter reservas de fôlego, de vitalidade e de vontade, para chegar ao fim de uma meta, colocada excepcionalmente longe. [...] O problema da Gabi é, afinal, mais simples: creio que o que ela escreve – que é o que ela vê – só o pode receber na grande distância. O que ela conta – e assim contado – só na grande distância existe. Não se trata talvez de eternidade, e ainda menos de posteridade, mas de um desígnio, que só nessa grande distância aparece com relativa, mas real, clareza. (JOAQUIM apud JOAQUIM; LLANSOL, 2013, p. 8-9)

A escrita llansoniana - que está estritamente vinculada ao que à escritora vê, portanto, numa relação intensa com o real e com a bio-grafia (como grafia da vida/ do vivo) - só pode ser recebida por ela na "grande distância". "Receber" sugere uma aproximação, algo a que se oferece morada, hospitalidade, acolhimento; que se adquire ou se obtém como recompensa, do que se passa a ter posse; receber também como quem incorpora - receber a entidade; chegar às mãos, aceitar, acatar. Ao ser indagada sobre Deus, a figura de Llansol identifica a experiência de Deus, longe de qualquer contexto religioso ou sagrado, como uma "emigração para um Locus/Logos, paisagem onde não há poder sobre os corpos" (LLANSOL, 1994, p. 139) - lugar/inteligência ativa e transformadora de Deus sobre a realidade. Do Pai, que ela opta por não nomear em seu texto, grafando então como Esse, Presença, Eus, Amante, ela "recebe" um convite a uma relação pessoal, o qual ela "aceita", sem atos de fé, que não caberiam para algo que ela "aceitou viver" e que seus textos escrevem pela qualidade "estética" "e não sob o modo filosófico ou teológico." Dirá ainda que para a experiência dessa Paisagem, cabe "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" (LLANSOL, 1994, p. 139-40). Ora, o que recebe essa escrita, o que permite aproximar, se mantém, como coloca Augusto, nessa distância, e só nesse distanciamento existe. Pode-se pensar: como a língua pura, permanece "dentro", oculta em cada língua, e só com as línguas outras, "fora", pode-se ouvir a ressonância de seu sopro.

É incomunicável, se faz presente pela distância - "perto e longe" - que não se pode transpor. Essa é a relação pessoal que Maria Gabriela aceita viver e *grafar*, de modo que seus textos manifestam como parte do seu "desígnio", como parte que lhe cabe na relação e que vem junto ao convite, a "tarefa" de traduzir, de inscrever como texto essa presença ausente, a guardar-se nessa distância. A "língua de verdade" benjaminiana parece tocar por todos os lados o que Llansol concebe como *Esse*, e o que se dá como operação escrita dessa relação interpessoal também se refaz num pensamento sobre a tradução. Ao pensar esse distanciamento no texto sagrado, Derrida observa que, ainda que insuperável, ele é capaz de nos colocar em relação com essa língua de verdade.

Esse estar em relação realiza-se sobre o modo do pressentimento, o modo intensivo que torna presente o que está ausente, deixa vir o distanciamento como distanciamento, *fort: da*. Digamos que a tradução é a experiência; o que se traduz ou se experimenta, também: a experiência é tradução. (DERRIDA, 2002, p. 68-69)

A relação interpessoal, o que se aceita viver e escrever, marcam mais uma vez o caminho do real ao texto e do texto ao real: a tradução é a experiência; a experiência é tradução. O texto sagrado como "modelo puro", da "tradutibilidade pura", marca a "tradução essencial, quer dizer, poética". Em sua tradutibilidade plena, sentido e literalidade não se separam, são um "acontecimento único", "materialmente a verdade", e demanda tradução do intraduzível (do incomunicável?). Aí reside a lei da tradução.

No texto sagrado o sentido cessou de ser a linha divisória para o fluxo da linguagem e para o fluxo da revelação. É o texto absoluto, pois em seu acontecimento ele não comunica nada, ele não diz nada que faça sentido fora desse acontecimento mesmo. Esse acontecimento se confunde absolutamente com o ato de linguagem, por exemplo, com a profecia. Ele é literalmente a literalidade de sua língua, a "linguagem pura". (DERRIDA, 2002, p. 71)

Maria Gabriela Llansol dirá em diálogo com a mística Teresa de Lisieux, a partir do texto dessa, que se inscreve como sagrado, "só há apenas homens e mulheres envoltos em imensos textos invisíveis. Eu vejo-o como texto. Tu o vês como *lustrum*." (LLANSOL, 1998a, p. 45). O texto traz a qualidade de *Esse* provinda da relação interpessoal que se escreve, e na sua fisicalidade material de código verbal, não se situa enquanto metafísica. O texto llansoniano se coloca junto ao texto sagrado, como texto poético por excelência, que é intraduzível ao mesmo tempo que exige tradução, que demanda a leitura, o legente. Não é possível separar o seu conteúdo, o seu significado, do modo de dizer desse texto: a forma é absolutamente semantizada, é por todos os atributos desse texto, pela qualidade expressiva e material da palavra impressa que ele faz sentido, e isso quer dizer: se faz sentido, se faz sentir, se faz experiência de ordem muito menos cognoscível e racional do que a compreensão de um

significado. E ele se faz sentido a saber dessa distância intransponível, de uma palavra impossível de recuperar em sua origem primeira, pré-babélica, e, sem ressentimento, cria a origem, a todo tempo, na nova expressão formal semantizada que imprime, e que manifesta em si um "sopro", sempre distanciado, do que ressoa dessa "língua pura". Interessa-lhe multiplicar este sopro, fazer ressoar em sua escrita este sussurro ínfimo que torna presente, ainda que no reconhecimento dessa distância infinita, esta verdade. Um distanciamento sempre se desdobrando deste vivo, que pervive pela mutação.

É importante, no entanto, insistir na dissociação desse texto de um caráter sacro, sagrado, religioso, pois tudo parece apontar para um aspecto divinatório que pode ser facilmente conectado a uma transcendência. Llansol se apropria (e transgride) do pensamento de Spinoza em que esse estabelece a relação *Deus sive Natura*¹⁰ (2009). O texto colado com Deus "conta integralmente com as forças da natureza" (LLANSOL, 1998a, p. 96), com a terra. Não o Deus da tradição religiosa, isolado no céu, mas esse que se imprime como texto ("eu vejo-o como texto"). O pensamento se desdobra ainda numa provocação: "*sive natura* ou *sive legens*?" (LLANSOL, 1998a, p.96) - Deus, natureza, legente se confundem e é possível dizer que "o texto conta integralmente com as forças do legente" - com essa possibilidade de ler em atenção, num pacto com esse texto que não comunica algo mas que é a própria experiência da presença-distante de Deus/ Esse, da língua de verdade: legente, o leitor que traduz iluminado, o texto que é vivo e físico sem meta. Maria Gabriela Llansol, ao ser indagada sobre o "espaço imaginante" (= "a paisagem a descoberto de que fala o texto" (LLANSOL, 2011a, p. 18) - e não o espaço imaginário, que seria sem realidade) de seus textos, nomeia a este "espaço edênico", mas distancia novamente a expressão de qualquer tradição religiosa.

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 [...] É um espaço que vive confrontado, como o texto mostra, com o poder e com as imagens de início, com o tropel de imagens que vêm do horizonte; em termos psicológicos, esse espaço vive confrontado com a opressão política e/ou a obrigatoriedade de viver identificados com status sociais, e com a depressão. (LLANSOL, 2011a, p. 22)

Através da textualidade, de uma técnica de escrita que se constrói, como nomeia a escritora, sobre *cenas fulgor*, "porque o que me aparece como real é feito de cenas, e porque

¹⁰ Deus, ou seja, a Natureza. Baruch Spinoza delinea a sua concepção de um Deus despersonalizado e geométrico, contrária a todas as formas de se conceber Deus como uma espécie de entidade, oculta e transcendente, que age conforme os seus desígnios e a sua vontade suprema. Ler: SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad.: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

surgem com um caráter irrecusável de evidência" (LLANSOL, 1994, p. 140), a lei da tradução, como dirá Derrida, não se impõe exteriormente. "A letra cessa de oprimir", pois não está fixada à clausura do sentido. A letra, enquanto a verdade como linguagem pura, se traduz dela mesma, "e é nessa relação a si do corpo sagrado que se encontra engajada a tarefa do tradutor" (DERRIDA, 2002, p. 71-72), e que, no entanto, por ser uma situação de puro limite, não exclui o intervalo, a distância. Na liberdade à literalidade, que está intimamente relacionada à textualidade llansoniana, já não é mais a língua em sua impostura de sentido, ou ainda, de Poder, que se faz presente. A língua é aí tradução da língua, outro modo de ser da língua, tradução de si mesma. Traduzir a própria língua, para sua paisagem sem impostura, sem impostura do sentido sobre sua forma expressiva, sem a objetivação do poder de uma língua nos sentidos fixados que ela agencia socialmente, culturalmente. O espaço edênico do texto llansoniano já não é aquele de onde o humano foi expulso por Deus, interdito de participar do reino divino, de falar a língua do Pai -esse espaço imaginante traduzido textualmente por Llansol é o desejo do homem que cria, e porque são muitos os homens e muitas as línguas, ele se multiplica indefinidamente, como um sopro, em milhares de faces mutantes. Nele, não há mais a impostura da lei do pai, porque ela passa a ser a dádiva deste texto e do vivo - a lei da tradução é a lei da metamorfose. Na tarefa de Llansol com a língua se desenrola também esse confronto com a Trama da Existência - com os existentes-não-reais que escrevem uma História, a qual nos é dada aprender pela impostura: contra as imagens de início que determinam, por exemplo, o nascimento do Brasil na empreitada colonial portuguesa, como se antes não houvessem aqui homens, vida, outras possibilidades de início; a escritora arma um enfrentamento ao poder dos Príncipes expresso em verbos como *negociar*, *produzir*, *explorar*, e que em seu texto não têm entrada; resiste à opressão política, expressa nas formas modernas do Reinado, podendo esse se dar para além de qualquer monarquia; com seus rebeldes mutantes e indecíveis, escapando à lógica dos significados, sem classe, sem categoria, nômadas, o espaço edênico grafado por Llansol resiste também à fixação das identidades em status sociais, que se filiam à condições depressivas. Mais uma vez, "como o texto mostra", esse espaço que não é imaginário, mas imaginante - isto é, agente, que age em imagem -, não perde de vista o mundo e os problemas desse mundo, e escolhe o texto (ou é por esse escolhido) para recriá-lo, traduzi-lo.

Ao pensar a sobrevida de uma obra literária, que se dá essencialmente pela sua transformação, Benjamin desconsidera o leitor, o horizonte receptivo das gerações sucessoras, e atribui essas mudanças a uma objetivação orgânica, à própria vida da linguagem. Para o

pensador alemão, a atribuição de "vida" não se dará apenas aos corpos orgânicos: antes, é a História "que determina o decurso e o âmbito da vida" (BENJAMIN, 2008a, p.28). Maria Gabriela Llansol também está a considerar a vida da linguagem - a textualidade enquanto estética orgânica, o texto-vivo - mas o pacto com o legente, com o estranho que se aproxima dessa escrita, será essencial no processo de mutação e sobrevivência do texto. E ainda, é importante reafirmar que, com essa escrita, interessa à escritora não a determinação de uma vida pela História, mas a tradução de uma tradição pelo Espírito da Restante Vida, em seu estado de permanente metamorfose. Se Benjamin toma a Natureza como "palco" onde a vida "é apresentada", Llansol, por sua vez, reconhece nessa o princípio mesmo de toda mutação, a Paisagem em relação amorosa com os seres e com o texto. A sobrevivência de uma obra, da linguagem, do texto está intimamente associada à multiplicação (tradução) desse sopro essencial que vibra sem origem nos desdobramentos do espaço edênico. Haroldo de Campos dirá que se trata de "promover como essencial para a tradução de poesia aquele 'resíduo não comunicável', aquele 'cerne' (*Kern*) do original, que permanece 'intangível' (*unberührbar*) depois que se extrai dele todo seu teor comunicativo" (2011, p. 50). O "resíduo não comunicável" pode ser pensado junto ao espaço imaginante dos textos llansonianos, em seu "risco" de desaparecer e reaparecer além, incógnito, irreconhecível (incomunicável) - como uma sobrevivência a se dar pela transformação, pois, como dirá Benjamin, "o original se modifica necessariamente na sua 'sobrevivência', nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida." (2008a, p 30) É pela transformação, portanto, que se dá continuidade ao essencial, é pela produção da diferença que o espaço edênico pode surgir e ressurgir, a saber: a origem sendo inventada pelo homem no instante da escrita, a subverter uma História que determina o âmbito da vida e, ao revés, uma escrita que despedaça a História, o mito babélico, que, numa linguagem sem impostura, o humano não resseente mais a língua do Pai, o éden divino, mas se sabe capaz de multiplicar essa sobrevivência e esse sopro na materialidade da Letra sem a clausura do sentido objetivado. Há algo no texto llansoniano que implica uma "física do divino" - o texto capaz de mostrar algo, pela sua materialidade, função poética e dom poético - o que o texto é - algo da presença incontestável e incógnita que se imprime na proposição do espaço edênico. Llansol dirá: "sentir o texto na sua imanência. Porque Spinoza fala de Deus quase fazendo com que a fala escrita Deus-fosse. Ele desaparece e volta sendo - Deus dissipou-se. Assim, eu gosto que a escrita se dissipe e volte texto". (LLANSOL, 1998a, p. 66) E em seguida se dirige ao legente: "Compreendes agora o que seja a imagem da consciência original?" Deus dissipando-se, deus-texto, língua

de verdade, língua pura. Compara ainda: ao rio inesquecível, estar à beira do corpo, à beira de uma janela, de uma falésia, o limite, a surpresa. A vida: "a eternidade do gozo da vida" (LLANSOL, 1998a, p 67). Me parece: em Llansol, física e meta-física se unem sob o signo do espaço edênico, do texto, que evoca algo da babel, do messiânico, pelo nome, mas, na verdade, está falando de uma nódoa movente que não está na origem (primeira, absoluta, plena - a origem, lembrando Derrida, já é desde o início não-plena), mas sempre à beira, a ponto de despencar no abismo da escrita - na babel, na anterioridade da língua pura - mas que aparece e se desfaz a todo tempo - volta texto, dissipa-se - no presente e no futuro e, principalmente, que é "elaborável segundo o desejo criador do homem" - segundo a tradução, a transcrição do mundo pela sua vida restante, pelo seu sopro. O texto multiplicando o sopro no espaço imaginante por uma tradução que é da ordem de uma física, da materialidade da Letra.

[o pensamento dobra e pede espaço para dar a ver o espiral impreciso de uma ideia, um jardim onde ele possa surgir sem impostura:

Na teoria de Benjamin, existe um resquício dicotômico no gesto de separação do sentido e da forma, e a tradução sobre a qual se discorre aqui privilegia a forma, e não o sentido como significação - significação em detrimento da forma. Mas na função poética, como já afirma Jakobson, o sentido está na forma, não é possível criar a dicotomia - está na materialidade da palavra e na sua articulação sintática, fonética. Quando se pensa a tradução interlinguística o campo de possibilidades que se tem é o de uma outra língua, campo de possibilidades formais totalmente distinto daquele da língua original do texto. Existe, no entanto, uma gama de significados que podem ser mais ou menos relativos, caso se queira optar pela tradução com ênfase no sentido, na significação. Mas na função poética da linguagem, não se pode separar o sentido da forma (que espiral é esse?), e com o enfoque na forma, sugerido por Benjamin e Haroldo de Campos, em detrimento da significação, o que é que surge? O que cabe ao tradutor frente a essa impossibilidade? Haroldo dirá então da transcrição, atividade crítica e criativa do tradutor, com enfoque na forma. Mas a nova forma, possível somente naquela nova língua e a partir do olhar daquele que traduz, traz consigo uma nova significação/sentido intrincada nela: não é que não haja o sentido, ou que o sentido não tenha vindo na forma - mas a possibilidade de sentido para aquela nova forma é outra. E como faz Llansol? Diferente de Haroldo de Campos, Llansol não se desdobra em pensar a tradução da forma - João Barrento coloca isso nas discussões sobre tradução

(BARRENTO apud NOBRE, 2014, p. 56) e também em e-mail que me envia para esclarecer esse pensamento da forma-sentido no texto llansoniano -: o que lhe interessa é engolir aquela forma-sentido do texto de origem e propor uma **significação-outra**, uma outra forma-sentido, uma força-de-sentido, uma força sentida, que parte do seu olhar de leitora/tradutora/escritora, que vem do seu mundo e do seu presente, mas deixando ecoar essa despersonalização do poema: não a subjetivação do autor em sua voz própria, mas o poema-sem-eu, respondendo a uma voz que chama sem fonte que a identifique ou sujeito que a produza. É um espaço de **liberdade** que se propõe - pra ela é o espaço da "**verdade**" que, longe de qualquer essencialismo messiânico, trata da "coincidência do ser consigo mesmo" - algo que lhe é dado pela tradição, pela história, mas não no seu sentido de impostura (fixo, estereotipado) e sim pelo seu sentido de mutação, vibração metamórfica do vivo - o mundo vivo, a linguagem viva, a tradição, a história, vivas. Seu desdobramento da operação tradutória, me parece, se aproxima do pensamento de Haroldo e Benjamin no que esses afirmam como espaço de liberdade do tradutor, a desejada "traição do original", tradução criadora, mas dá ainda um passo de radicalização por que também não lhe importa muito a aproximação da forma, mas a concepção de uma **outra-forma-significação**. E esta está inteiramente baseada no seu olhar, no presente da escrita-tradução, lidando com os problemas do seu tempo e da sua língua. Nisso, ainda, há muito da teoria haroldiana/benjaminiana no que essa afirma que a tradução é sempre uma leitura da tradição, uma atualização da língua original e de destino, um modo de atualizá-la, de torná-la presente novamente. Llansol se pergunta ao traduzir: se você tivesse escrito esse texto no tempo presente, e nessa língua, deste lugar de onde eu falo, você o poderia ter feito assim? Mas até essa preocupação não é a que guiará os seus textos (tradução/escrita) e sim a pulsão de dizer acompanhando a voz, nessa verdade que se cruza com a dela, na coincidência consigo mesma, com suas formas e sentidos, abraçando toda a transformação que isso acarreta, e além, evidenciando a linguagem na sua condição metamórfica. Nisso também retornamos a Benjamin no seu pensamento sobre a sobrevivência do original na tradução, que só é "pervivência" porque traz em si o gérmen da mudança, porque a única forma de um original continuar a existir em sua atualidade é pelo signo da metamorfose. É força, é força, me repete Manoel na lateral da página. Sinto a mão fechada me tocar a cara, rodopio: outra volta no espiral.]

2.4 - A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: Traço, Desenho, Letra: Imagem

O livro debruçado sobre a mesa explode em fios textuais. Visíveis, invisíveis, na mesa de leitura páginas empilhadas misturam as palavras, um livro aberto encontra a margem de outro, um grifo, uma seta, um comentário à beira da folha espelha o rizoma da linguagem interminável. A mão se apoia como uma estrela a forçar a abertura do livro - feito, sendo - já aberto para seu antes, seu depois e seu agora, aberto no tempo e também no espaço, a ocupar a tábua plana, formando redes que se erguem vertical e horizontalmente, sem hierarquias de valor, apenas afinidades eletivas. A mão sobre o teclado também: estrelada, busca um sinônimo ou um significado na rede virtual, mas os significados são muitos, e os verbetes se desdobram em outros verbetes que apontam livros eletrônicos, e uma ideia inesperada conecta o sentido desconhecido a uma imagem, que se move e desliza - *scrolling* - página à baixo, alguém anônimo te convida para um evento que, por acaso - jamais abolido -, traduz finalmente aquele significado para o texto. Começar a dizer é especialmente difícil, porque não há possibilidade de situar o início numa pergunta de origem, e o começo de um livro, de um capítulo, de um ramo surge no meio de um pensamento com predecessores, outros livros escritos antes, outros nomes impressos na capa, outros sem nome, chegando como um sopro.

A teoria da tradução nos mostra: quantos fios são arrastados numa língua! Quantos seres humanos, quantos vencedores e quantos vencidos, quantas existências e quantas realidades se tocam no litoral de um poema, de um original e sua tradução; quantas histórias se fazem crer como a História, e quantas histórias desaparecem na impostura de uma língua! Quantos países são edificados no correr dos anos 1500, sob a sombra de um passado que vem de outro continente, de uma língua que se faz crer como única, numa terra de muitas outras línguas - vivas e assassinadas. A teoria da tradução nos mostra: é preciso poder traduzir a tradição a revés dos volumes enciclopédicos escritos em uma língua; fazer histórias de muitas origens sem precisar queimar os livros ou as peles vermelhas e negras. A tradução, ainda que interlingual, implica caminhos que não se resumem ao código verbal. E quando se pensa a tradução intersemiótica, essa diversidade de pontes e diferenças fica ainda mais latente, sublinha a multiplicidade dos meios, suportes, códigos e formas que compõem o humano, o histórico, o natural, a arte, a literatura, a cultura, o texto.

Aqui, o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 2003, p.10)

A experiência como tradução já embrenha o humano numa rede de interações intersemióticas, intercurso de sentidos, se desdobrando uns nos outros, indo do corpo à exterioridade do mundo, e vice e versa, perdendo inclusive as delimitações entre esse mundo e esse corpo, interior e exterior, original e dobra. Na contemporaneidade, a organização da vida em estruturas lineares e categorizantes, através de operações mecânicas sucessivas, são gradativamente substituídas pela simultaneidade da experiência, pelo sistema rizomático das redes que, tecnologicamente, se faz sentir pela internet, mas que também poderia ser visualizado organicamente nas raízes que compõem o solo florestal. Como coloca Plaza,

no arco-íris sincrônico da história, desde Altamira aos meios eletrônicos, segundo a óptica da sensibilidade, podemos ver aparecerem os aspectos de inter-relação sinestésica para os quais, infelizmente, a especialização dos sentidos em categorias artísticas bem demarcadas, de certo modo, nos cegou. (PLAZA, 2003, p.11).

Se o esforço racionalizante do homem buscou separar cada partícula do universo em caixas e rótulos com limites específicos, o movimento que se dá por esse novo avanço tecnológico e essa nova ciência é o de uma interação absoluta, uma simultaneidade incontornável que bate de frente com as estruturas fixadas com a qual o homem tentou controlar o mundo. A arte contemporânea, ainda que já se repetindo a si mesma, é tradução da impossibilidade de se dar conta de qualquer parcela da experiência através das zonas disciplinares demarcadas. Os objetos perdem a especificidade do seu código, hibridizam-se, operam em zonas limites e indetermináveis, situam-se como travessias, portanto, no não-lugar que as formas pré-definidas da arte foram incapazes de agenciar. Naturalmente que, até mesmo nessas zonas fronteiriças indecíveis, a máquina de rostidade¹¹ promove novos agenciamentos tribalizando e alocando as diferenças em outras delimitações categoriais. Mas é essencial insistir nessa rebeldia, a título de alguma loucura - única saúde possível. No projeto tradutor de Julio Plaza, a forma mais apropriada de voltar-se para a tradição é

a recuperação da história como "afinidade eletiva", como história da sensibilidade que se insere dentro de um projeto não somente poético, mas também político. É evidente que este projeto atua como reorganização do sistema de relações da percepção e da sensibilidade, está também, por isso mesmo, em dialética com o

¹¹ Sobre isso, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero - Rostidade. In: Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. 3. v. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34. 1996, p. 42.

novo, mas não com a ideologia do novo a todo custo, como categoria monológica, mas como categoria ambígua e dialética. (PLAZA, 2003, p. 7)

O jogo de diferenças - este "lugar feito de novo e de desordem" - que se insere no projeto de tradução intersemiótica que aqui interessa tratar, não se quer afirmar como a novidade baseada em sistemas de consumo que tornam o agora imediatamente obsoleto. O novo, o não-visto, como categoria ambígua e dialética, não perde de vista os tempos e espaços se sobreimprimindo, transdizendo o mesmo pela mutação e buscando deslocar a História das instâncias de Poder que determinam uma humanidade, uma natureza. Ao pensar os fenômenos de interação intersemiótica entre as diversas linguagens - "a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens", o pensador afirma que as mesmas "dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas". Isso porque, para o autor, a Tradução Intersemiótica (TI) se dá como tal pela intencionalidade que sustenta, apoiada na tarefa do tradutor. "O fenômeno da TI estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução" (PLAZA, 2003, p.12). É importante marcar, no entanto e mais uma vez, que essa atividade intencional da operação tradutora "como trânsito criativo de linguagens" nada tem a ver com um princípio de fidelidade, "pois ela cria sua própria verdade", num atravessamento relacional entre passado-presente-futuro em que todas as estruturas implicadas são modificadas. "A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação." (PLAZA, 2003, p. 12)

Antes de realizar qualquer análise da instalação performática *Entre - uma casa que se torna*, enquanto uma tradução/transcrição intersemiótica da obra de Maria Gabriela Llansol, gostaria de mostrar como essa escrita já se constrói em qualidade intersemiótica, e através do cruzamento dos códigos expressivos. Não resta dúvida que a matéria operada por Llansol é o texto, ou ainda, a palavra, a letra. No entanto, esse texto só se realiza plenamente através da sua potência imagética na página - como seria o caso da poesia concreta, em que o caráter verbal não pode ser dissociado de sua apresentação visual. Vale lembrar aí que a letra alfabética é antes de tudo *imagem*, um grafismo, um desenho absolutamente simbólico arbitrário, que se convencionou socialmente para representar um som: independente da prática - verbal, pictórica - que se queira com a escrita, a imagética da letra está sempre e a priori implicada no texto, mesmo que isso passe despercebido para a maior parte dos sujeitos nos

atos de leitura/escrita. Num desdobramento dessa percepção, Maria Gabriela refaz a página do livro, ciente que a letra, a palavra, a frase são também imagens bordadas na folha e que sua aparência e apresentação fazem parte do processo da significação verbal. Talvez, a primeira experiência da singularidade do texto llansoniano esteja num simples folhear das páginas de um livro, que já logo suscita as questões "é poesia?", "é romance?", "é agenda?". As palavras podem se engatilhar como numa prosa, e repentinamente despencar no verso, abrir-se em colunas, anotar verbetes de dicionário, copiar trechos de um outro autor, alargar os espaços entre uma palavra e outra, marcar datas e locais como num diário. Sua qualidade intramidiática, já que o texto não pode se limitar em nenhum dos gêneros estabelecidos pela instituição literária, inicia o projeto poético, político e filosófico dessa escrita. Essa qualidade reporta também para sua instância intermediática - o texto que se dá a ver - que encontra no "traço" uma das principais marcas distintivas da visualidade dessa grafia.

Eu faço aquele traço como para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte. A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que eu vou ser tocada fisicamente, porque o traço é um traço físico. (LLANSOL, 2011a, p.51)

O "traço impossível de ler, visto como impossível de ser acessado em sua representabilidade" (SAMUDIO; PARAVIDINI, 2014, p. 28), impronunciável, sem verbalização dentro do código textual, requisita outra operação de leitura - mas qual? O traço marca o rascunho - "se eu soubesse escrever um texto sempre limpo, tiraria o traço" (LLANSOL, 2011c, p.66) - retomando a proposição borgiana e valeriana do texto sempre inacabado, por escrever, seja original ou tradução. O texto desdobrando-se sem pureza, sem essencialidades categóricas, sem a destreza dos significados ou referenciais estabelecidos. A leitura não achará seu fim ao fim do livro - segue no futuro, vem do passado (não necessariamente nessa ordem), e o traço é o fio do texto que vai de uma língua à outra, do real à página, que indica aquele sopro reverberando, seguindo um caminho. O traço "mostra" de "maneira muito concreta", é físico, e toca fisicamente: se imprime como imagem a ser vista, e também como escultura - salta entre uma palavra e outra, e provoca um deslocamento e um toque na mão que escreve, no corpo que lê. O traço também tem a função de ligar, de mostrar a liga: como a tradução (e não representação), aponta, com a fina ponta de sua linha, passado-presente-futuro ligados no traço: ligados e à distância, que o traço conecta mantendo longe. Não há a equação. Ele pode ser também a grafia do silêncio, tão pertinente na obra llansoniana que, como a música, só pode imprimir ritmo se há intervalos sem som, sem palavra:

Reparo que há um novo visível, na aurora, na manhã, na tarde, ao anoitecer: qualquer que seja a hora, há sempre uma de nós que tem o silêncio dentro de si _____ uma visão sem qualquer manifestação. (LLANSOL, 1994, p.19)

Ou ainda, a impressão de uma ideia interrompida, pela tristeza que suscita, e que se torna impossível de completar:

Em cada degrau de escada hei-de desfazer-me dessas imagens, pensando com firmeza que escrever é levar a leitura pelo seu caminho, de modo que quem lê sobreviva ao seu encontro. Se eu só fosse o corpo que lê _____ esta ideia deixa-me profundamente triste. (LLANSOL, 1994, p. 14)

O traço pode ser ainda o espaço essencial do legente, incógnito, mas que há-de-vir ao texto - e a linha se inscreve para que esse possa penetrar a escrita, escrever junto. Uma ideia que não se completa na escritura mas que pode se desdobrar em inúmeros complementos na legência:

O que separa os mundos é _____ Anna disse a Infausta _____ eles disseram. (LLANSOL, 1994, p. 76)

Retiro, ao acaso, um texto de uma caixa, e leio _____ para Luís M., como sabeis, as relações amorosas são _____. (LLANSOL, 1994, p.36)

Nesse exemplo, o traço não só convoca o leitor a dizer o que são as relações amorosas, mas torna dúbia a perspectiva da sentença. Lê-se para Luís M. ou para o vazio do traço (ler apenas)? E o traço abre espaço para se dizer o que são as relações amorosas, ou o que elas são *para Luís M.*, ou, ainda, afirmam que elas *são* simplesmente? Os inúmeros trajetos do traço na escrita de Maria Gabriela Llansol marcam as diversas situações em que o texto não pode dizer com palavras; em que o pensamento não acha sua tradução linguística; ou ainda, quando é o traço mesmo que está a dizer; quando o legente se faz essencial na continuidade da escrita; quando se quer mostrar, seja um estado ou uma liga - "o poeta estranho e o músico amplo já não são independentes um do outro _____ deram um laço" (LLANSOL, 1994, p.64). À luz da Teoria da Poesia Concreta, pode-se falar ainda, com o traço na proximidade:

cumpre notar que o enraizamento genético de uma possível teoria da TI [*Tradução Intersemiótica*] encontra-se na Teoria da Poesia Concreta. A Poesia Concreta, tomando a palavra como centro imantado de uma série de relações inter e intra-semióticas, parece conter o gérmen de uma teoria de TI, pois que, ao definir as qualidades do intraduzível de seu objeto imediato, na linguagem verbal, este se satura no seu Oriente - o ideograma: trânsito de estruturas. (PLAZA, 2003, p.12)

O traço, que "mostra de uma maneira muito concreta", se aproxima da qualidade ideográfica dessa poesia, em seu caráter verbal e pictórico. No texto llansoniano que, como já vimos, se faz como uma escrita da tradução, "fazer o traço", "tracejar", implica uma travessia

de múltiplas significações - "trânsito de estruturas" - e também um procedimento de escrita e de desenho simultâneos, evidenciando, portanto, essa "série de relações inter e intra-semióticas".

A relação entre a escrita e o desenho na obra de Maria Gabriela Llansol será tratada por João Barrento (2014b), mostrando um princípio de operação que tem seu início desde os primeiros cadernos de escrita em que a textualidade começa a se delinear, indo do método figurativo ao figural. Os processos que vão da letra à imagem, assim como sua prática de tradução, jamais serão unidirecionais - o texto pode começar no traço e alcançar a palavra, e na ausência da palavra pode se refazer no desenho sem verbo, e o próprio código verbal pode se dobrar na página até tornar-se o desenhado. Também nesse fazer, Llansol busca uma forte desierarquização das formas gráficas, desprendendo o desenho da "tirania da código linguístico". Nesse sentido, Barrento alerta que "apesar de e para lá desta constante 'tradução' de texto em desenho e vice-versa: também neste nosso caso não devemos ceder ao vício de analisar 'enunciados icônicos' como os desenhos à luz dos códigos da linguagem verbal" (2014b, p. 171). O caráter da imagem que surge junto à letra não é ilustrativo, mas acompanha a palavra como uma continuidade do pensamento, que nem sempre pode ser expressido em uma manifestação vocabular - "um desenho é um modo de exprimir um pensamento forte e determinado por imagens, quando o silêncio é hostil" (LLANSOL, 1994, p. 205-206). O desenho, assim como a escrita, tampouco se faz por um princípio mimético ou representacional - "Teresa desenha a figura que o lápis não pode ver/ pede ao lápis que obedeça ao texto, que aceite desenhar o que não vê" (LLANSOL, 1998a, p. 54-55). Ambas as ações se movem para a grafia não do que está dado, à vista, mas de um invisível e de um impronunciável (que o traço já aponta), e que pode ser pensado junto ao "sopro", "ao sussurro ínfimo" - esse resquício que sobra da fratura instaurada pela Babel, que pode ser também o essencial e não comunicável a que Benjamin se refere ao pensar a tradução, e que Llansol quer multiplicar na Evolução afirmativa de sua escrita. O desenho se apresenta quando há uma "incapacidade de escrever", quando a palavra falta, mas a mão continua desejando traço, querendo dizer.

Em Llansol, os ritos da escrita e do desenho são os de um "diário múltiplo" e contínuo em que quase tudo se interpenetra, regido por uma lei da "consanguinidade" total. Por isso ela pode escrever que, quando a escrita se ausenta, o desenho pode tomar o seu lugar: "desenho por incapacidade de escrever"(...) a "incapacidade de escrever" indicará, ainda, talvez, uma nostalgia de mostrar pela nomeação (que é a das visões órficas e metafísicas da linguagem), de dizer de forma direta, o que a palavra só de forma incompleta faz. Relembro a página que já mostrei atrás, num dos primeiros cadernos (cf. 1.03, 348): "Luis M., ou Marta, ou Maria,

talvez pudessem desenhar, porque quem quiser comunicar apenas por palavras o que existe, efetua um trabalho incompleto"¹². Essa incompletude da linguagem talvez seja apenas ultrapassada quando ela própria se torna desenho. (BARRENTO, 2014b, p.186)

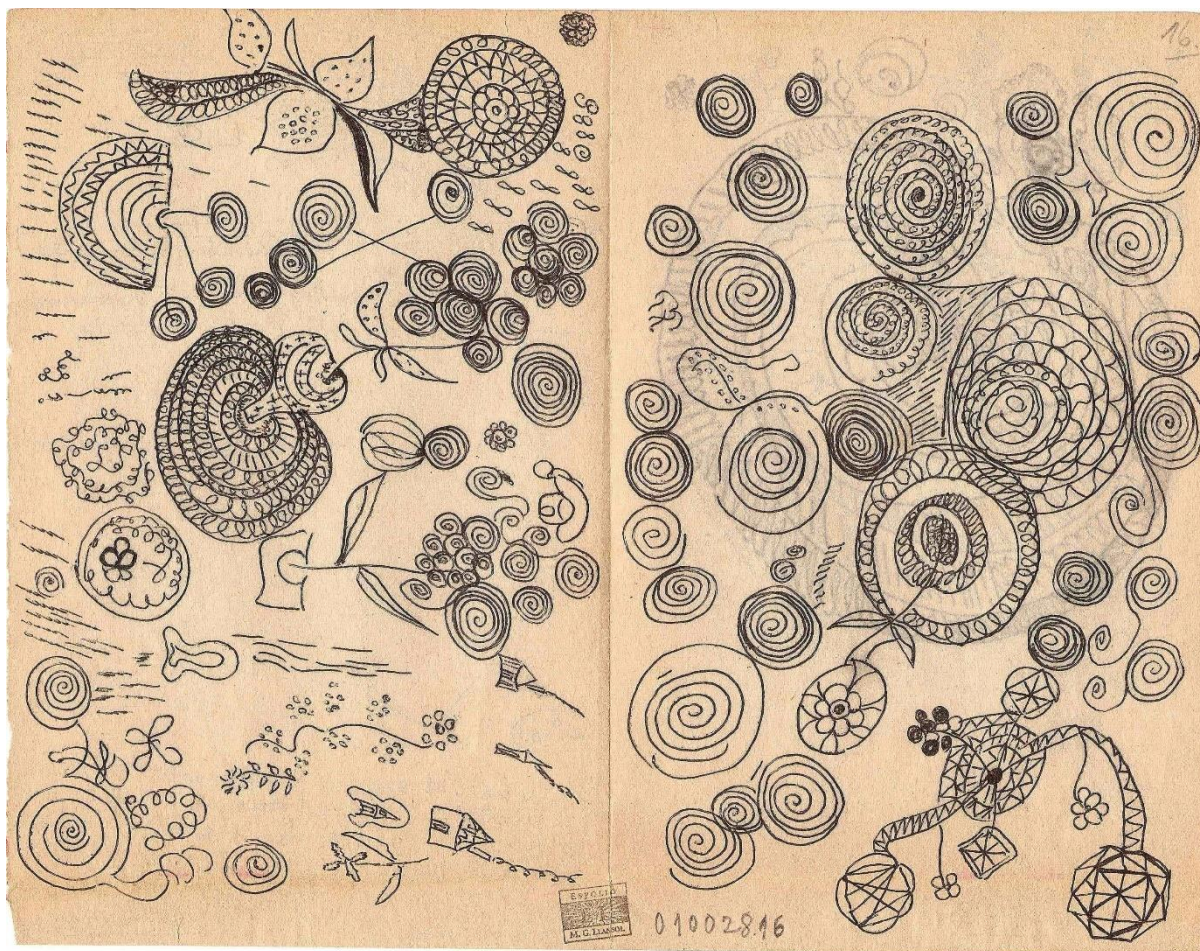
No desenho se reafirma a dimensão valeriana de uma escrita sempre rascunho, quando da incapacidade de escrever, de completar e tornar produto final, percebe-se também, no desenho, a incapacidade de desenhar: "não desenho, mas escrevendo sei desenho", "não desenho, mas capto as linhas do desenho", "fazer desenhos é um dom que não tenho" (LLANSOL apud BARRENTO, 2014b, p. 173). A atividade de traçar, seja a letra ou a imagem, revela a limitação de ambas, mas também um parentesco intencional dos gestos como "expressão dessa vontade de chegar ao 'pensamento verdadeiro' por caminhos não convencionais e não expectáveis" (BARRENTO, 2014b, p. 174). Nesse universo de tradução, não se trata do desenho que traduz o texto, ou do texto que explica o desenho, pela ordem da representação, mas de ambos, simultaneamente, traduzindo-se um no outro sem que haja um original, e traduzindo também o pensamento e as vibrações do corpo na folha. Uma investigação e um desejo atravessam fisicamente, até mesmo pelas sinapses de um impulso nervoso, do pensamento (onde esse se localiza?) - à mão - à página. Segue sendo o traço, a linha, que bordando palavras, borda também setas, flores, espirais, casas, rabiscos, figuras transmutantes, meio humanas, meio animais, repetição de palavras a tornar imagens. O movimento é incessante, e nele se perde totalmente a possibilidade de revelação de uma origem - na página, resta também impreciso o que o traço começa por traçar, se a frase ou a figura. Se na tradição das Belas Artes o desenho é um estudo para a pintura, o esboço, o esquisso, antes que o pincel e as cores possam ancorá-lo no seu objetivo de imagem, nele então se apresenta o pensamento a correr, a buscar a forma ainda desconhecida, contornos sem preenchimento. Nesse sentido, se aproxima ainda mais do que é a escrita e o escrever em Llansol: uma inquietação que não acha sossego; um modo de levar a leitura pelo seu caminho; um duplo de viver (sob o enigma do que está e do que está por vir); a travessia - como uma escrita da tradução que sempre se move de um texto à outro; uma sobreimpressão de grafias em que o início e o fim de cada uma se confundem, criando uma terceira coisa vinda do futuro, formando-se ainda.

o que comanda a minha mão - escrevendo - é o prazer do desenho. Encaracola as letras, dá-lhes um movimento de cavalo, ora em passeio, ora em corrida. Geralmente em corrida. Só sei desenhar letras, dar contorno de garupa em movimento. O que monta esses cavalos são as imagens/ as paisagens/ as aragens, e esses cavalos em

¹² Caderno 1.03, p. 348, de M. G. Llansol - Espólio do Espaço Llansol.

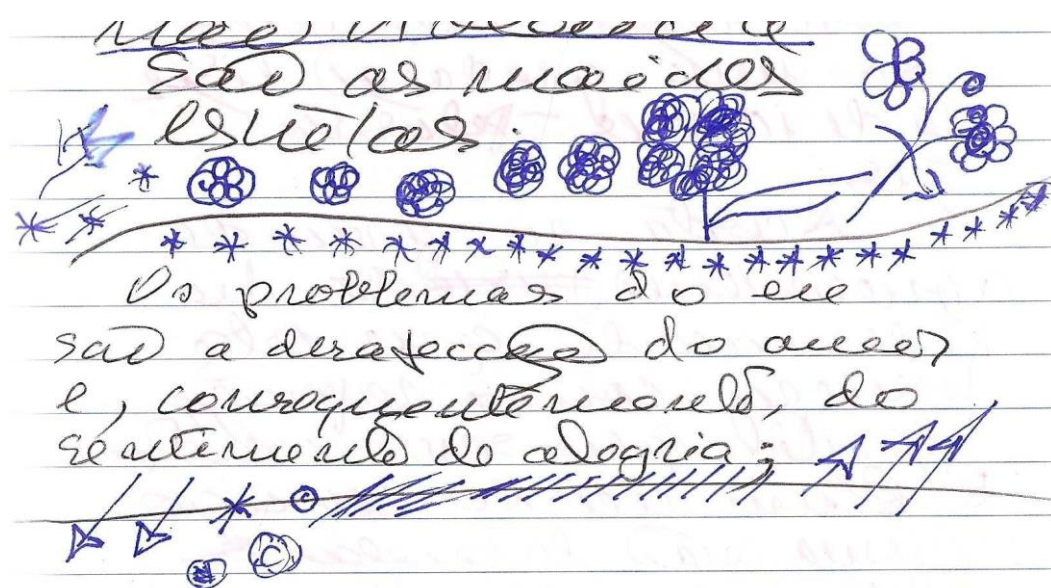
movimento/ corrimento de letras vivas perdurarão mais do que eu. (LLANSOL apud BARRENTO, 2014b, p. 206)

Figura 1: Desenho 1



Fonte: Espaço Llansol

Figura 2: Desenho 2



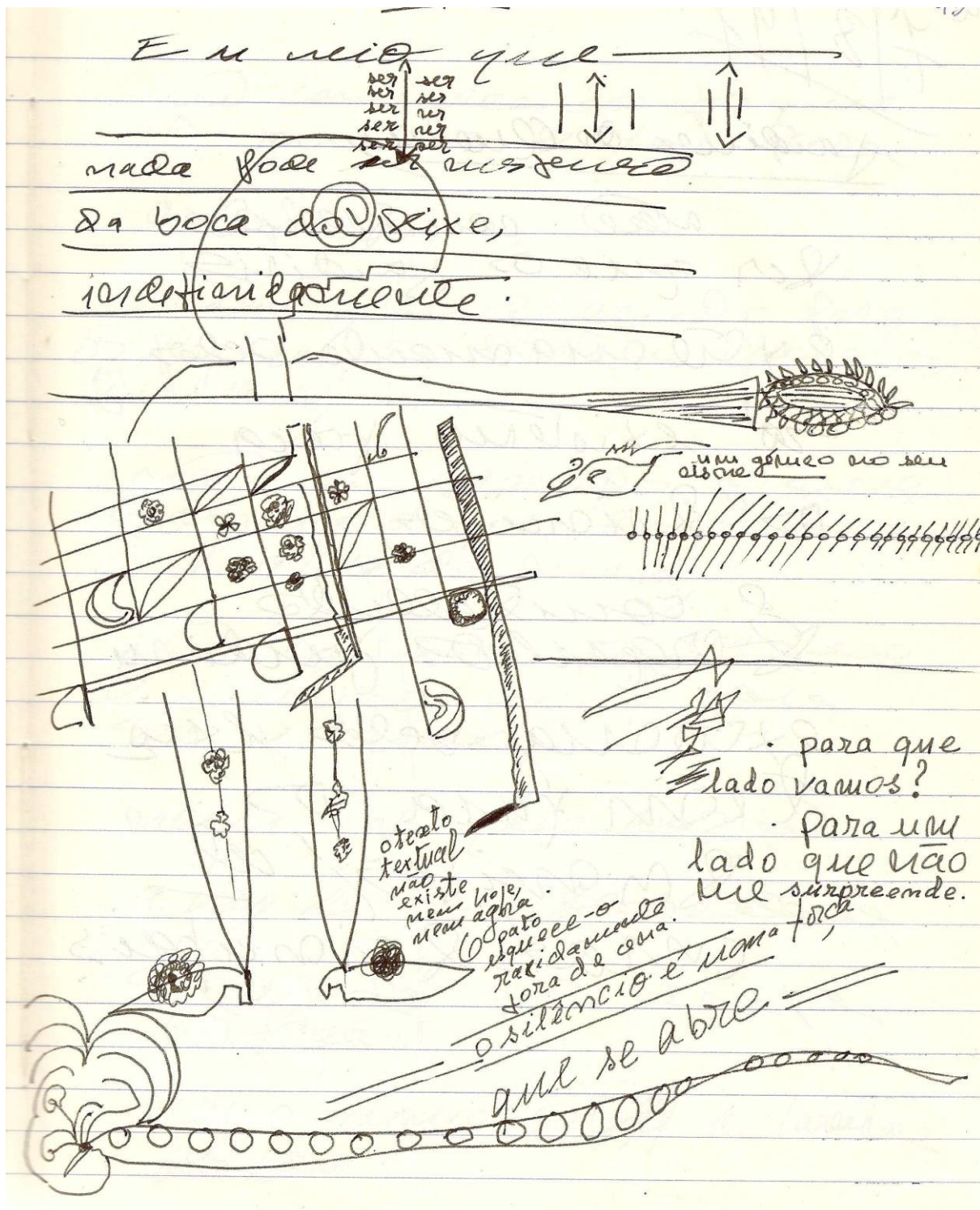
Fonte: Espaço Llansol

Figura 3: Desenho 3



Figura 4: Desenho 4

Figura 5: Desenho 5



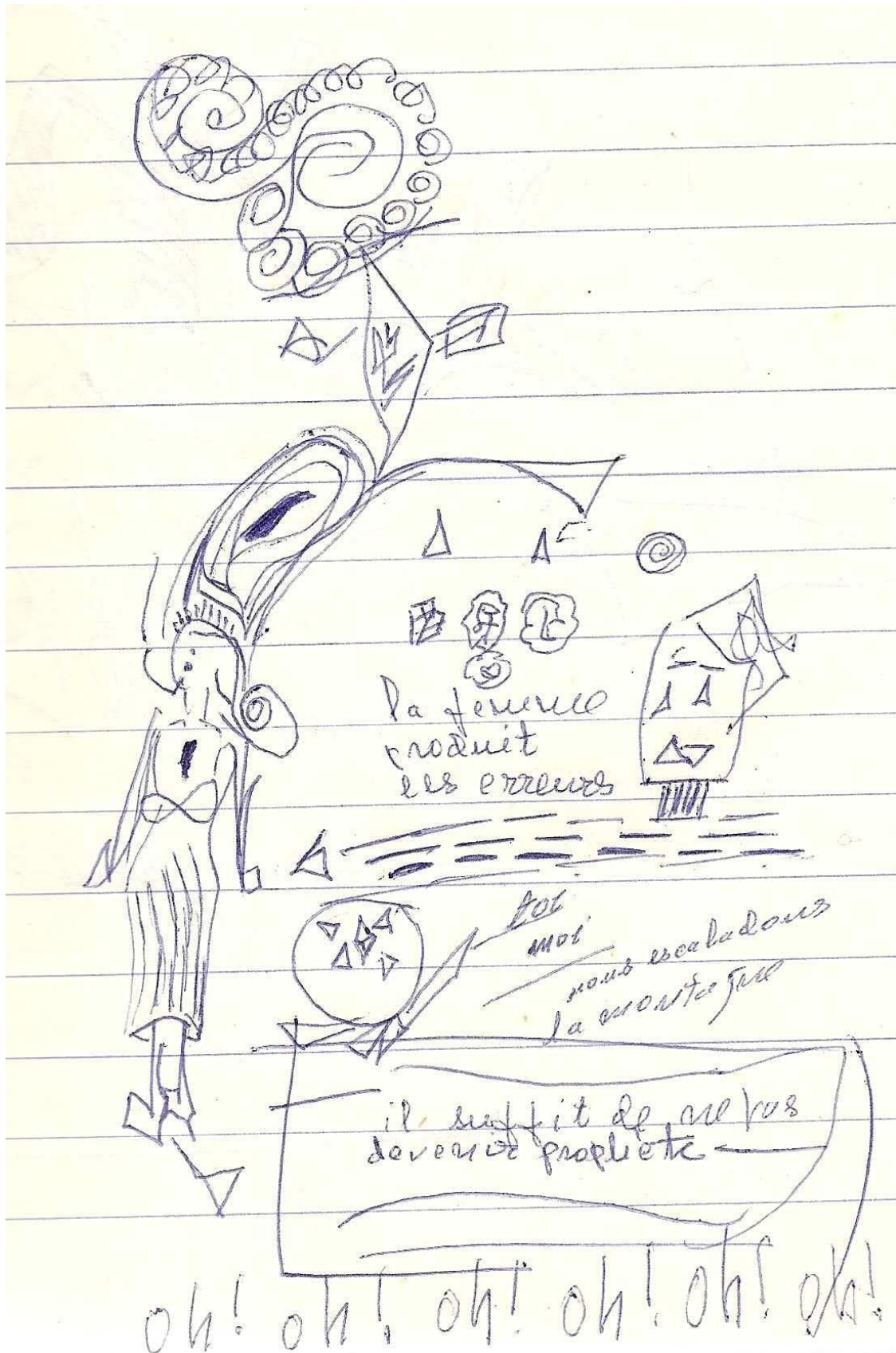
Fonte: Espaço Llansol

Figura 6: Desenho 6



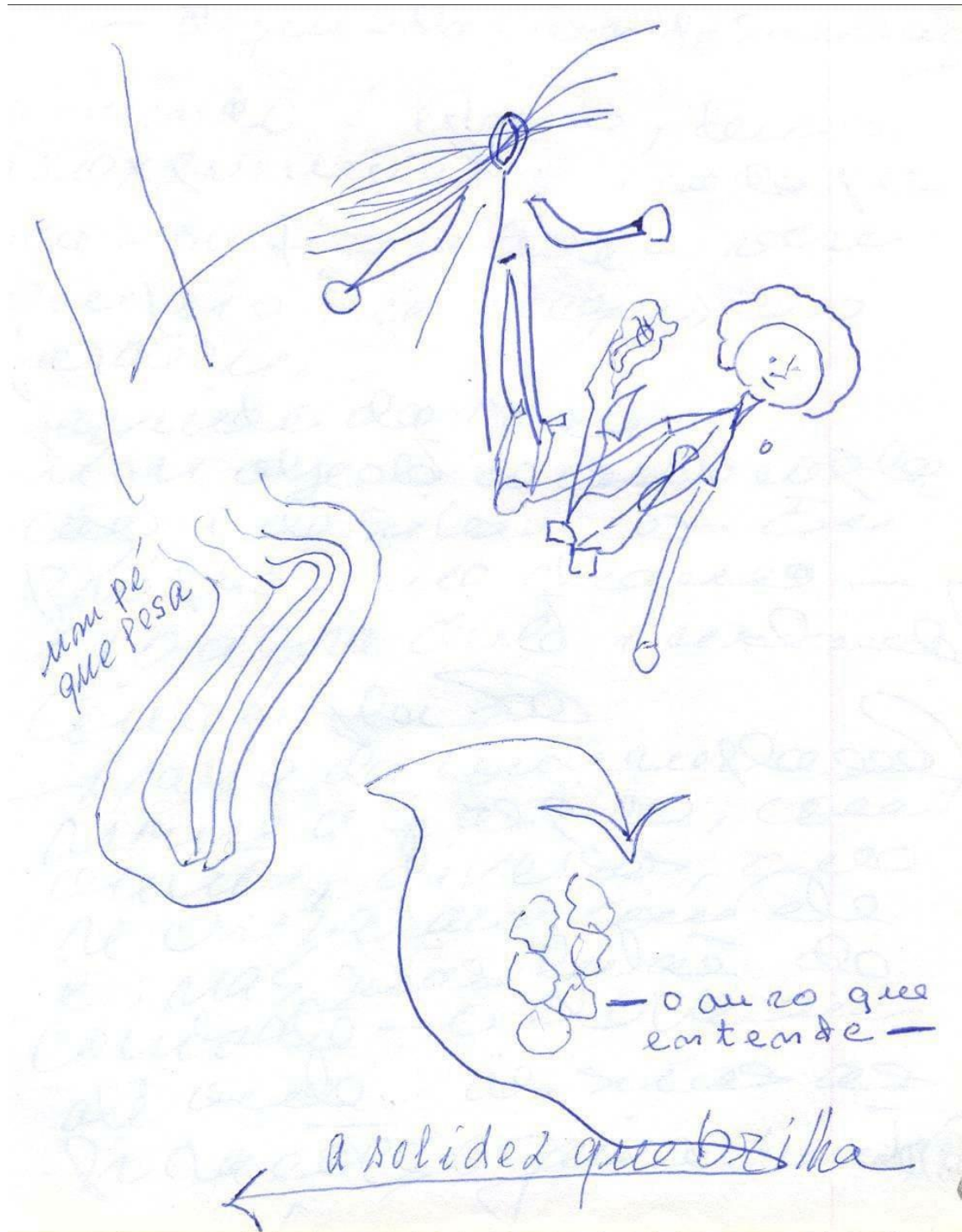
Fonte: Espaço Llansol

Figura 7: Desenho 7



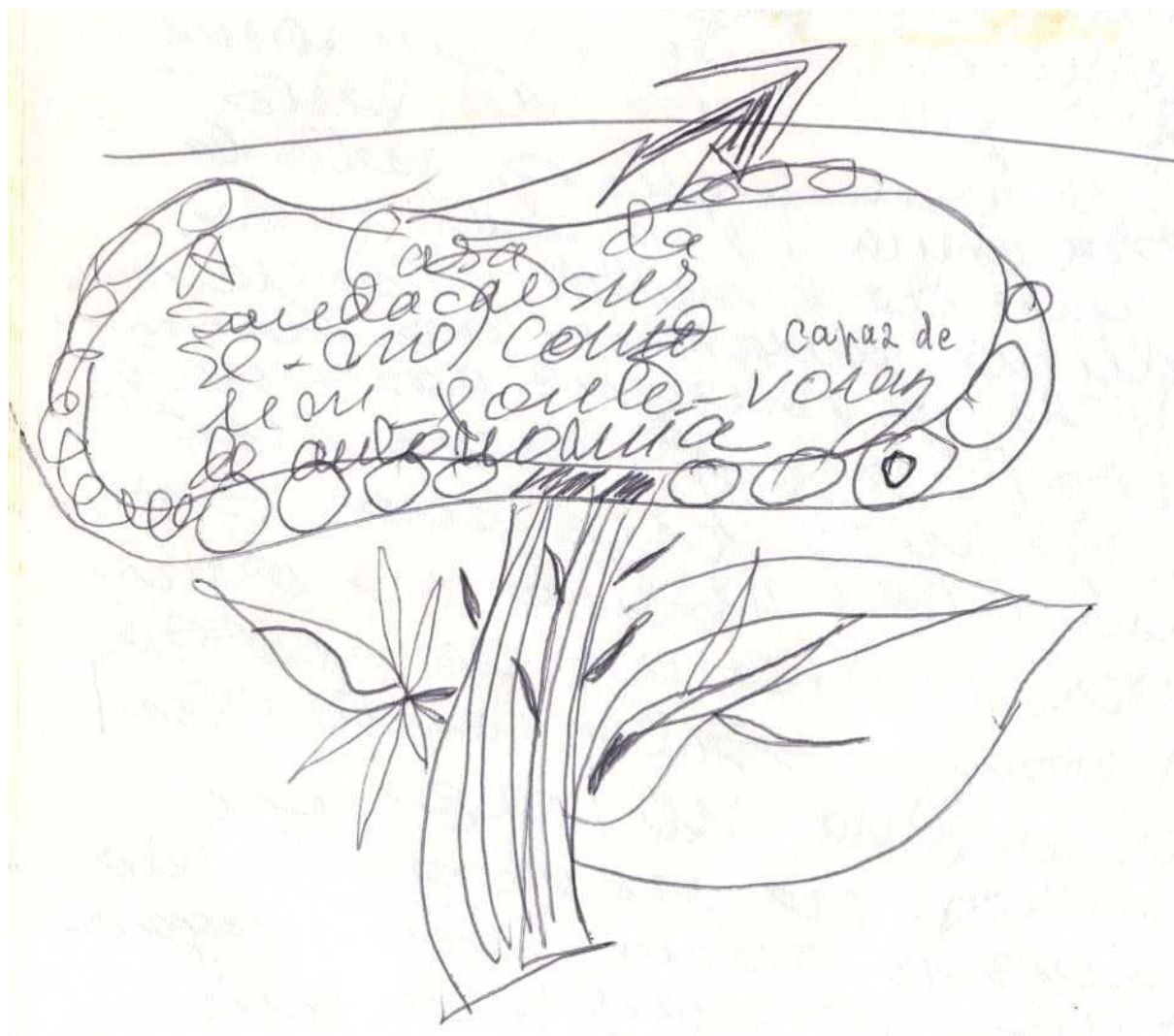
Fonte: Espaço Llansol

Figura 8: Desenho 8



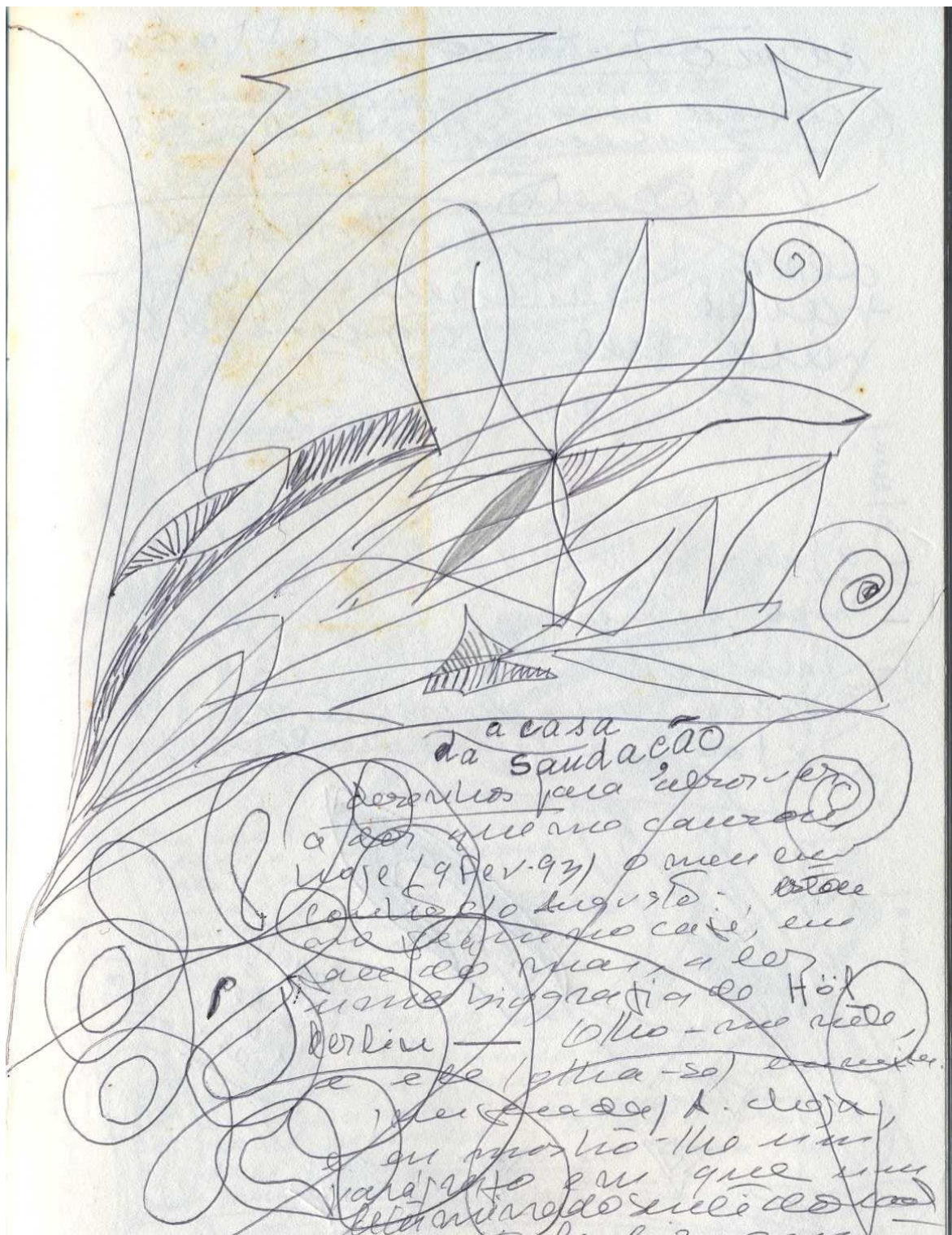
Fonte: Espaço Llansol

Figura 9: Desenho 9



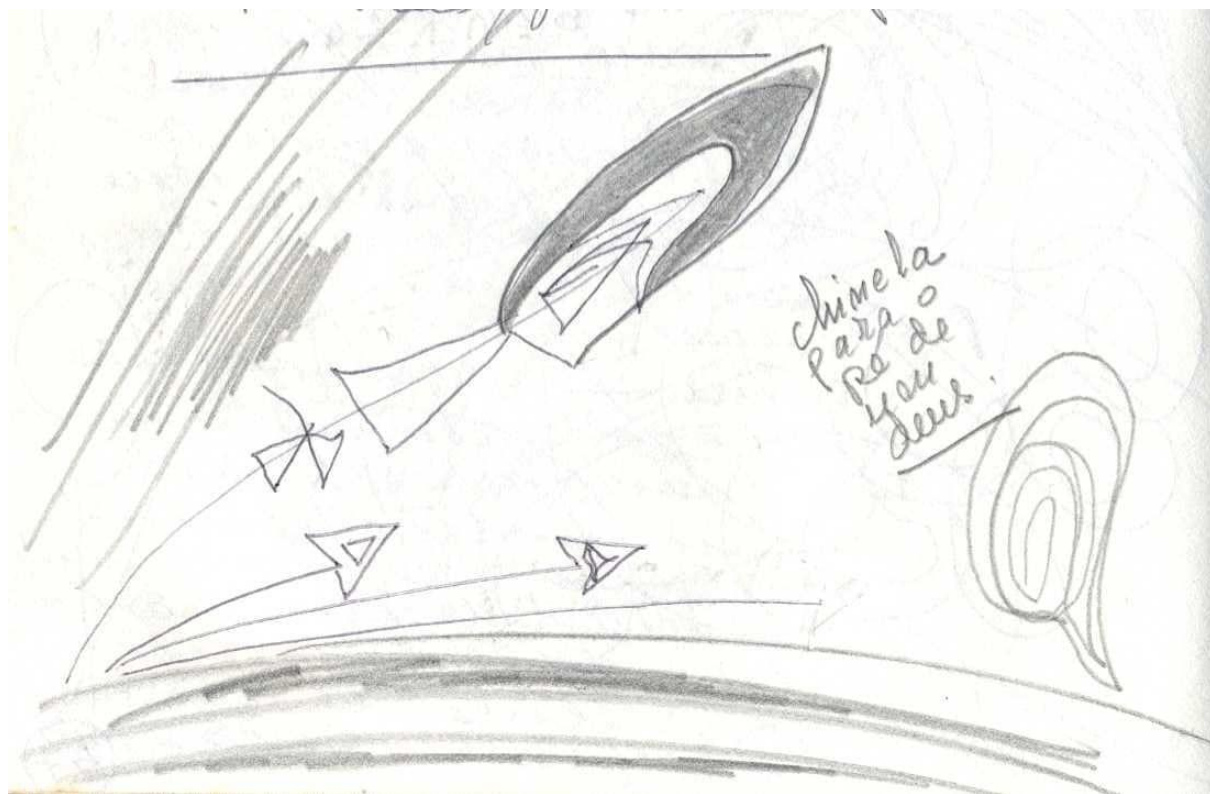
Fonte: Espaço Llansol

Figura 10: Desenho 10



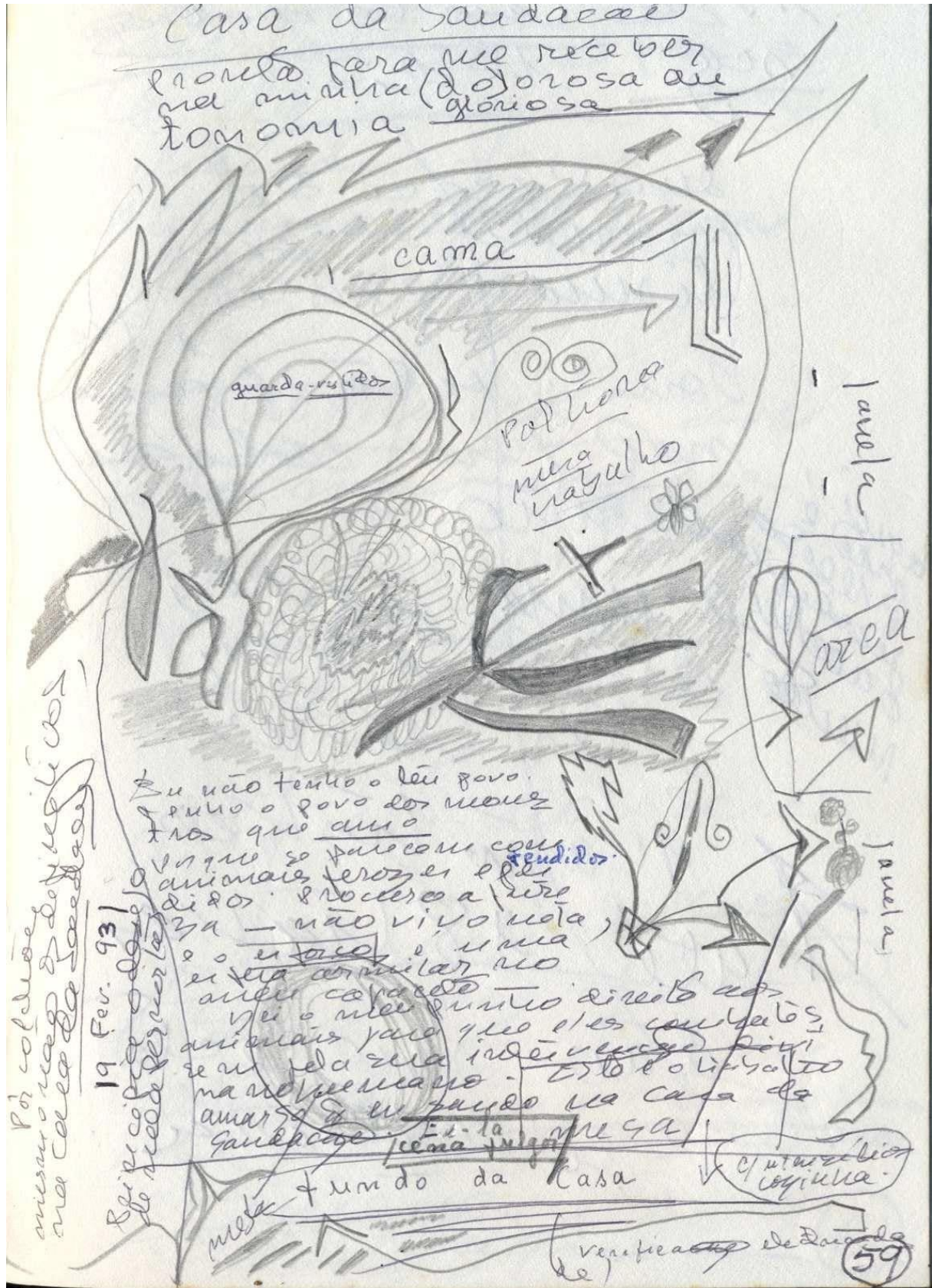
Fonte: Espaço Llansol

Figura 11: Desenho 11



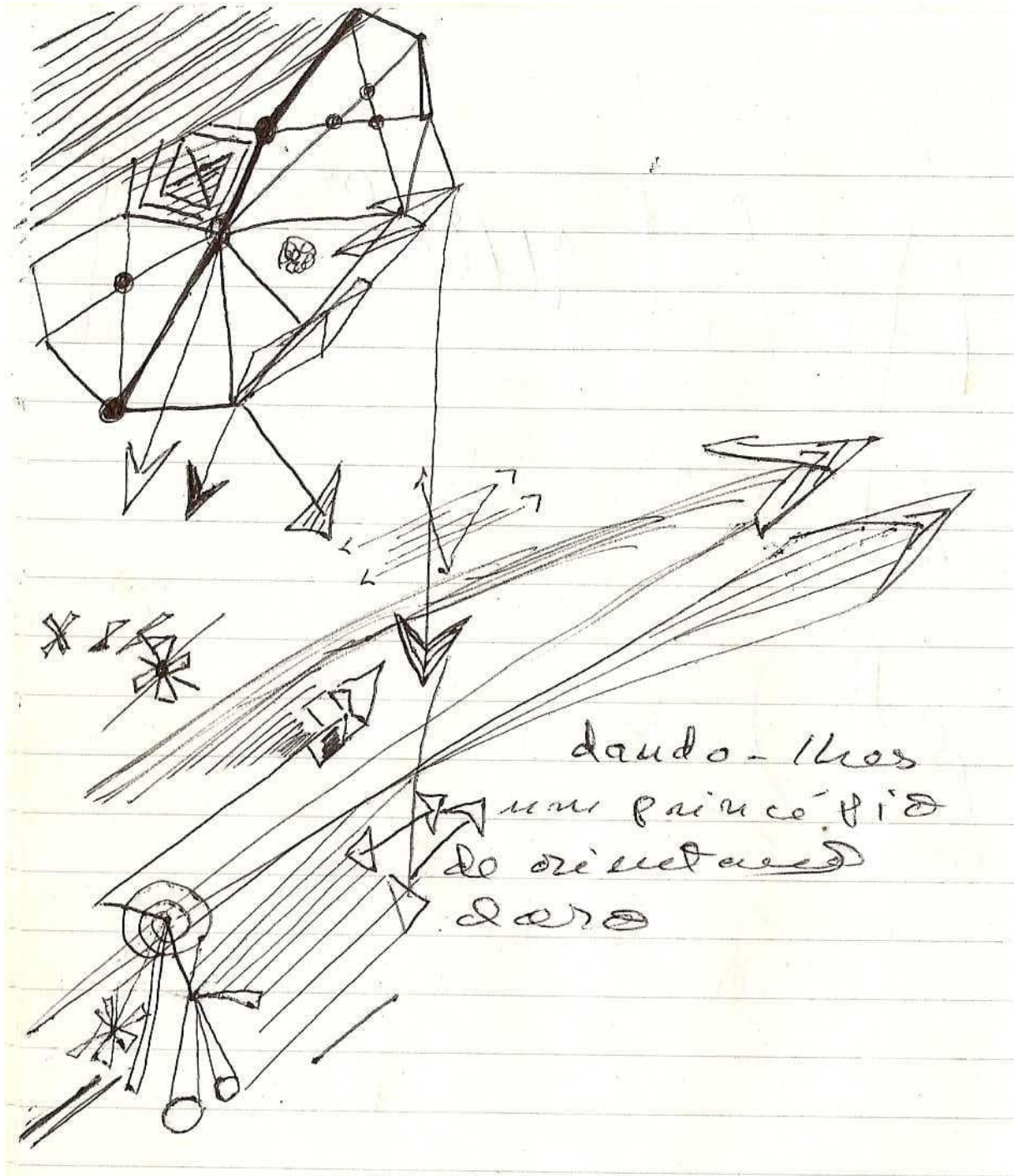
Fonte: Espaço Llansol

Figura 12: Desenho 12



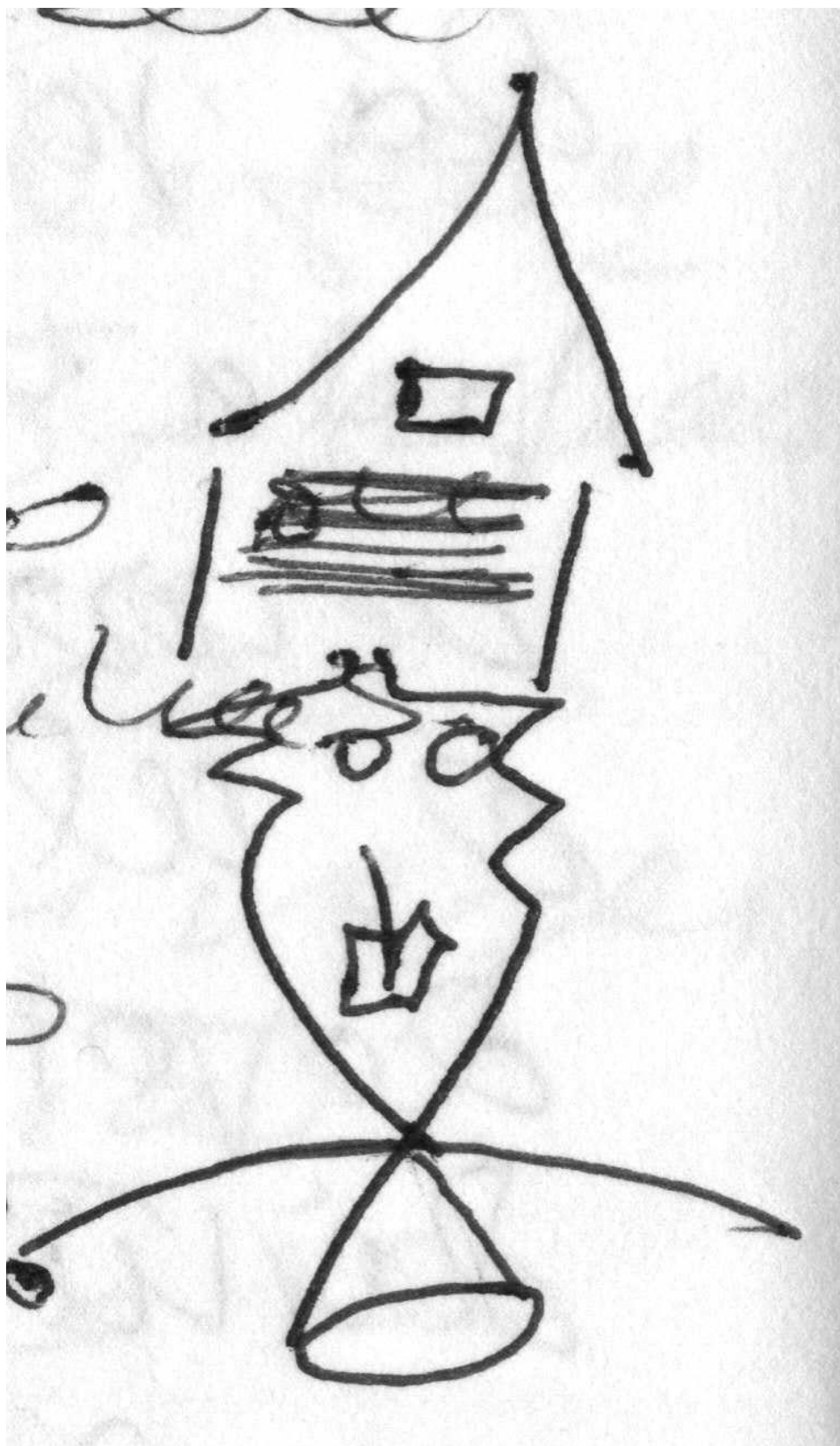
Fonte: Espaço Llansol

Figura 13: Desenho 13



Fonte: Espaço Llansol

Figura 14: Desenho 14



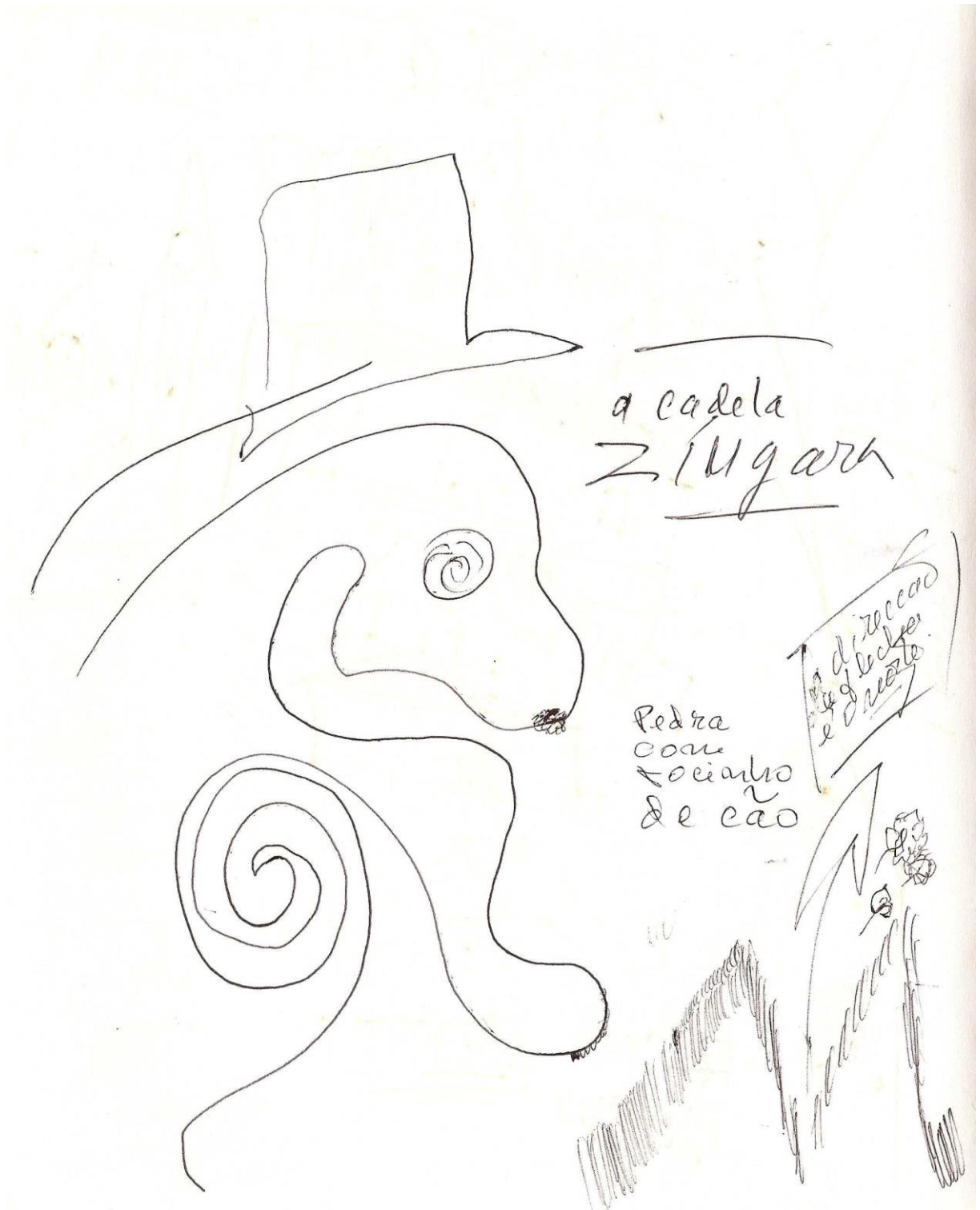
Fonte: Espaço Llansol

Figura 15: Desenho 15



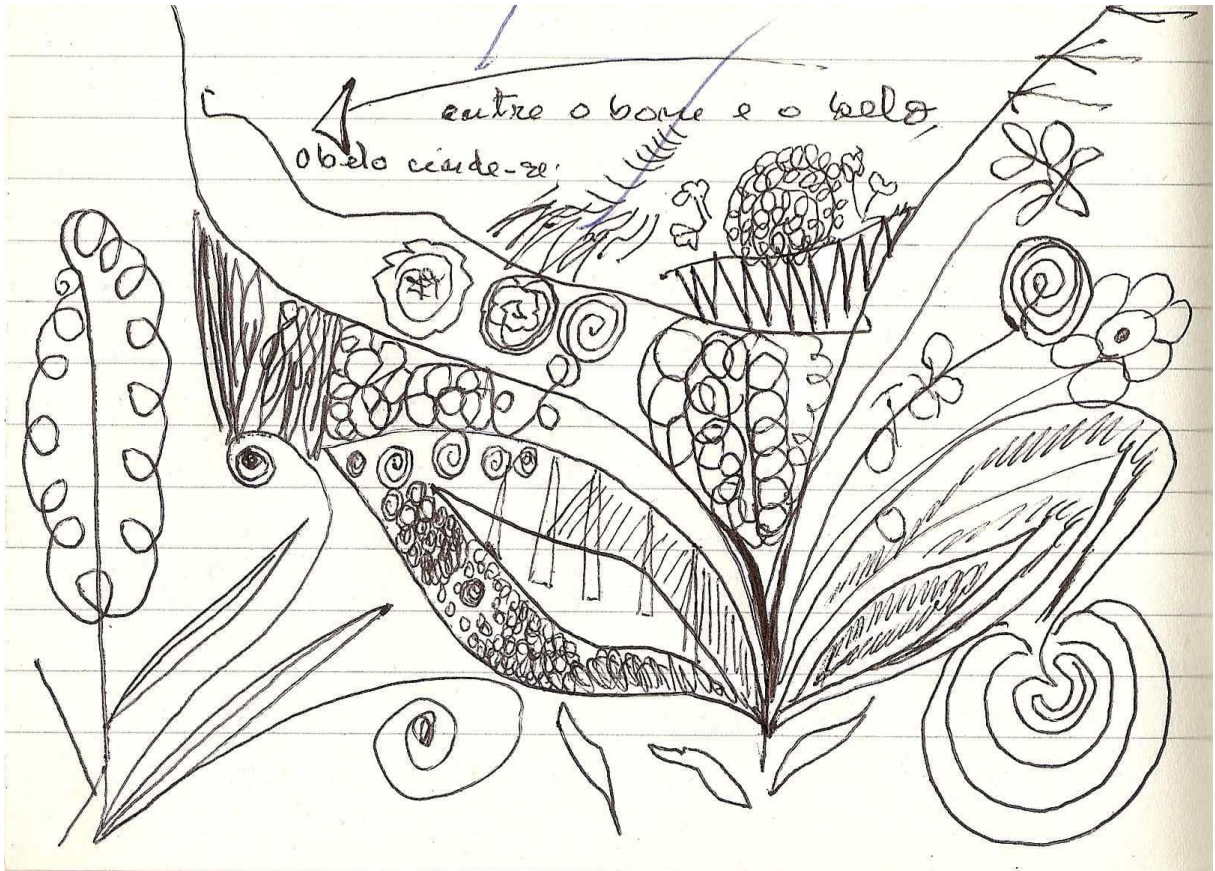
Fonte: Espaço Llansol

Figura 16: Desenho 16



Fonte: Espaço Llansol

Figura 17: Desenho 17



Fonte: Espaço Llansol

Figura 18: Desenho 18



Fonte: Espaço Llansol

Figura 19: Desenho 19



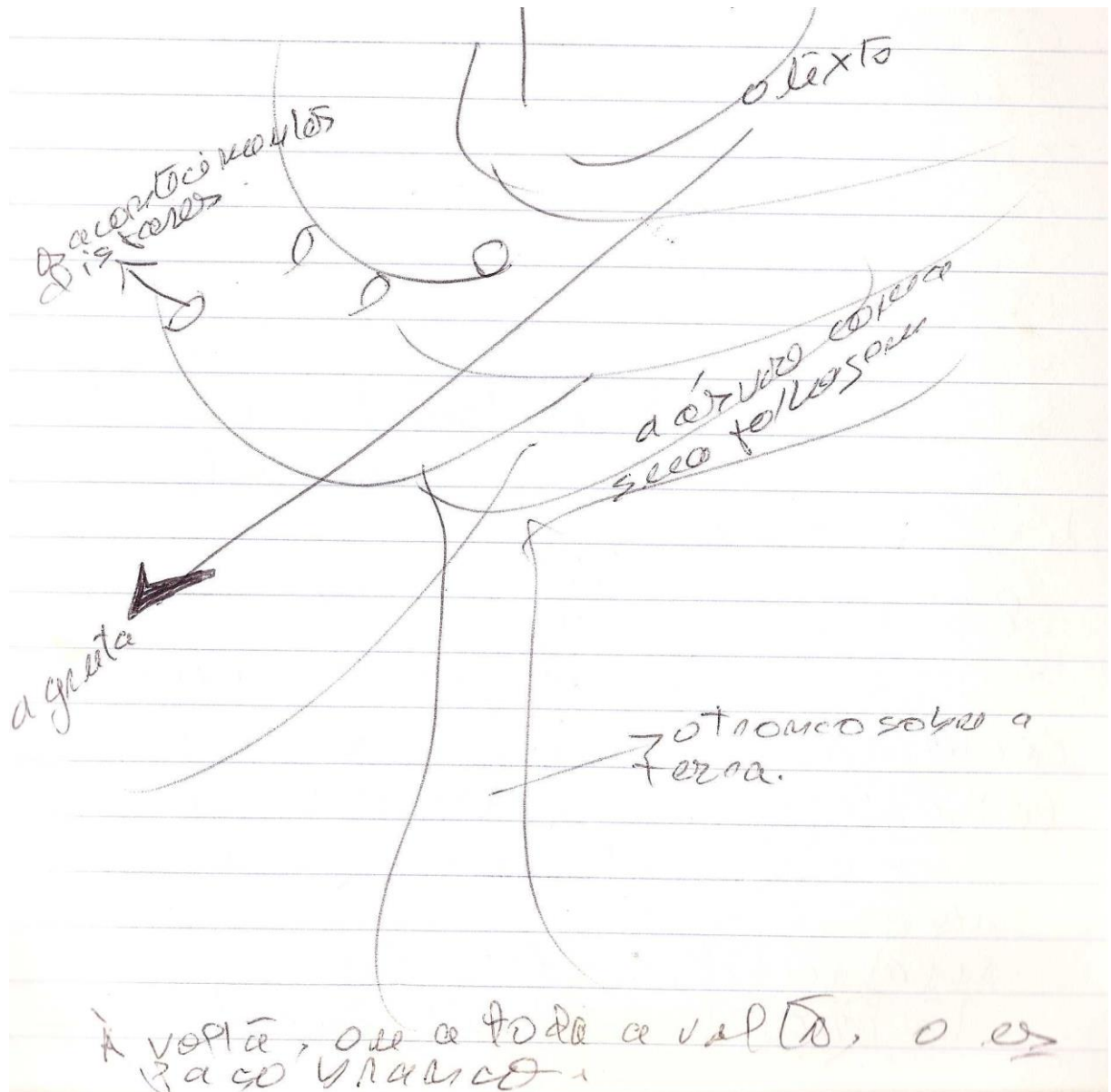
Fonte: Espaço Llansol

Figura 20: Desenho 20



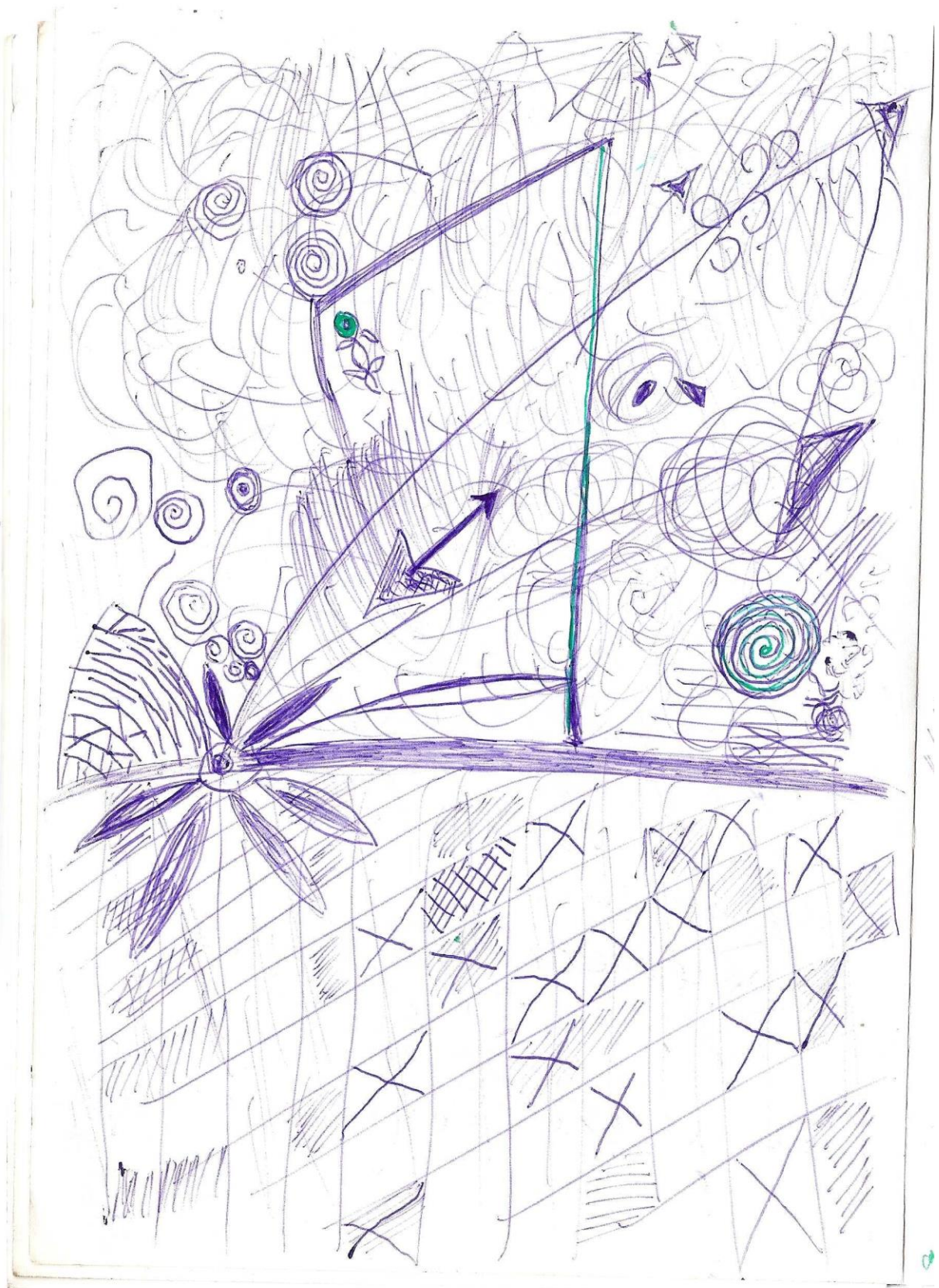
Fonte: Espaço Llansol

Figura 21: Desenho 21



Fonte: Espaço Llansol

Figura 22: Desenho 22



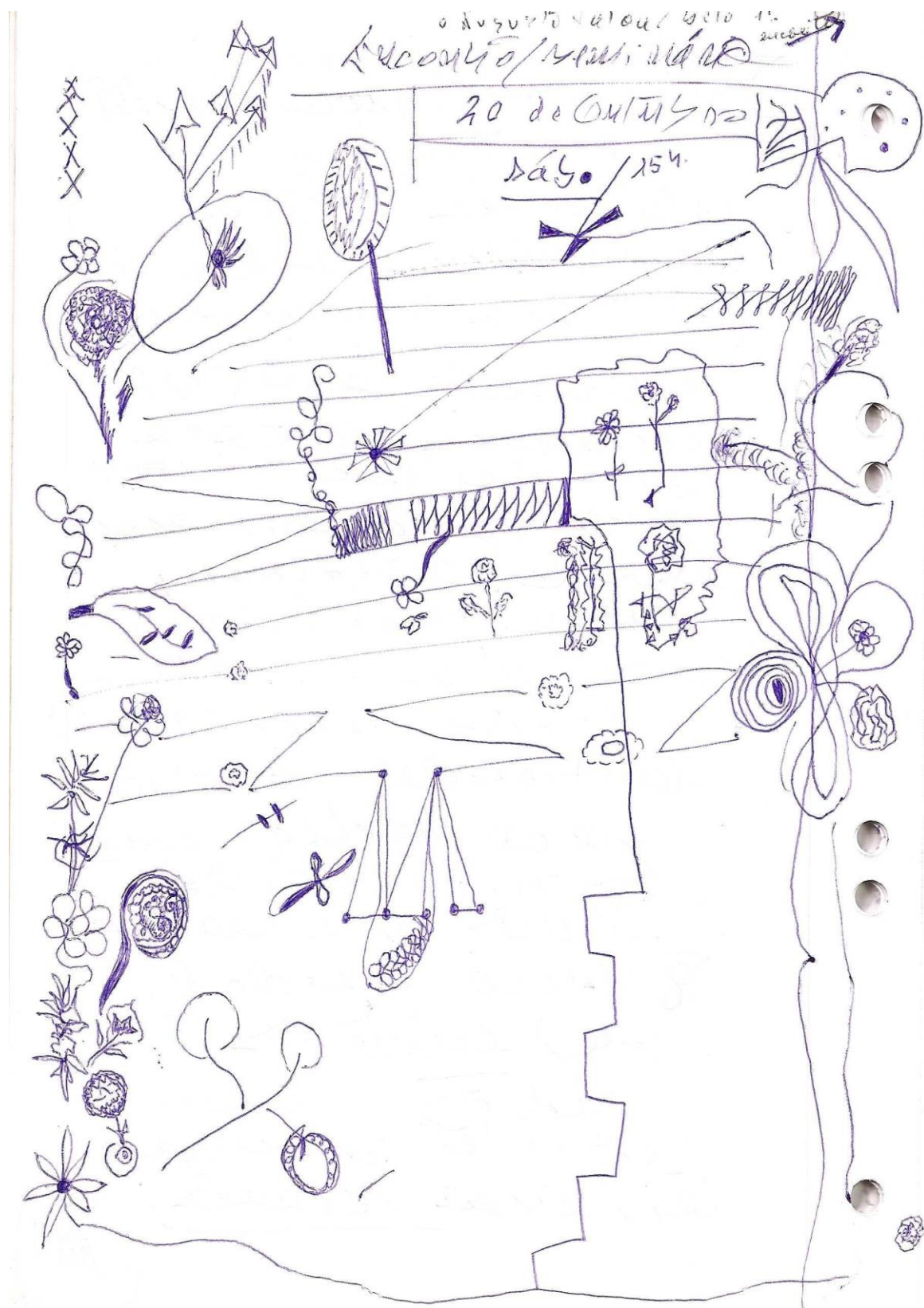
Fonte: Espaço Llansol

Figura 23: Desenho 23



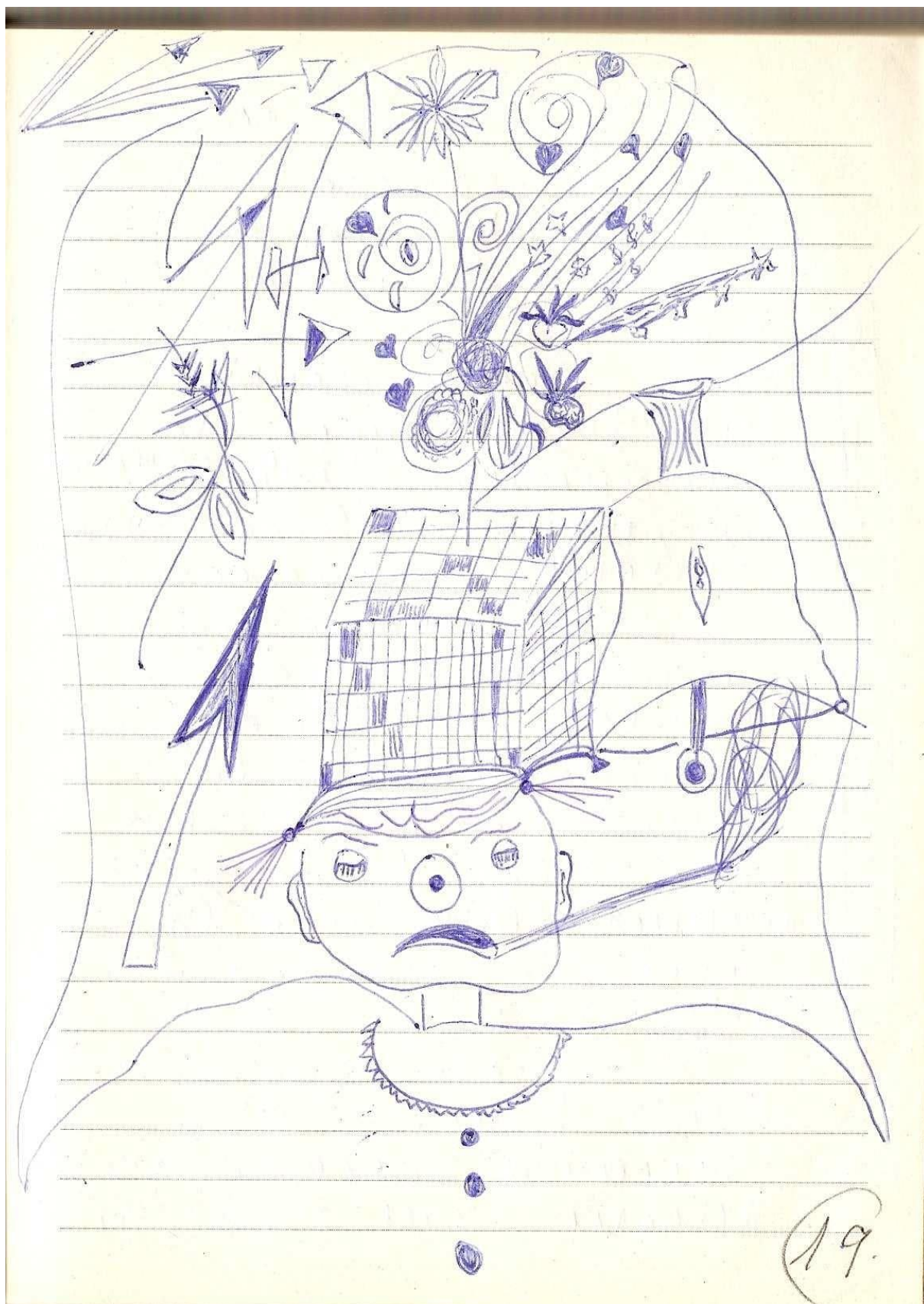
Fonte: Espaço Llansol

Figura 24: Desenho 24



Fonte: Espaço Llansol

Figura 25: Desenho 25



Como o texto indica, em Maria Gabriela Llansol há, portanto, uma fusão dos gestos que escreve e desenha, ambos atravessados por essa condição de movimento, palavras e traços vibrando na página. Sobre as letras-cavalos, "as imagens/ as paisagens/ as aragens". As imagens: a pluralidade imagética que compõe a paisagem de escrita llansoniana, o desenho, que pode ser também a própria imagem poética do texto, o encacarolar das linhas, o espaço imaginante. As paisagens: "outra forma de corpo", o horizonte infinito da escrita da Paisagem, "que não constata nem designa, mas vislumbra um lugar" em que as "figuras restam sempre por dizer, que não encontram descanso em uma definição", o que "torna essas figuras (e Paisagens) inseparáveis de uma incompletude". Ou ainda - a Paisagem como o espaço onde as figuras podem evoluir livremente e que torna o texto "essa própria superfície de mutações e movimentos" (FENATI, 2009, p. 18-19). Paisagem também que se afirma e se expande em um modo multimodal de fazer amor - pelos olhos, pela palavra e pelo tempo (LLANSOL, 1977) - indicando mais uma vez o caráter intersemiótico dessa experiência de escrita-leitura. E ainda, as aragens: brisa, vento, sopro contínuo que se multiplica na escrita da tradução da Restante Vida. Todas as operações do texto se dão "a galope", vindas do futuro como as figuras em formação, em devir, e modificando a Tradição e o presente da escrita, seguem no futuro - "corrimento de letras vivas que perdurarão" para além da figura do autor, que pervivem, sobrevivem, como coloca Benjamin, pela potência viva metamórfica da linguagem, das imagens - "renovação de algo com vida" (BENJAMIN, 2011a, p.30).

Como já apontado por Julio Plaza, a tradução intersemiótica é afetada tanto pelos procedimentos de linguagem como pelos suportes e meios empregados. Em uma escala mais sutil, essa percepção também pode ser aplicada à prática de escrita-desenho de Maria Gabriela Llansol nos diversos tipos de folhas, pautadas, em branco, de agendas, papéis avulsos ou cadernos, em que a escritora traça.

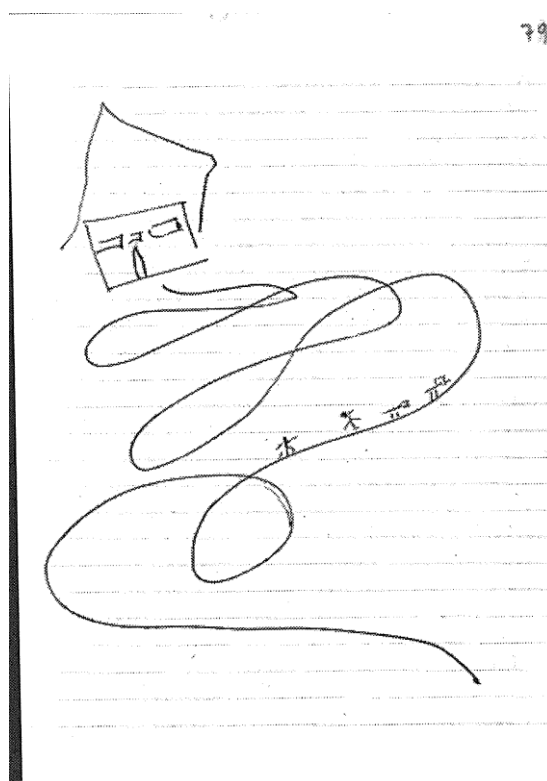
o desenho não é geralmente determinado por uma intenção mimética, ou de correspondência, estando, isso sim, quase sempre dependente de uma situação, de um estado de espírito, de um impulso, do próprio acto de escrita e da sugestão ou imposição ditada pelo suporte e seu espaço - o caderno, a agenda, o papel avulso. (BARRENTO, 2014b, p. 185)

Certamente que, ao pensar a tradução intersemiótica, a variação dos suportes se amplia num leque muito maior de possibilidades, já que não se está limitado à página. No entanto, se considerarmos, por exemplo, as artes visuais que trabalham sobre a folha, a especificidade dessa é determinante na composição da obra - como o pincel ou o lápis fluem na qualidade do papel, a capacidade desse em absorver o pigmento ou tinta, a cor do suporte e

sua alteração nos materiais utilizados. Nos cadernos de estudo da escritora portuguesa - que são a fonte e o meio através do qual sua obra se delineia - a presença de uma data ao canto da página pode ser de grande influência para o desenvolvimento do texto/desenho. As pautas também irão determinar outra ordem de escrita, assim como a página em branco pode liberar a linha na expressão imagética. A intimidade de Maria Gabriela Llansol com o papel e o lápis, e a dedicação de convivência com esses, no seu impulso ininterrupto de escrever, faz com que esses materiais tenham uma participação direta no resultado dessa grafia, de modo que não se trata apenas do trabalho com a linguagem, com a palavra, mas também do desenvolvimento de uma relação com esses suportes e meios, com a fisicalidade desses objetos que, como partes do Real dessa escrita, além de a suportarem, são ainda grafados por ela, nessa constante tradução do mundo que é o texto llansoniano.

É válido observar com atenção um desenho que parece traçar, lado a lado com a escrita, uma imagem de fulgor que emerge em muitos momentos da obra llansoniana, e que é lido pelo presente trabalho no seu desdobramento performático. Na página 79 do caderno 1.41, de fevereiro de 1995, Llansol desenha um traço sinuoso pelo qual duas figuras de aparência humana e outras duas de aparência animal seguem, tendo como destino a Casa.

Figura 26: Desenho 26



Fonte: Espaço Llansol

Neste desenho se torna evidente como no texto de Llansol as figuras vão a caminho, e que esse caminho não tem propriamente uma origem - o que importa é o caminho em si -, nem também um destino particular: esse destino é a Casa, que se desdobra nas muitas casas do texto, e no próprio texto como a casa última onde cabem tudo e todos, lugar por excelência, sempre em metamorfose. (BARRENTO, 2014a, p. 190)

Esse desenho, de caráter mais ilustrativo que grande parte de seus rabiscos, pode ser lido como uma representação imagética de sua obra verbal. Me parece, no entanto, que, desdobrando o traço insistente de sua escrita, a imagem se dá como uma continuidade do pensamento que se desenvolve pelo código linguístico. Assim como uma frase de sua obra pode se tornar uma figura, nó construtivo do texto (lembrando que Llansol considera como figura todo núcleo de fulgor, que pode ser uma figura humana, animal, vegetal, a casa, a frase, uma palavra), também a figura desenhada pode ser lida como uma frase figural, texto fulgorizado em imagem. O desenho mostra: a Casa, que na obra llansoniana é Corpo e Texto, lugar de batalha e acolhimento da diferença, onde toda espécie terrestre é bem-vinda, na qual não se pode chegar por um caminho reto e unidirecional, mas pelas dobras da língua e do mundo; a caminhada, o percurso, a travessia, implicada em todos os gesto de sua escrita, na exposição do texto fluindo improvável pela página; na tradução das figuras históricas, animais e vegetais para sua configuração textual; na experiência da luz, da clorofila e do cotidiano reinscritos no vivo do texto.

*

Julio Plaza coloca, através de João Alexandre Barbosa, que a Tradução Intersemiótica é a "via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição" (BARBOSA apud PLAZA, 2003, p. 14). Assim como o pensamento desenvolvido por Campos e Benjamin entorno da tradução poética, referente ao que está implicado na tradução interlingual como atualização da língua, do poema, das formas literárias e da história, a operação tradutória entre os diferentes códigos e linguagens também se volta para uma compreensão, releitura e transformação da tradição. Além disso, evidencia na sua prática como essa historicidade está contida e condiciona os meios, códigos e formas produtivas. Ademais, também os sentidos e as possibilidades perceptivas do humano são alteradas nesse trânsito.

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2003, p. 14)

Há, sem dúvida, no processo intencional de tradução intersemiótica, um movimento que resta pela ótica da similaridade - e não da identidade. Se a obra traduzente jamais poderá se identificar - selar o contrato identitário - com o original, se aproxima desse por um princípio de similaridade, talvez a única responsabilidade que o conecta à obra de origem. O princípio de similaridade, como já foi dito, nada tem a ver com a fidelidade, e está imbuído de uma qualidade diferenciadora. "A cadeia signo-de-signo, mesmo a nível icônico, comporta tempo, mudança e transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor". (PLAZA, 2003, p.32) Assim como o traço na obra de Maria Gabriela Llansol abre vez ao leitor, que exatamente aí se torna *legente* - leitor agente, que age sobre o texto -, as lacunas, "intervalos" insublimáveis que persistem no jogo da tradução intersemiótica são zonas proliferantes que permitem que uma obra tradutora em um distinto sistema semiótico se faça também como original, como leitura ativa e criação autônoma, ainda que recíproca. Afinal, mesmo quando a nova configuração é dotada de uma intenção mimética, "caracterizando-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro", o que fica latente é a impossibilidade da identidade e o tom diferenciador contido na similaridade. (PLAZA, 2003)

Na tradução interlingual, as mutações inevitáveis (e desejadas) se dão no mesmo meio, de modo que, é possível dizer que, frequentemente, os sentidos ficam enraizados nas sugestões, alusões e metáforas. Apesar das transformações implicadas nesse trânsito linguístico, e por mais que o escritor ou tradutor se empenhe na sinestesia literária como figura de linguagem, é comum que os sentidos fiquem, em geral, adormecidos na escrita/leitura. É importante marcar, no entanto, que a prática de escrita-tradução de Maria Gabriela Llansol, e a abertura radical de seu texto ao legente, como agente do texto, convoca - para que seja possível ler e traduzir esse texto, e para que seja também possível que a própria escritora leia e traduza essa leitura que se imprime em seus textos - um *corp'á'screver*. Nesta noção, que implica também um *corp'á'ler* e um *corp'á'traduzir*, todos os sentidos são convocados, pois não se trata de uma atividade estritamente mental, mas de uma experiência total do corpo, agindo, vivo, atento. Há implicado no texto llansoniano, e no que dele emerge como leitura, escrita e tradução, essa multimodalidade, multisensorialidade claramente manifesta no âmbito da intersemiose. Na tradução intersemiótica, a relação entre os sentidos, meios e códigos são essencialmente relevantes na composição de uma obra traduzente. A sinestesia se dá de fato, para além de qualquer departamentalização dos sentidos. Através deles, e da memória produzida pelas formas significativas e simbólicas que caracterizam a

comunicação humana (PLAZA, 2003) - inclusive daquilo que não se conhece, mas do qual se tem o saber da existência, como a História e a Tradição - que o ser humano apreende o real, e pode assim interferir nas formas que esse real manifesta. A tradução intersemiótica acentua as relações sensoriais e, projetando um meio sobre o outro, ativa memórias resguardadas na experiência sensorial, as quais, por sua vez, são lidas pela memória simbólica. "As qualidades materiais do signo influem e semantizam as relações com seus sentidos receptores", de modo que "os caracteres sensoriais, as formas produtivas e receptivas estão inscritas na materialidade do signo." (PLAZA, 2003, p.49)

A Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes cujas qualidade e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo de interfaces. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a "interpretação de signos linguísticos por outros não linguísticos". Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersignificas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não linguísticos. (PLAZA, 2003, p.67)

Desse modo, para pensar a tradução intersemiótica e a relação de transposição e transformação entre diferentes mídias, é preciso considerar que as diferenças já vistas na tradução interlingual se exponenciam. Além da relação de proximidade e distância com o original, o intercuro entre os sentidos e seu vínculo com os diferentes códigos ativados na operação tradutória são intrínsecos às configurações traduzentes, e apontam questões mais profundas sobre os meios de produção. Nessas manifestações artísticas estão implicadas diversas mutações que se dão nas estruturas cognitivas com a evolução do diálogo intermediário; como as figurações do poder dos sistemas produtivos se inserem nessas práticas; como toda uma tradição situada nos suportes das linguagens determinam as formas expressivas que delas derivam e, conseqüentemente, o modo como esses códigos entram em contato com o receptor e demarcam uma formação social, política, estética, ideológica. Nesse sentido, a tradução intersemiótica, como ação crítica e criativa e partindo de uma prática de leitura extremamente atenta, é capaz de ressignificar os agenciamentos das formas midiáticas e disciplinares, desestruturar categorias, reescrever a história dos suportes, meios e procedimentos, reinventar relações simbólicas com o mundo e entre seres humanos e desestabilizar a ordem vigente imposta através dessas estruturas produtivas.

O caráter especializado e seccionado que caracteriza tradicionalmente a cultura oficial ocidental certamente não deu conta de "toda uma cultura intersensorial e não categorizada" (PLAZA, 2003, p.12) que excede às margens disciplinares, à separação dos sentidos, das habilidades. Essa "rebeldia" em relação às fronteiras pré-estabelecidas pela Cultura é intensificada pelos meios eletrônicos e pelas mudanças implicadas por esses no

sistema de produção global. "O caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente, das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo 'intervisual', 'intertextual' e 'intersensorial' com vários códigos da informação" (PLAZA, 2003, p. 13). Uma porosidade se estabelece na ordem segregante que singulariza os códigos e linguagens. Esse hibridismo que passa a constituir todo meio de informação, comunicação e produção não é ignorado pelas práticas artísticas e literárias que, independente de um objetivo direto de atuar sob a sensibilidade desta fluidez, é certamente influenciada por ela. Todavia, anterior a qualquer processo tecnológico implicando o desdobramento de um código sobre o outro, é a própria linguagem e o próprio pensamento que instauram, no primeiro instante de significação, essa cadeia infinita de interpenetrações. O processo de semiose "como transformação de signos em signos" (PLAZA, 2003, p. 17) revela o caráter de continuidade e devir dos processos linguísticos.

Um signo "representa" algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O "representado" é o seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objetivo da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está a nova série infinita. (PEIRCE, 1974, p. 99)¹³

Para além de todos os conceitos implicados no trecho citado, o encadeamento das imagens levantado por Pierce mostram o signo e o processo linguístico em seu desdobramento ininterrupto de representação, significação e interpretação, em que essas etapas se permeiam e se remitem incessantemente. Não apenas na emissão oral ou escrita, essa cadeia semiótica já está presente na própria constituição do pensamento, se entendemos que, como seres de linguagem, pensamos através dos infinitos signos que nos chegam pela cultura. Nesse sentido, "por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução" (PLAZA, 2003, p. 18). Essa observação me remete às noções tratadas por Derrida (2016), no livro *O monolinguismo do outro*, no qual esse tratará dos axiomas "não se fala nunca senão uma única língua" e "não se fala nunca uma única língua" (2016, p. 34) ou "eu não tenho senão uma própria língua e ela não é minha" (2016, p. 52). Vale uma pequena digressão, sem a necessidade de se aprofundar na detalhada gramatologia derridiana.

¹³ Não me interessa aprofundar nos conceitos semióticos de Peirce. No entanto, é interessante perceber que o texto citado já tangencia uma série de questões sobre tradução tratadas, por outros olhares, neste trabalho.

O filósofo francês apontará, a partir de sua história pessoal como cidadão franco-magrebino, mas numa projeção para uma perspectiva universal, como a língua materna que um sujeito é dado a falar jamais lhe pertencerá de fato. Não sendo um bem natural, a língua virá sempre do outro, como uma imposição colonial - o sujeito sendo ou não um colonizado nos âmbitos políticos convencionados. A língua virá sempre de fora, do exterior, e estamos todos interditados de nos apropriar dela. "Toda cultura é originariamente colonial", ou ainda, "toda cultura se institui pela imposição unilateral de alguma 'política' da língua. O domínio começa, como é sabido, pelo poder de nomear, de impor e de legitimar as designações." (DERRIDA, 2016, p. 69). Não tendo uma língua própria, o monolíngue (e o termo não faz a referência banalizada a um sujeito capaz de falar uma única língua) "está lançado na tradução absoluta, uma tradução sem polo de referência, sem língua originária, sem língua de partida" (2016, p.111). Dessa falta linguística surge o desejo de se reconstituir uma língua originária - mas ela não existe - e o que se desdobra desse desejo é a invenção de uma "ante-primeira língua". Essa ante-primeira língua inexistente deixa a sua marca em toda monolíngua e aí surge o "singular fenômeno de tradução. Tradução de uma língua que não existe ainda, e que não terá nunca existido, numa língua dada à chegada" (2016, p. 116). Toda língua mantém em si a promessa dessa língua originária sem conteúdo próprio e íntima tradução.

O pensamento não escapa a essa demanda da tradução absoluta. Para se formar na mente humana, todo pensamento já é tradução de algo que não se tem acesso a não ser pela língua de chegada, tradução de outro pensamento, tradução de impressões e sentimentos sem referência linguística, que são sempre rearticulados pelos signos, mesmo sem sua expressão oral ou escrita. Se dentro do sujeito, neste pensamento interior, já se instaura essa estranha constância tradutória, de um pensamento se formando sempre na falta de uma língua própria, quando um sujeito externo é chamado ao diálogo, o intervalo dessa comunicação-tradução se amplia. Se esse sujeito não é um falante "maternizado" na mesma língua daquele com quem dialoga, o abismo da tradução é ainda maior - já que em cada língua é dada também uma cultura e um modo de pensar próprios e que não são solucionáveis pela simples tradução interlingual. Mas é nessa cadeia de traduções imperfeitas, traduções exigidas e interditas, demandadas e impossíveis, que o humano realiza sua comunicação social - mesmo que a linguagem falhe constantemente em comunicar.

[É interessante criar aqui, junto a Llansol, um ponto de tensão, que não se solucionará nessa escrita. A escritora portuguesa coloca: "passar da explicação ao corpo é

urgente” (LLANSOL, 2002, p. 243), ou ainda, “pensar é com o corpo” (LLANSOL, 2011a, p. 59). Na perspectiva de um *corp´a´screver*, ou mesmo de um corpo vivo se inscrevendo no espaço, esse pensar com o corpo pede tradução em alguma língua, em signo? É possível, de fato, ao humano, não tentar significar em linguagem o pensamento que lhe dá o corpo? Uma língua se impõe sobre nós ao nascimento. Pela escrita improvável, rompendo estruturas sintáticas, gramaticais, lógicas, Maria Gabriela Llansol dispõe o corpo a uma escrita sem impostura, retira o pensamento do plano estritamente mental e, junto a Spinoza, toma corpo e mente (corpo e alma) como diferentes manifestações de uma mesma substância. A língua inventada dentro da língua impostora lhe vem nesse pensamento total, desta conjunção, mas ainda assim se imprime em letra, palavra, texto – e certamente ainda signo, mesmo que um signo movente e imprevisível para as convenções da língua. E antes de se imprimir texto, dentro do corpo, esse pensamento é logo tornado signo ou está absolutamente fora da floresta da linguagem?]

Na tradução intersemiótica o que está em questão é o signo estético, que não possui o caráter representacional, isto é, referindo-se a um objeto fora dele - signo em relação ao pensamento - mas que se afirma como tal pelas suas qualidades materiais. O signo estético assume função apresentativa, de fenômeno, objeto real no mundo, e não quer comunicar algo exterior às suas próprias qualidades. A tradução de signo em signo, própria da comunicação simbólica, encontra no signo estético uma resistência. Se a informação estética é idêntica à sua realização, não podendo haver qualquer tipo de substituição dentro desse signo, esse se apresenta, portanto, sob um caráter de pura intraduzibilidade. Todavia, como foi traçado ao longo desse capítulo sob a percepção de Walter Benjamin e Haroldo de Campos, é exatamente esse caráter de intraduzibilidade que ampliará a potência e a possibilidade criativa de tradução do signo estético. Ainda que as informações estéticas do original e da tradução sejam diferentes, estes estarão "ligados entre si por uma relação de isomorfia" (CAMPOS, 2003, p. 16), por aquilo que há de *sopro* reverberando entre um e outro, e se dará uma tradução do próprio signo, da sua fisicalidade e materialidade, sob a ótica da invenção. Desse parentesco e dessas analogias existentes entre as línguas, naquilo que pretendem exprimir, Plaza visualiza o "ícone como medula da linguagem", e dirá da tradução criativa como tradução icônica. (PLAZA, 2003, p. 29)

É por isso que, ao se referir a uma relação íntima e oculta entre as línguas "como sendo aparentadas e análogas naquilo que querem exprimir", Benjamin deixa entrever uma relação íntima que também pode se dar entre sistemas de signos os mais distintos. Por se tratarem de códigos de representação, os sistemas se signos

podem se apresentar na empresa comum de aludir a um mesmo referencial icônico. Isto porque o próprio pensamento é intersemiótico e essa qualidade se concretiza nas linguagens e sua hibridização. Saturação de códigos, portanto, como atividade sógnica que enriquece a tradução. (PLAZA, 2003, p. 29-30)

Quanto a essa observação, é interessante lembrar que, na textualidade llansoniana, toda noção de representação e semelhança implicada na narratividade é revista sob a perspectiva de uma apresentação, e o referencial icônico nunca é externo à sua realização textual. Pela tradição mimética e verossimilhante ao qual a palavra "representação" remete, é necessário delimitar melhor essas aproximações. Mas ainda assim, mantêm-se a promessa dessa relação entre os diversos sistemas de signos, pelo entendimento de uma sobreimpressão absoluta das inúmeras camadas de significação desdobrada que compõem o real e que criam outras realidades, pelo traço que mostra como "tudo está ligado a tudo".

Numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos¹⁴, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura [...] Nessa medida, a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades, visto que "na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidade ou conteúdos já pré existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas conteúdo"¹⁵ (PLAZA, 2003, p. 30).

A partir disso, vale lembrar que Llansol radicaliza ainda mais o projeto tradutor de Benjamin e Campos, recriando tanto forma quanto sentido dentro de seu próprio universo estético de significações-outras, e investe, para além de qualquer tradução de forma e conteúdo, em um resgate da força empenhada no texto e nas formas várias de existência - essa pujança do vivo manifesta na linguagem não dogmatizada pelas estruturas de Poder da língua. Assim, antropofagiza os originais e mescla-os às suas proposições textuais, afetivas, filosóficas e políticas na criação de outras realidades - o que, me parece, aproxima essa escrita à perspectiva da tradução intersemiótica, não enquanto novas realidades mas enquanto outras: "não haverá nunca um novo mundo, pensei, mas há um outro, neste _____" (LLANSOL, 1994 p.19).

¹⁴ Na teoria semiótica de Pierce, o objeto imediato é a mensagem organizada de tal maneira que representa e apresenta o objeto dinâmico no signo, de modo a permitir que o interpretante dinâmico possa, por meio do signo, se remeter ao objeto dinâmico que o causou. Em uma palavra, o objeto imediato é a aparência gráfica ou acústica dessa palavra.

¹⁵ O trecho entre aspas corresponde a uma citação que Plaza faz de Décio Pignatari: PIGNATÁRIO, Décio. Nova Linguagem, Nova Poesia. In: *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, 1975, p. 161.

3 - COM-DIZER LLANSOL: Palavras que correm como um rio

Trazer Maria Gabriela Llansol a esta dissertação foi a primeira decisão do texto. Veja bem: este não é um trabalho *sobre* a obra llansoniana. Ainda que já na primeira leitura eu soubesse que não poderia mais escrever sem ressoar esta escrita, que está desde então em meu corpo-pensamento. Esta elucubração acadêmica quer se desenrolar às voltas de um pensamento sobre tradução, especificando a tradução intersemiótica e intermediática, como uma possibilidade (aqui, ainda, no campo teórico) para o ensino da literatura e para a ativação de práticas de leitura e escrita críticas e criativas no ensino fundamental e médio (e nada impede, também no ensino superior). É um pensamento que se arma para um projeto social que, futuramente, poderá tomar a formatação mais objetiva de um material didático ou instrucional para o professor de literatura e produção textual. Trata-se, portanto, de um trabalho que parte da constatação muito clara – evidenciada através de inúmeros exames de avaliação da prática de leitura no território nacional – de que não se aprende a ler nas escolas, de que há um grande desinteresse e até horror pelo texto como ele se apresenta no âmbito institucional do sistema educativo, e de que a mudança cognitiva promovida pela era das tecnologias virtuais tornou especialmente difícil às crianças e aos jovens a prática de leitura.

Mas porque se aproxima Llansol dessa pesquisa? O que sua escrita traz como “noções” ou “conceitos” - desviando, no entanto, do fechamento que essas palavras podem assumir na filosofia ou na teoria literária - revê o modo como o leitor vem ao texto e, claro, como o texto vem ao leitor. “Tudo, desde sempre, esteve no modo” (LLANSOL, 1994, p.87). Essas noções que recriam a prática de leitura-tradução-escrita se conectam intimamente com o que me parece uma possibilidade para a retomada prazerosa e simultaneamente desafiante do gesto de ler-traduzir-escrever. De certa maneira, e isso parece terrível, gostaria de instrumentalizar os ensinamentos deste texto para o ensino-aprendizagem. Digo terrível, porque *instrumentalizar* é uma palavra que certamente está no âmbito do Poder e vai na direção oposta de sua escrita. Este processo de instrumentalização estaria, no entanto, na afinação de uma “técnica adequada para abrir caminho a outros” (LLANSOL, 1998b, p.55) – passar a palavra, formar legentes, levar a leitura pelo seu caminho. Não é boa palavra. Revejo, mas quero deixar o seu traço. Dar acesso, tornar ferramenta, como o é um lápis. A outra razão para que o texto llansoniano viesse ter comigo nessa dissertação veio do desejo mesmo de

estuda-lo e ensiná-lo/partilha-lo pelo modo experiencial e experimental que aqui se está a sugerir para a prática educativa. Ter a minha própria vivência de ler com o corpo e colocar também o *corp´a´screver*, literalmente, passando por diversos meios e suportes criativos, intencionando uma tradução/transcrição que ressoasse esta escrita sobreimpressa do que veio a ela se somar através de mim e das outras artistas que trabalharam comigo entorno deste texto.

Este capítulo será dedicado a transitar por algumas fulgurações da obra llansoniana, vibrações essas que serão apropriadas tanto para o pensamento teórico direcionado ao ensino, como para identificar os modos como esse texto foi lido e transcrito para a instalação-performática *Entre – uma casa que se torna*.

3.1 - LEGENTE

*“Ler
É um ato profundo de estudar.
Fazer traços,
É tornar dinâmico o espaço em que escrevo
Deixar espaços entre as palavras é evitar que a
última palavra, se agarre à próxima que vou
escrever.
Quem disse que toda cartografia dos sinais e da
pontuação está já estabelecida?
Quem disse que homem/mulher, mulher/homem, será
tal qual o vemos agora?
E os animais, e as flores, continuarão sempre servos
desses primeiros homens?
Escrever é submeter-se antes à responsabilidade do
canto do ser.
Nunca integraremos em nós a matéria estelar?
Não quero ler monotonamente, e por isso reescrevo
_____ livre tanto quanto posso dizer.”*

Maria Gabriela Llansol, Dossiê A15

Para se ler Llansol é necessário aprender a ler de outro modo. A palavra *legente*, evocada pela escritora para tratar o leitor que topa o pacto do seu texto, já anuncia a demanda dessa escrita. A forma derivada do particípio presente do latim – *leggere* > *legens* > *legente* - indica uma participação ativa de leitura – o leitor agente do texto, lendo como se o prolongasse. “Procuramos ler como quem se torna descendente do autor do texto”

(LLANSOL, 1994, p. 65), como quem leva o texto adiante. Ler é também “um ato profundo de estudar” e, enquanto legente, de indagar o texto e refletir com ele – sobre a cartografia dos sinais e pontuações, sobre as formas de ser homem/ mulher, sobre o destino dos animais e das flores, e além. Na posição de Maria Gabriela, que é certamente legente de uma série de autores e de seus próprios livros, para não ler monotonamente, reescreve a leitura – tão livre quanto pode. “Todos os legentes tinham o pulso aberto para os estímulos interiores. Tudo o que viam e presenciavam se transformava em audição”¹⁶. O percurso do leitor agente se inicia nessa leitura aberta, atenta, que “passa obrigatoriamente pelo corpo que lê” convocando os sentidos desse corpo e “que se inscreve no texto e o inscreve em si” (SANTOS, 2008, p. 158). É preciso, portanto, se dispor à mutação que a experiência do texto acarreta, essa inscrição dupla de um no outro. A legência segue por um caminho vibrátil que inquieta, gera novos modos de olhar o mundo e estar nele, transforma o sujeito da leitura – e isso já é por si só esta forma de reescrita no espaço, pelo modo de continuar a vibração do texto_____.

A leitura. A legência. Tarefa delicada, sabemos, porque trata-se, sim, de ler, mas de ler a partir de uma certa posição: a daquele que só é legente porque se deixou fulgorizar pelo texto; porque está a ser levantado pelo texto. Asas. Trata-se daquele que passa a ser escrevente fora da instância autoral e, sob a égide da textualidade, reconhece-se libido nua, encontra-se a textualizar, ou seja, a tornar o amor infinito. (CASTELO BRANCO; ANDRADE, 2007, p. 10)

O legente é escrevente – nos espaços em branco, no prolongamento dos traços grafa seu corpo de leitura fulgorizado, ardente. E, a princípio, o faz fora da instância autoral, mas não determinadamente, porque a escrita pode, literal, derivar desse modo de ler. Em Llansol, assume mesmo o caráter de escrita, em uma língua livre dentro da língua portuguesa – reescreve, assim, tão livre quanto pode, em significações-outras, respondendo a uma voz que lhe chama. Mas, se para adentrar de fato à escrita llansoniana é imprescindível ser legente, sê-lo não é uma exclusividade do leitor de seu texto. Aproximar-se de textos escritos sob o signo da narratividade, isto é, da verossimilhança, dos personagens que nascem e morrem, não exige, necessariamente, que o leitor quebre os protocolos pré-definidos por uma prática prevista de leitura, se se quiser, assim, ler monotonamente. No entanto, quando Maria Gabriela Llansol convoca o legente a seu texto, ela convoca-o a toda a experiência – ler o mundo como legente. “Leio por detrás das folhas, do livro, do écran, no delicado forte sistema de memória que se abriu ao efeito da fugida”¹⁷. Ler, para a escritora portuguesa, é ver, e é

¹⁶ Dossiê A25, p. 58 – Espólio do Espaço Llansol.

¹⁷ Dossiê A19, p. 3-4 – Espólio do Espaço Llansol.

vivência que reverbera para todas as camadas do vivo. Está intimamente associado a uma arte visual, “tomada nos lábios” de quem reza a leitura, de quem lê em voz alta e faz aparecer a leitura no espaço, à vista - “olhar o texto que assimilo a um vulto repartido por livros, páginas, imagens,/ histórias orais,/ pupila inquieta que vê/ o sofrimento de ler em toda a parte” (LLANSOL, 1996, p. 107). Aprender a legência, portanto, tem a ver com essa instância de *ler em toda a parte*, e de se colocar como leitor ativo do mundo, capaz de transformá-lo: tomar a decisão de ler desse modo e não monotonamente e, é preciso ressaltar, são vários os modos de legência.

Ler é reagir ao lido.[...] Sempre que a leitura se rodeou de protocolos, fixando modos de ler, assistiu ao desmoronar da poética que a alimenta, reduzindo drasticamente o seu poder – o acesso ao que está para além da interpretação, das classificações e das categorias do cânone, através da possibilidade de reagir e do gosto pelo inconformismo. (SANTOS, 2008, p. 129)

Ler desdobrando a leitura por caminhos imprevistos, indo contra as formas categorizadas de se aproximar de um texto é um ato de rebeldia necessário. É não apenas não se conformar com os modos com que nos foram ensinados e impostos como as maneiras corretas de ler, mas também se rebelar contra os modos de viver estabelecidos pelas instituições que rotulam, e delimitam, e oprimem a evolução de cada ser, frequentemente, pela imposição da vontade de uns (poucos) sobre outros.

o que o texto llansoninano faz é sugerir modos de ler; não pretende apresentar um modelo de leitura para o seu texto, mas ensaiar leituras, caminhar do ver para o mais-ver, para a ‘mais-paisagem’, um ver que faz entrar o leitor num modo de estar no mundo pelo qual ele é responsável, onde pode encontrar fonte de conhecimento e de alegria, um modo operante para viver esteticamente; criar mundos através da visão, na convicção profunda de que existe um modo estético de estar no mundo, que não pode ser só do domínio da arte. (SANTOS, 2008, p. 150)

Requisitar o legente para além do leitor significa convoca-lo a ser também figura do texto e desta Terra, a Casa-Texto onde inscrevemos nossos corpos humanos, a descobrir seu devir, e abrir-se a metamorfose dupla de quem lê/vê e do mundo que, lido/visto, também nos lê. Ser por este mundo responsável e investi-lo de beleza, de um modo estético de viver, que está antes associado a descobrir suas fontes de alegria e conhecimento do que de um conceito de belo que nos chegue pelas vias previstas do mercado, ou da estética como algo do campo da arte. Tornar o amor infinito, neste mundo, já que “para a forma-humana, só esta terra existe” (LLANSOL, 1994, p.146). Nesta chave de ler mais ampla, se dando em toda parte, numa disposição afetiva e interpelativa, e não apenas cognitiva, implicando inúmeros intertextos, além de derivações da experiência vivencial do sujeito, embrenhada também da

responsabilidade com o mundo que lhe acompanha - essa leitura é absolutamente transformadora.

É essa prática de legência que nos interessa reter para, em breve, pensar como ativá-la nas vias do ensino da literatura e da produção textual. Retê-la também para analisar o trabalho criativo desenvolvido a partir dessa pesquisa que, compreendendo o que é pedido ao leitor da obra llansoniana, demanda do público-legente uma outra maneira de vir ao espetáculo, à performance, à arte, à escrita: não conformada à passividade daquele que expecta/espera. O desafio da legência, como coloca Maria Etelvina Santos junto à Maria Gabriela Llansol, se projeta como uma possibilidade de agir no futuro, de criar neste mundo um outro e de abrir-se, figura-legente, às metamorfoses que se lhe couberem em sua lei de evolução própria enquanto vivo, isto é, em relação, “em busca de uma arte de viver [...] em mútua não-anulação” (LLANSOL, 2001, p. 61)

O legente, amante da leitura, não é apenas o leitor do texto llansoniano. É todo aquele que lê para crescer com os textos, que dialoga com eles, que estabelece pontes entre os textos e os mundos, que pode transformar-se a partir do que lê, agir pela metamorfose. A sua leitura dirige-se não a um futuro abstrato, mas a um devir; aquilo que o texto lhe pode dar é a possibilidade de transformar o que leu em mais pensamento gerador de mais texto, entendendo por este um devir-mundo: “quando o legente entende, sem se dar conta está a entender algo de muito longe, no seu futuro”¹⁸. Aquilo que o texto deixa depositado no olhar, projeta-se no devir legente, porque é aí que ele pode agir no futuro.” (SANTOS, 2008, p. 163)

É importante dizer ainda, sem medo de ser piegas, que todo esse caminho de leitura-escrita-ação-mutação almeja um só possível (com muitas formas), um só continente (com muitas geografias): um outro PODER (que grafo aqui também com maiúscula, todo ele, para que seja de fato maior, sempre) alastrado pelas superfícies, silencioso; não o que se impõe, mas o que se doa; não o que faz a guerra, mas o que se aplica às batalhas diárias; não o Poder dos Príncipes (Governadores, Deputados, Presidentes) que, propagandeando o ódio e o horror, convergem mais de meia população em um país do tamanho de um continente a acreditar no nazismo como única salvação (isso não é um passado histórico, é o Brasil e o ano é 2018) – esse outro PODER, como possibilidade verbal, em ação, é o AMOR. O único deus que se irá grafar aqui em maiúscula, e acima de tudo.¹⁹

¹⁸ LLANSOL, Maria Gabriela. Onde Vais, Drama-Poesia?. Lisboa: Relógio D'Água, 2000, p. 35.

¹⁹ Decido adicionar uma nota: Manoel me diz que tome cuidado, e escreve: “você faz uma pequena séria entre nazismo, o Brasil e o AMOR [como um deus que se grafa em maiúscula e acima de tudo e de todos], é prudente pensar se isso não projeta uma hierarquia, um monopólio, u poder, um controle a partir e entorno do amor; Amós Oz, em uma de suas conferências contra o fanatismo, pronunciadas em Genebra, diz que o amor não é um contrário de guerra, mas sim paz. Imagino que é importante pensar sobre isso, diante desse confinamento da frase feita, amor, amores e tanto afeto, que numa escala industrial muito mais ‘gera’ que ‘engendra’, é quase uma

3.2 – TEXTUALIDADE, SOBREIMPRESSÃO, CENA FULGOR

“Leio um texto e vou cobrindo-o com meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projeta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras.”

Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*

Trata-se de técnica adequada, algumas, desdobrando-se sob esses títulos - textualidade, sobreimpressão, cena fulgor. Um outro modo do texto se fazer e expandir e, sendo escrever o duplo de viver, um outro modo de perceber o tempo e o espaço, e habitar esse mundo na forma humana-animal. Já se considerou brevemente no primeiro capítulo deste trabalho, porém cabe aprofundar o olhar.

“Mas que nos pode dar a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?)” (LLANSOL, 1994, p. 120). Maria Gabriela Llansol propõe, em sua escrita, a saída da narratividade, própria da tradição romanesca e “controlada por uma função de verdade, a verossimilhança” (LLANSOL, 1994, p. 119), rompendo, desse modo, com uma tradição textual ancorada na racionalidade, na ficção que reproduz uma abordagem do real-não-existente²⁰ estabelecida sobre o dispositivo técnico do enredo - do cenário, dos personagens, da hipótese documentada, do contexto histórico delimitado. Para a escritora portuguesa, se o romance teve, sim, grande importância no que diz respeito à integração da sociedade moderna, colocando em contato as diferentes classes e castas, veiculando o sonho da fraternidade universal e fundando a liberdade de consciência (LLANSOL, 1994, p. 119), por outro lado, como forma e possibilidade de ressonância, perdeu seu poder de fascínio. Já não é mais capaz de interrogar ou continuar o humano, já está há muito a repetir suas formas que não requisitam a presença do legente a agir no texto - ainda que a legência seja um modo,

lei contra a invenção. Porque se é um PODER é sempre um poder.” Esta indicação toca em algo muito forte em mim, e a reflexão há de durar e se espelhar na escrita futura. Penso na paz e no Amor, penso no meu amor pelo Amor como bandeira de luta. Temo as bandeiras. Penso no continente dos textos de Llansol – falamos os três sobre a mesma palavra? Mas há prazos, e é preciso entregar a versão em capa dura, senão não viro mestre.

²⁰ Como já observado no primeiro capítulo, as noções de existentes-não-reais e reais-não-existentes se alternam em momentos distintos da sua obra e serão experimentadas nessa dissertação também sob o signo dessa mutação, podendo assumir ora um sentido, ora o outro. Neste caso, o real-não-existente dirá desse aspecto verossimilhante à realidade exterior ao texto – o mundo em que nos é outorgado viver -, que reproduz ou representa estruturas sociais através de personagens e concepções “realistas” de um enredo.

que se pode chegar à qualquer texto. Nesse sentido, a textualidade, que está a falar com o Texto e não com a narrativa, que coloca a palavra na sua potência de referencial literal, emanando sentido próprio e não metafórico, ao invés de se completar no referente objeto disposto distante da escrita – a textualidade surge como possibilidade de acesso ao dom poético, capaz de ampliar o âmbito da liberdade e “fazer de nós vivos no meio do vivo” (LLANSOL, 1994, p.120). Não mais servindo a uma função de verdade, a textualidade se sustenta por uma pujança, uma força de existência que convoca a escrita, e chega ao corpo nos inúmeros modos do afeto, permitindo uma manifestação textual e real fundada simultaneamente como ética e estética. A textualidade já não servirá a um princípio de não-contradição, ao fio que se segue no intuito de completar a história, pois o que aqui se conta não se finda ao fim do livro: é preciso que o texto prossiga, e que se dê a ler sem a impostura de uma página após a outra, a cumprir o caminho determinado pela narrativa.

nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe corresponda em silêncio, é uma alma crescendo. Eu não consigo imaginar a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém a gerações. (LLANSOL, 2008, p. 20-21)

Na textualidade, isso é possível: que uma frase encontre outra, páginas antes ou depois, noutro livro, até mesmo noutra mão que escreve. Inúmeras correspondências imprevistas pela ordenação das páginas; imagens, afetos, “zonas vibrantes da linguagem” podem emigrar livremente dentro do texto e pra fora dele. Especificamente, como isso se dá? “Pela mutação de estilo, pela mutação frásica e pela mutação vocabular, pelo tratamento do que mais universal foi dado ao homem – um lugar e uma língua” (LLANSOL, 1994, p. 121) – metamorfoses que só são de fato possíveis a partir de um corpo atento e disponível, um *corp’á’screver* percebendo e deixando vibrar em si a evolução viva da língua, abrindo caminho para continuar através do corpo e da escrita o sopro que ressoa o Amante, Eus, a língua pura, a língua de verdade, o amor, o legente.

A capacidade que o texto llansoniano tem de se construir num contínuo de imagens imprevisíveis e alucinantes, e de permitir que falem (porque falam de fato) os animais, as plantas, os minerais e as casas, diferente do que se pode pensar, nada tem a ver com uma concepção ficcional ou com estratégias fabulares de personificação. Trata-se, pelo contrário, de estar de tal modo atento ao real e sentindo-o em suas múltiplas camadas de significação (tantas vezes sem lógica e sem razão alguma nos parâmetros aristotélicos), que as

várias realidades que conosco coabitam esta terra, e que são abafadas sob o manto da mitificação, da lenda, do folclore, da insanidade, possam, enfim, emergir no texto.

Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se se souber que, neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído, e do princípio de não-contradição (LLANSOL, 1994, p.121)

Invertendo o princípio do realismo estético na Literatura, que toma como realista textos que se baseiam nesta verossimilhança aparente com o real em que se vive, reproduzindo estruturas sociais, culturais, modos de falar, personagens estereotipados, contextos históricos, etc., Maria Gabriela Llansol coloca a textualidade em sintonia com um verdadeiro caráter realista, já que é esta que de fato dá a ver – e não a narratividade – que são muitos os mundos que habitam este mundo, e que, na maioria das vezes, são reduzidos à inexistência pelo discurso dos vencedores que querem dizer o que é a realidade e o que não é; que determinam também que um princípio de existência é definido por um princípio de não contradição. Sendo que, como coloca Derrida, ao homem lhe foi dado uma única língua e ela não lhe é própria (“eu não tenho senão uma própria língua e ela não é minha, a minha própria língua é-me inassimilável” (DERRIDA, 2016, p. 56)); ou ainda: o homem está fadado à tarefa necessária e impossível de traduzir, à busca de uma origem inalcançável da língua que quer dizer e não diz. Isto é: o humano, a língua, a tradução, a escrita, esta terra, fundam-se mesmo numa contradição inextinguível.

A sobreimpressão, por sua vez, é a técnica através da qual se faz grafar a textualidade (mas tampouco se limita à concepção textual). Ao invés de inscrever o texto numa linha temporal progressiva, e assim, também, perceber a existência ancorada num tempo unidirecional, a sobreimpressão é capaz de perfurar a unidade temporal estabelecida pela História. Além disso, pode atravessar a unidade espacial de um referente objetivo para a unidade múltipla e autorreferente da escrita da paisagem, superando qualquer delimitação territorial. É pela sobreimpressão que se torna possível, por exemplo, em *O Livro das Comunidades*, a convivência numa mesma casa entre São João da Cruz, Tomás Müntzer, Copérnico, Nietzsche – figuras historicamente separadas no tempo e no espaço – mas talvez não em sua linhagem de pensamento - e que podem no texto se encontrar.

Esta genealogia de figuras que o texto **aqui** convoca; ou, então, **lá em baixo**; ou, então, **lá-em-baixo-sobre-aqui**, partilham, indubitavelmente, uma mesma problemática, quer o seu nome seja Müntzer, ou Eckhart, ou Hadewijch, ou Isabôl, ou Peñalosa, Hamman, Camões, João da Cruz, Kafka, Bach, Coração de Urso, Prunus Triloba, Besante, ou Potropato.

Mas o que possuem, acima de tudo, em comum, é a técnica visual da sobreimpressão, a sua arte de ver o mundo em sobreimpresso, impelindo a deslizar umas sobre as outras paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio. (LLANSOL, 1994, p. 129)

Como “rebeldes a querer dobrar o tempo histórico dos homens” (LLANSOL, 1994, p. 129), essas figuras partilham de uma arte visual – ler é ver - que se dá sobre o mundo e o modo de percebê-lo, e que viabiliza assim aquelas infinitas harmonias e combinações de paisagens que, sob essa ótica, não podem ser submetidas à Trama da Existência, à linha progressiva da História, permitindo também que paisagens, antes impedidas de vibrar no Tempo (que só o Poder sabe o que é), possam finalmente emergir nessa temporalidade sem começo nem fim. Esta técnica, como já mencionado, não é, no entanto, exclusiva do texto. Trata-se, enfim, mais uma vez como o ato de legência, de uma mudança operacional do modo de vida que radicaliza toda a experiência humana neste mundo. Não se trata apenas de não ceder à sequência coercitiva das frases, de se dar a um texto que não encerra em si a problemática iniciada, de não ansiar a lógica final de uma grafia: a partir dessas mutações textuais que não podem ser ignoradas, encontra-se a mutação inevitável da percepção mental e corporal a ler o mundo. Sem metáfora, sem misticismo, a técnica de sobreimpressão nos permite sentir as inúmeras realidades sobreimpressas que aí estão, e às quais a textualidade abre caminho. E, assim, este lugar e este presente da sobreimpressão, pode, como joga Llansol no texto citado, ser **aqui, lá em baixo**, ou **lá-em-baixo-sobre-aqui**, mostrando as várias transparências desse instante/locus. Para a escritora, sobreimpressos numa bio-grafia estão também Portugal e Bélgica, já que foi dessa sobreposição – da vivência de vinte anos de exílio na Bélgica – que surge verdadeiramente a sobreimpressão. Destes dois lugares, destas duas línguas e culturas - do francês refugiado na fala de seus falantes não maternos, que veio a dar no português de seus textos, refugiado dentro de um canto desconhecido e nunca antes visto da língua portuguesa. Maria Gabriela Llansol, buscando ver o momento que o jogo de espelhos da verossimilhança se estilhou, isto é, que lhe acometeu um modo de estar no mundo não determinado pela necessidade de se assemelhar às performances determinadas pelo convívio em sociedade, e a derivação desse entendimento na língua do texto, aponta um episódio vivido no *béguinage* de Bruges:

Estava eu de visita no *béguinage* de Bruges quando, de súbito, tive a sensação estranha de que vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo sem nenhuma intervenção do tempo. Havia as mulheres beguinas ao lado dos portugueses descobridores de novos mundos, tornados oportunistas e comerciantes de especiarias; havia rebeldes ocultos mas já no rasto da liberdade de consciência;

havia místicos com um pensamento; havia o mundo anônimo que, sem parança, não deixava de fluir. Essas paragens atraíam o terno; o novo; o audacioso; o potente. Como uma morada do que está de passagem. Geograficamente, era a encruzilhada do espiritual, num sítio ainda vazio,/ em que eu perguntava a mim própria em português, em português e não em qualquer outra língua// **“O que se passou aqui? O que é que aqui no que se passou continua a passar?”** (LLANSOL, 1994, p. 126-127)

A sobreimpressão vivida pela escritora, que só chega a nós leitores pela via textual, diz de uma experiência muito singular a que fora submetida inesperadamente. Ela se torna figura dessa vida restante que habita com ela, naquele momento, o *béguinage* de Bruges, mas que a partir de então habitará todo lugar onde seja possível ler: em toda parte. Se essa experiência só nos vem pela via textual, logo, todavia, se for mesmo legente quem lê, aprende-se também a ser figura nessa grafia da vida no espaço, lendo que a luz que atravessa a janela e ilumina o livro, e o parapeito, e o gato nele deitado, e o pássaro que atravessa o raio e projeta sombra no rosto e na escrita pertencem todos a mesma esfera bio-gráfica da experiência de ser vivo no meio de todos estes vivos (mesmo que mortos no tempo histórico). Aprende-se em sobreimpressão. Aprende-se o que pode vir a essa geografia da encruzilhada espiritual: “o terno; o novo; o audacioso; o potente” se atraem por este lugar imprevisto onde o poder não tem entrada ou domínio. Um espanto: “o que se passou aqui?”, vendo, ainda, que aprendendo mesmo a ler assim, permanece-se sobreimpresso: “o que é que aqui no que se passou continua a passar?” Llansol chegará ainda na anti-fórmula almejada da sobreimpressão, que seus textos realizam, e que ela busca realizar de algum modo neste mundo, pela maneira como persiste na liberdade violenta e inegociável desta escrita viva: sobreimprimir, a contragosto da Tradição segundo a Trama da Existência, a liberdade de consciência ao dom poético, a ética e a estética, orientando de fato o pensamento livre do eremita, da modernidade fundada, para a “área imensa dos afetos”, da relação amorosa, da conversação espiritual – o eterno retorno do mútuo.

esta sobreimpressão, à primeira vista discordante e contraditória, não surgiu por minha livre vontade. Impôs-se-me, embaraçante e complexa, e exigiu de mim mesma uma mutação para a qual nada, nem ninguém, me tinha preparado./ Eis o que aconteceu realmente:/Sei que hoje é nessa sobreimpressão que eu habito o mundo, e vejo, com nitidez, que outros vieram ter comigo:/ “concebe um mundo humano que aqui viva, nestas paragens onde não há raízes.” (LLANSOL, 1994, p. 124)

A sobreimpressão revela um lugar de convivência, um espaço-instante de coabitação do mundo onde as figuras que ali partilham a paisagem se desprenderam de seus territórios e de sua fixação temporal, “sem raízes”. Este é o modo que se lhe impõe para

habitar o mundo, este - e não qualquer mundo novo -, mas onde outros podem emergir no seu interior. A escrita llansoniana responde ao chamado da voz e busca conceber “um mundo humano que aqui viva”, e que só pode se dar mediante a mutação demandada. A sobreimpressão exige outro modo de ler – mais uma vez, *tudo está no modo* – de habitar, de conviver, de ver (técnica visual). E, se à primeira vista, parece “discordante e contraditória”, ao longo de sua escrita e leitura torna-se a única maneira possível de estar com o corpo vivo na experiência, na companhia de uma linhagem imprescindível para conceber um mundo humano.

No texto de Maria Gabriela Llansol, o encadeamento da textualidade pela técnica de sobreimpressão se dá através das *cenas fulgor*, que são também as *figuras* dessa grafia. Se a progressão narrativa não tem lugar na escrita llansoniana, é nessa fulgorização de cenas que o texto traça seu fio de sentido. Esse sentido, como já mencionado, não se filia a uma significação lógica estruturada em causa e consequência, mas num sentido como direção – o futuro pra onde as figuras são lançadas e de onde elas vêm – e também como o que se faz sentido pelo *corp´a´screver* e pelo *corp´a´ler*.

O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afetivo, um diálogo.” (LLANSOL, 1998b, p. 130-131)

Se a lógica da narratividade não tem espaço nessa escrita, isso se dá muito porque o texto, as cenas e as figuras que são seus nós construtivos têm liberdade de evolução, sendo imprevisíveis, até mesmo para aquele que as escreve. O autor, nesse caso, não tem onipotência ou onisciência sobre o texto que grava: é antes um corpo disponível, uma mão empenhada em registrar as cenas desse real que “surtem com um caráter irrecusável de evidência” (LLANSOL, 1994, p. 140). Também por isso o núcleo de uma cena fulgor se dá nas mais distintas formas: “uma imagem, um pensamento, um sentimento intensamente afetivo, um diálogo”. Se não é aparentemente possível (ou desejável) extrair uma lógica dessa progressão textual, não se pode negar, por outro lado, como coloca Maria Etelvina Santos, que exista uma coerência formal no texto llansoniano, se dando “através da sugerida e necessária ligação entre os núcleos de intensidade significante, as ‘diferentes cenas fulgor’” (SANTOS, 2008, p. 49). O que interessa nelas, e faz com que possam ser chamadas tal, é seu caráter vibratório, sua ardência.

Outra especificidade da cena fulgor é sua proximidade do *ponto-voraz*. Na estética llansoniana, este é “simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula” (LLANSOL, 1994, p. 140). É importante meditar sobre isso. Para o texto de Maria Gabriela Llansol, se a cena se anula, anula-se também o que é “ser-humano”. No entanto, é nessa distância que existe entre o ponto-voraz e a cena fulgor, chamada *epifania*, que o humano deve se manter, já que aí se manifesta a presença não-humana (Eus, Esse, Amante, Texto). Este é, então, o grande risco a que deve se dispor o escrevente e o legente, e o que torna este texto perigoso: mantendo-se nessa distância, é essencial não se aproximar demais do ponto-voraz à consequência do humano confundir-se com inumano e se anular, ou tornar-se sobre-humano. É preciso estar próximo e simultaneamente saber desviar o olhar. Há aí a manutenção de uma promessa. Ao pensar a desconstrução derridiana e o seu modo de olhar as cenas da arte, Alice Serra dirá:

as questões que as cenas da arte colocam à desconstrução deixam-se igualmente vislumbrar por um olhar que ao mesmo tempo as contempla e se extravia. Desvios em direção ao que, a partir de um lugar exterior à obra, interferiu na obra, e em direção ao que a obra disseminou para além de si. É preciso desviar, contemplar e desviar, dirá Derrida, porque esse extravio e algumas de suas disseminações já se encontram naquilo que seria a origem da imagem. Ao seguir as pegadas e ao se demorar nos traços da imagem e da escrita, a Desconstrução não recompõe a origem, mas preserva a arte enquanto promessa de origem – origem de sentido, origem de um mundo. (SERRA, 2014, pág. 43)

No ardor evanescente das cenas fulgor, não fixadas por progressão temática ou estruturas margeadas, importa, mais uma vez, como já comentado no primeiro capítulo deste trabalho, a manutenção da distância, da promessa, o desvio do olhar, resguardando, “perto e longe”, o ponto-voraz onde se encontra a Presença inumana, origem ou língua pura, que se reflete iluminado na cena fulgor. Se “a cena é levada demasiado próximo desse ponto, com a intenção de a tornar mais brilhante e viva – a cena desaparece, e o olhar cega” (LLANSOL, 1994, p. 140). Essa zona de risco não está circunscrita e delimitada apenas no campo do texto. A cena fulgor, sendo uma técnica de composição textual, projeta ainda no corpo que escreve e no que lê a luz dessa fulguração. Como visto anteriormente, essa escrita se move a todo tempo para o mundo e parte dele, abrindo neste as fendas para que outros eclodam. O ser humano, colocando-se no perigo de perder sua identidade, é habitante da casa do mundo e age nesse – lendo em toda parte, escrevendo em toda parte. E se Llansol, junto ao texto, impele ao humano que se torne legente, que disponha o corpo à vibração do vivo – para que sejamos vivos no meio do vivo –, sabe que o faz num hábito social de corpos amorfos, passivos, acometidos por um turbilhão de imagens que chegam incessantemente, sempre cumprindo à

necessidade da novidade (que nada traz de novo), e que não fazem anel, não evocam o mútuo da conversação espiritual. Sabe também que pedir a legência e a manutenção na proximidade do ponto voraz é pedir a esses corpos que se arrisquem, que ousem não se fechar na “obrigatoriedade de viver identificado com status sociais”, que deixem de pertencer às qualidades (semi)humanas disponíveis no mercado das identidades, que se lancem a ver o mundo em sua dobra – e tornem-se, assim, figuras mutantes do seu próprio Drama-Poesia²¹, e não personagens fadados à morte nesta novela que nos foi dada viver.

3.3 - FIGURA

*“Quando se chega ao ‘fim’ [do texto], não se
atravessou uma estória, mas cada leitor,
transformado momentaneamente em figura, guarda o
que colheu da densidade virtual”*

Augusto Joaquim, *Algumas coisas*

As figuras, como indicado, são o duplo da cena fulgor, seu núcleo de intensidade. Seria possível até substituir um termo pelo outro, não fosse o fato das palavras no texto llansoniano terem seu poder próprio de expansão. Por este motivo, e também por acreditar que essa bifurcação de noções gêmeas será interessante para pensar a composição cênica-performática *Entre – uma casa que se torna*, opto por destrinchar os “conceitos”.

Como todas as noções do texto de Maria Gabriela Llansol, a noção de figura está ainda a formar-se, fora de qualquer princípio de não contradição. O legente que se aproxima de uma figura, ou de várias figuras, precisa aprender a agir no traço que a interrompe (ou liga); dar continuidade à sua evolução ou evoluir com ela, sem saber exatamente onde vai dar - sabendo, no entanto, que este *onde é travessia*. O primeiro paralelo comparativo da figura será, novamente, o personagem romanesco. Pela lógica da narratividade, o autor do romance caracteriza os participantes de seu texto. Sua aparência e psicologia é a do homem/mulher, mesmo que seja um animal, pois este também tomará, pela personificação, as características “próprias do humano”. Coloco aqui entre aspas porque, o que o humano é, ainda não se sabe. E o que o romance toma por humano e por característico dele é algo absolutamente derivado

²¹ Em “Onde vais, Drama-Poesia?”, Llansol aproxima a noção de Drama e de Poesia, historicamente separadas na constituição dos gêneros literários, e lança seu texto como tal – a boa nova anunciada à natureza – impelido de ação, própria do drama, a poesia, e colocando, desse modo, o dom poético a agir.

de uma condição da língua imposta (vinda do outro, colonizadora) e de uma cultura que ali já estava para recebê-lo (se ele nela se adequar). O personagem surge, então, em condições previstas pelo autor, e seu futuro também está nas mãos desse, que sabe pra onde ele caminha, e o seu fim trágico. Além disso, o personagem segue também uma lógica estrutural que se afirma pelo enredo, ao longo da narrativa, e até mesmo a transformação que poderá vir a sofrer, já está desde sempre anunciada por aquele que escreve. A figura, por outro lado, vem ao texto na sua necessidade de emergir, e não toma nunca um delineamento preciso. Sua evolução é permanente e imprevisível, inclusive para aquele que a escreve, e tem também um princípio próprio a que o escrevente deve estar atento e disponível, para que ele possa de fato continuar a vibrar pelas figuras do texto. “A figura nunca é um inerte, mas um princípio ativo, cuja harmônica e trajetória se esvaem se o impedirem de agir segundo seu próprio princípio. Com a experiência e o aperfeiçoamento técnico, aprende-se a escrever desse modo” (LLANSOL, 1998, p. 131). Na total des-hierarquização dos seres-figuras, mais uma vez, diferente do romance, não há figuras secundárias, pois todas as existências têm importância de primeira ordem, e não se fazem para justificar a evolução de algumas poucas:

todas as figuras são principais. Não há figuras secundárias, como já leste, porque eu te li./Pegou na imagem da minha mão, e disse, levantando e baixando, logo depois, cada dedo:

Porco – principal

Cadeira – principal

Imigrante/ gorila/ cisne selvagem – principal

Aquele que inala, ou digere, substâncias amargas – principal

Fruste de linguagem – principal

Elefante/urso branco/panda de qualquer idade ou dimensão – principal.

Cada imagem da imagem – principal.”²²

Como já dito entorno da cena fulgor, e como o texto acima também aponta, a figura pode se manifestar de muitas maneiras: porco, cadeira, imigrante, fruste de linguagem; como uma pessoa que historicamente existiu (são figuras da obra llansoniana Nietzsche, São João da Cruz, Fernando Pessoa, Spinoza, Hölderlin, entre outros); assim também como pessoas que não vêm de uma existência histórica (Têmia, a rapariga que temia a impostura da língua); pode ser uma árvore (Prunus Triloba); ou um animal (o cão Jade, a gata Melissa, o cavalo Pégaso); uma casa (Toki Alai, a Casa de Julho e Agosto; a Casa da Saudação); uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”). Além disso, todas essas figuras, em seu caráter de abertura e em sua qualidade de mutantes, podem se permutar e ganhar novas

²² Dossiê A31, p. 47 – Espólio do Espaço Llansol.

qualidades. Pessoa, na inversão do nome, se torna o falcão Aossê; Nietzsche, um animal pérfido com garras; Dom Sebastião, o rei, depôs-se da coroa, “porque ter nascido rei foi inexato, porque se sente tornar arbusto” (LLANSOL, 1994, p. 25) – indicando também seu próprio desejo de evolução para a matéria vegetal; a casa, por sua vez, com paredes de rio, dissolve-se na água (LLANSOL, 1994, p.22); outro animal “que nunca poderia precisar/ de que gênero de animal/ se tratava”, evocava “o rugido de uma voz animal com ressonância humana que talvez se tivesse arrastado até o rio e com o rio confundisse as suas patas abissais” (LLANSOL, 2014a, p.23) aponta a figura mutante imprecisa – anima-humano-rio; o rio, por sua vez, anunciando outra qualidade, de peixe – “o rio tinha escamas” (LLANSOL, 2014a, p.24). O princípio ativo, interno a cada figura, está, desse modo, em plena comunicação com seu exterior, com seus pares textuais, e nos encontros desses corpos de escrita – encontros que, neste texto, buscam se dar sempre na alegria, a aumentar a potência de agir das partes (como dirá Spinoza) – essas figuras se modificam, se aprendem. Sobre isso, Augusto Joaquim coloca:

a figura será provavelmente um fractal, um integralmente aberto, de grande rugosidade, dotado de profundos refúgios nas suas enseadas e de extensas, senão infinitas, zonas de comunicação nas restantes interfaces.[...] Não as cindindo, o dispositivo dota cada figura da capacidade de descobrir outras, singularidades como ela, com as quais pode trocar memórias, afetos e interrogação mental. (JOAQUIM, 1998, p.196-197)

Nestes fios comunicacionais que se estendem entre as figuras, no crescimento e desdobramento de cada uma, uma condição é irrevogável – o princípio de *não anulação mútua*. A evolução em singularidade de cada figura nunca se fará como sobreposição à vontade de sentido de uma outra. Esta regra da Comunidade não é algo que se impõe exteriormente, como uma língua dada a falar, pelo outro: sabe-se, sente-se, faz parte do princípio ativo de cada ser que coabita o texto, de modo que “nenhuma figura faz crescer a sua vontade de sentido, retirando a outras a vontade que lhes é própria” (JOAQUIM, 1998, p. 197). Isso também se dá porque a vontade de sentido da figura, seu devir, seu *tornar-se*, não segue a visão que ao humano foi dada a crer: progredir pela apetência ao Poder, ter mais e mais súditos, conquistar territórios, acumular prêmios, vestir coroas cada vez mais ornamentadas. Na escrita llansoniana, trata-se de evoluir para Pobre. Isto é, evoluir para a simplicidade, para a humildade; desfazer-se dos adornos sociais que o fazem *alguém* neste mundo; um devir homem sem rosto que, sem nada ter na única realidade que lhe foi imposta pelos príncipes, poderá crescer por dentro, na sua faculdade de criação. O Pobre é o

sobrevivente (“o sobrevivente tem aqui o nome de Pobre. Dele não se poderá dizer que seja um pobre homem. Homem não há, o pobre é a imagem da parte perdida da batalha” (LLANSOL, 2014a, p.95)); é o resto – herdeiro de “uma batalha continuamente perdida” “para benefício dos príncipes”, e mensageiro da Restante Vida -, guarda em si a história não contada pela História, e projeta-a no sussurro dessa língua. É também arquétipo do devir homem, muito além de príncipe, sem nome próprio ou herança a se transmitir pela reprodução e pelos títulos. Evoluir pra pobre e tornar-se poema sem-eu, como coloca Maria Gabriela Llansol em *Onde Vais, Drama-Poesia?* (2000, p. 13), é não se filiar a psicologia de EU, mas deixar-se tomar por muitos murmúrios, muitas vozes que não cessam em dizer “a história silenciosa dos intensos” (LLANSOL, 1994, p. 85). A evolução para pobre de cada figura diz: “o homem será”, e “o humano será socialmente insignificante” resguardando as “metamorfoses inimigas que balizaram o seu corpo histórico” mas também as modificações das “cosmogonias vindouras” fantásticas que, quem sabe um dia, poderão corresponder a “lentíssimas mutações sociais” (LLANSOL, 2014a, p.98).

A figura do Pobre é, portanto, o devir de todas as figuras llansonianas, além de ser também o devir humano desejado, projetado pelo texto. Como guardador de restos, o Pobre anuncia uma problemática já bastante discutida entorno da noção de figura, e que eu exponho aqui qual é: a *figura* é exclusividade do texto? João Barrento dirá que sim, considerando que a restante vida, que é marca da figura, só existe no texto (2009, p. 129); ou ainda, que a linguagem da figura, a do fulgor, não é a linguagem do ser, o que também parece garantir sua pertença exclusiva ao texto. Llansol também dirá “Teresa, não se esqueça que somos texto” (LLANSOL, 1998a, p. 36), reafirmando que, quando postas no texto, mesmo essas figuras histórias com as quais o texto se faz (Teresa é a mística Teresa de Lisieux), já são figuras essencialmente textuais. No entanto, a zona imprecisa em que a figura cresce, sua capacidade de expansão, encontro e metamorfose indicam outras possibilidades de alcance. Em março de 2006, o GELL - Grupo de Estudo Llansolianos - promoveu um encontro para pensar “o que é uma figura”, no qual João Barrento apresentou um ensaio seguido de uma discussão entre as pessoas que compunham o grupo e que eram, a esta altura, os principais leitores desta obra. Llansol também estava presente, tensoniando o pensamento interno de escritora do texto com o de seus legentes. Algumas percepções, mesmo que nem sempre com a confirmação e concordância desta, apontam outros caminhos em que a figura se aproxima do humano e, eu diria, em que o humano passa a ter a possibilidade de vir a ser figura. É a própria Maria Gabriela Llansol quem afirma: “mas é que agora o humano principia a ser uma figura, já não

é o humano de antes” (apud BARRENTO, 2009, p. 136). A noção de humano, como já apontado, assim como a noção de figura, não está pronta, e abre muitos caminhos na discussão – o que é uma figura? O que é o humano? Em *Um Falcão no Punho* que, lembremos, é publicado como um diário da escritora portuguesa, a voz que enuncia, a narradora, aquela que escreve o diário, já anuncia a entrada do ser na dimensão figural:

Contudo, dentro do silêncio eu ia transformando-me em figura, entrava na ordem figural, ou na vida natural da figura. (LLANSOL, 1998b, p. 67)

Deito água a ferver no filtro de café, e escrevo estas linhas intrigada pelo que compreendo lentamente,/ que eu pertença à ordem figural/ e que por isso posso colocar esse **Diário**, que diz respeito à ordem figural do cotidiano, ao lado de **O Livro das Comunidades, Da Sebe ao Ser**, e de **Causa Amante**.” (LLANSOL, 1998b, p. 68)

Se escrever, para Llansol, “tem a mesma natureza de abrir a porta da rua, dar de comer aos animais” (LLANSOL, 1998b, p. 73), e acompanha, como o texto diz, o ato de deitar “a água a ferver no filtro de café”, o diário, essa escrita cotidiana, pode ser posto ao lado dos livros que atestam esse vivo cotidianamente. Que escreve a ordem figural do cotidiano, isto é, o cotidiano fulgorizando, cena a cena, dando a ver suas figuras de convivência. E quem escreve esta fulgorização transforma-se também em figura, pertence à ordem figural, e assim também o legente, apontado por Augusto Joaquim em paráfrase, é transformado momentaneamente. A ordem figural do cotidiano garante a possibilidade de ser figura neste mundo, nos vários mundos que este guarda.

Também a noção de legência e o olhar do legente percorrendo não só o texto impresso, mas o mundo-texto dado à leitura – o que essa escrita ensina: ler/ver os mundos – indicam a possibilidade das figuras estarem entre nós, além do texto, ou, sendo possível *ler em toda parte*, talvez já nem sequer se possa pensar em *além do texto*: tudo está dado a leitura, é texto. “É preciso que as figuras e os entes humanos convivam entre si”²³ – Llansol constata uma necessidade de encontro entre texto e mundo, figuras e humanos. Considerando a forma aberta da figura, seu princípio ativo de mutação e o modo como aprende a transformar-se no convívio com os outros, se o humano dado a esta convivência for legente ou textuante, que escreve e lê em toda parte, também ele pode se abrir na metamorfose em figura. O “legente-ele-próprio-figura” é o *amor sive legens* de que nos fala a escritora portuguesa em *Ardente Texto Joshua*. Como a figura, o legente é agente do mútuo, isto é, da

²³ Dossiê B1, p. 95 – Espólio do Espaço Llansol.

conversação espiritual, isto é, do amor. Em discussão na Casa da Saudação, Daniela Oliveira dirá:

nós, ao nos aproximarmos da figura, ao nos tornarmos legentes, por osmose ou por empatia, absorvemos, assumimos, assimilamos, e também entramos no processo. Ao ser assim, ao assumirmos em nós também algo de figura, temos que assumir aquela parte que congrega pra si os outros seres, tal como as figuras. E isso imputa-nos uma postura completamente diferente perante os mundos. (apud BARRENTO, 2009, p. 138)

A aproximação entre seres humanos e figuras resgata a possibilidade da figura ser também do mundo e não só do texto, assim como abre ao humano à fulgorização figural. Mas o que isto modifica, de fato? Como coloca Daniela Oliveira, um outro princípio relacional se imputa ao humano, a nós. Outro lugar de responsabilidade com o mundo. Esta forma aberta, como dirá Maria Etelvina Santos (2008), indica um modo de não exclusão entre os seres: o humano legente congrega pra si outros seres, amplia-se o humano e o arco que o define e, sob o princípio de não-anulação mútua, é possível conviver sem que “o que é ser humano” se delineie pelas estruturas de poder determinadas por status sociais. É uma prática neste mundo, uma maneira de estar vivo e aceitar a diferença das muitas formas de manifestação desse Vivo.

No fundo, as figuras são constelares. Todos estamos de acordo com isso. Penso que nós próprios, nesse percurso paralelo e semelhante, também nos tornamos constelares. [...] E a nossa relação, o nosso princípio relacional também será esse: o da abertura, no sentido de que somos inacabados, tal e qual como as figuras. E só existimos aqui, porque estamos perante ao outro. [...] É nesta permuta que me parece que o humano existe, tal como o legente se permuta com as figuras, nas figuras e pelas figuras.” (OLIVEIRA apud BARRENTO, 2009, p.144)

O humano se aproxima definitivamente da figura. Não qualquer humano, mas os seres de legência, em forma aberta, constelar. O devir figura é, no entanto, uma possibilidade para todos os seres, seu evoluir para Pobre, num futuro não datado mas que no murmúrio se anuncia. Maria Gabriela Llansol diz ainda que “a melhor forma de amor – e estou a falar sobre qualquer tipo de amor, o amor a uma planta, a um cachorro – é a forma de amor que se abre pra fora de si mesma” (LLANSOL, 2011a, p. 50). A figura fractal, aberta, constelar é isto: a melhor forma de amor, casa em hospitalidade absoluta a receber e amar o desconhecido. O humano, legente, no seu devir figura, principiando a ser figura, forma aberta, principia também a ser a melhor forma de amor – uma outra postura neste mundo, a tornar o amor infinito. Nesta abertura, figura e humano sabem-se inacabados. A lembrar: com Borges e Valéry, o inacabamento insanável do texto, sua condição permanente de rascunho. Todo

humano, também, na sua evolução e metamorfose, é rascunho do humano: não está dado, não está pronto, nunca estará. Mas poderá advir como a melhor forma de amor, e assim o texto, original e tradução, poderá advir como a melhor forma de amor, na rebeldia deste inacabamento de que são exemplos as figuras e queelas ensinam. “As figuras criadas no LC [O Livro das Comunidades] ajudam-nos a ver o inacabado do mundo, os seus vazios ou presenças sem imagem.” (LOPES, 2003, p. 210-211). E são nesses vazios - da figura, do texto, do humano - que o infinito do amor se propaga, como uma força ativa de metamorfose do mundo e da forma humana, colocando a agir, gerando energia e movimento. Por isso, principalmente, falar da figura: aproximar o humano desta, colocar no seu horizonte possível a forma aberta do amor, do Pobre, deste outro modo de estar no mundo: fulgorizado. E pensar, assim, uma possibilidade de ensino, quem sabe, que oriente esta travessia sem chegada do *tornar-se figura*.

3.4 – CASA

“A hospitalidade consiste em interrogar quem chega?”

Jaques Derrida, *Da Hospitalidade*

A porta está aberta. A Casa, figura, não é propriedade. Dos seus muitos sentidos, pelos quais cresce na terra, no ar, no tempo-sem-data, já não é possível definir a totalidade do constructo, encerrar sua arquitetura: Torre de Babel. Dentro de um quarto, um outro quarto, neste, ainda um outro, e assim por diante, conforme a necessidade da escrita e do silêncio, a Casa amplia por fora e por dentro. “Como através de um espaço universal se volta a um lugar” (LLANSOL, 1998b, p.135); ou, como se pergunta Ana de Peñalosa, “qual é precisamente no espaço o lugar dessa Casa?” (LLANSOL, 2014a, p. 43). Haveria nela uma cama onde deitar as inquietações e serená-las? Ou a casa estaria “no centro da guerra”

(LLANSOL, 2014a, p.52)? Quem a habita, quem a visita? Do que são feitas suas paredes, como se distribuem seus objetos? Qual a sua língua pátria? O que pede, qual sua lei?

Como figura, a Casa está também entre figuras, e convive, assim como é espaço de convivência da Comunidade, lhe integra e recebe, permuta seus sentidos na aprendizagem com os habitantes e se dá a conhecer por eles, estando eles, por outro lado, a se conhecer por ela. Não é, desse modo, cenário passivo onde uma vida se desenrola: é parte viva deste vivo, a busca de sentido que se manifesta em suas metamorfoses – “estou a limpar o armário vazio, e tenho certeza que a casa que vai ser deixada sofre – está a morrer” (LLANSOL, 1994, p. 33). Ela vê e ouve, e pode contar a história que decorre entre suas paredes, e que é também sua - “Hölderlin sentou-se silencioso à minha frente que sou casa – não disse nada – mas eu conhecia quais eras seus verdadeiros pensamentos pela inconstância do seu olhar; olhar/ que me era dirigido, longa e baixa/ que terminava nas paredes, e principiava nas janelas” (LLANSOL, 1993, s/p). Responde aos estímulos de suas presenças, podendo ser invadida por “diferentes tipos de pensamento” capazes de fazer “desaparecer o sentimento de monotonia” (LLANSOL, 2003a, p. 18), ao mesmo tempo em que pode ser tomada por “vagas horas de uma grande tristeza”, de modo que as pulgas se proliferem nos quartos, o jardim seja tomado por ervas daninhas, as poeiras se acumulem num trabalho aparentemente invencível (LLANSOL, 2003a, p. 20). A Casa é Texto-Corpo-Mundo.

A Casa que se manifesta em todos os textos de Maria Gabriela Llansol são muitas e, simultaneamente, o desdobramento de uma mesma. Poderá ser a casa onde viveu a escritora – casa da Rua Domingos Sequeira, casa de Jogdaine, de Lovaina, de Herbais, casa de Colares, de Sintra; poderá ser a casa das imagens em ação em seus livros - Casa de Julho e Agosto, Casa de Silêncio, Toki Alai, Casa da Saudação. Como dirá Llansol, no entanto, “entre a casa em que habitei e a casa das minhas imaginações/pulsações, haverá, como já sucedeu à árvore, a casa que não obedece a nenhuma fé/faca, nem à das minhas imaginações/pulsações, nem a do sentido literal”²⁴. A casa que não obedece a nenhuma fé, faca, não obedece, certamente, à

²⁴Dossiê A05, p. 77 – Espólio do Espaço Llansol. No arquivo de Maria Gabriela Llansol, disponível no Espaço Llansol, é possível encontrar uma variação deste texto em diferentes dossiês, de diferentes épocas. No Dossiê A5, páginas 77: “e o rumorejar da sua linguagem levou-me ao rio onde fiquei a saber que a língua materna dos habitantes da Casa é a poesia;[...] e mesmo quando o vale cair em cinzas verdes, entre a casa em que habitei e a casa das minhas imaginações, haverá, como já sucedeu à árvore, a casa que não obedece a nenhuma fé, nem à das minhas imaginações, nem a do sentido literal.” No Dossiê A17, página 28: “e o rumorejar da sua linguagem levou-me ao rio onde fiquei a saber que a língua tocada pelos habitantes da Casa é A Poesia; [...] e mesmo quando o vale cair em cinzas verdes, entre a casa que habitei e a casa das minhas pulsações, haverá, como já sucedeu à árvore, a casa que não obedece a nenhuma faca, nem à das minhas pulsações, nem à do sentido literal.”

nenhuma lei, não obedece a um dever de hospitalidade. Esta Casa maior, anterior, posterior, *entre*, “com um sentido abissal, podia tornar-se o universo, e desaparecer” (LLANSOL, 1994, p.7), já que, enquanto núcleo de fulgor, está sempre na proximidade perigosa de um *ponto-voraz*. Esse é, no entanto, o risco almejado e necessário para que a Casa possa existir em liberdade, não submetida a nenhuma lei que não seja a da metamorfose. Na Casa de Escrita de Maria Gabriela Llansol, o princípio construtivo que a edifica pode ser pensado, mais uma vez, junto ao *modus filosófico* com que Jaques Derrida se aproxima de um objeto. A abordagem da Desconstrução “consiste justamente em colocar os ladrilhos do avesso, enfim, a perturbar uma ordem” (DERRIDA apud SERRA, 2014, p.38). Eis o risco: habitar uma casa sempre prestes a desmoronar, desmoronado, entre escombros, que não obedece às regras de uma engenharia segura. “A casa, a verdadeira e a seguinte, ainda está por fazer” (LLANSOL, 1977, p. 19), e nesse inacabamento se delineia, apagando-se, com os mais diversos materiais – podem ser “vestidos que vestem as paredes da casa”, aqui, também, “paredes do mundo” (LLANSOL, 2014a, p. 76); ser um “abrigo na orla do bosque – metade árvores, metade construção de ramos mortos” (LLANSOL, 1993, s/p); pode ter o rio como as “paredes dessa casa que navegavam e cada divisão, com a sua função própria, estava presente mas dissolvida na água correndo” (LLANSOL, 1977, p. 22); no avesso da dissolução, pode ser também “uma casa tão espessa e pesada” (LLANSOL, 2003a, p. 17); ou “uma casa” que “é a outra metade do papel”²⁵. Maria Gabriela Llansol anota ainda em um de seus dossiês: “as casas que prefiro não são escolhidas, dão-se”²⁶, incluindo o imprevisto do constructo, seu implanejável como o valor preferido. A casa é, assim, errante em si mesma, sem planta-baixa, em constante reforma, fazendo-se por *puxadinhos*, parangolés, na resistência improvável de um barracão sob o viaduto, que desmorona e reergue, sob outro viaduto. Neste princípio constitutivo imprevisível, vale retomar a pergunta de Ana de Peñalosa: “qual é precisamente no espaço o lugar dessa casa?” A partir da noção de *campo de fora*, pensada por Maurice Blanchot como o lugar da literatura, é possível imaginar um território – paisagem deslizando – onde esta desconstrução se (des)orienta.

A literatura não é algo que se dê num espaço exterior ao mundo, ela é o fora, esse não lugar sem intimidade, sem um interior oculto, onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que não pode mais dizer *Eu*. Portanto, a literatura não se fixa a nada, nem a um espaço – exterior ou interior – nem a um tempo, nem a um sujeito. Sua fala é essencialmente errante, móvel, nômade; ela se coloca sempre fora de si mesma. Desdobrar-se, substituir a intimidade do sujeito pelo fora da linguagem, eis o projeto moderno da literatura (SALEM LEVY, 2003, pág. 30)

²⁵ Dossiê A10, p. 14-15 – Espólio do Espaço Llansol.

²⁶ Ibid.

O que Salem Levy nomeia aqui literatura, termo institucional que para a escritora portuguesa estará sempre na filiação de um Poder, poderá ser pensado, numa apropriação ótica de Maria Gabriela Llansol, como o Texto - a Casa da Escrita. Assim se aproximam: “casa, que não tinha interior, nem exterior” (LLANSOL, 1977, p. 59); em “que o espaço e o tempo não deixavam nem rugas, nem vestígios”; em que “a língua materna dos habitantes da Casa [ou tocada por eles] é a Poesia”, fala, certamente, “errante, móvel, nômade”, a voz do “poema sem-eu”, em que não se “pode mais dizer *Eu*”. Nesse modo de não se fixar a um espaço nem a um tempo, interior/ exterior, de saber a Poesia como língua materna, a casa llansoniana se faz na descoberta de uma *hospitalidade incondicional*, como pensará Derrida, recebendo no texto todas as figuras que, em suas épocas, não puderam ter um nome impresso porque desafiavam a lei, ou mesmo, na radicalidade da sua rebeldia, não se fizeram pela herança de um nome. Recebe as figuras históricas já aqui antes citadas, que enfrentaram a imposição dos Príncipes, do Estado, dos uns sobre outros, e abre espaço numa paisagem em que podem reaprender seu nome próprio-impróprio, seu nome comum, sua evolução para a pobreza desejada, livre, sem nome de família. E não serão só as figuras humanas: “sentiu-se, ou encontrou-se, ou pensou-se, num pouco de terra habitado por uma casa em que não havia já pessoas mas seres vivos” (LLANSOL, 2014a, p. 57), e eram “rios, sombras, coros, textos, pátios, nomes, acidentes geográficos e genealógicos que habitavam a casa de Ana de Peñalosa” (LLANSOL, 1977, p. 75). Afinal, como coloca Derrida, na incondicional hospitalidade, diz-se *sim*, “quer se trate ou não de um estrangeiro, de um imigrado, de um convidado ou de um visitante inesperado, quer o que chega seja ou não cidadão de um outro país, um ser humano, animal ou divino, um vivo ou um morto, masculino ou feminino” (DERRIDA in DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2003, p. 69). O filósofo dirá ainda que esta abertura é a condição mesma para que se possa habitar a casa— “para constituir o espaço de uma casa habitável e um lar, é preciso também uma abertura, uma porta e janelas; é preciso dar passagem ao estrangeiro” (DERRIDA in DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2003, p. 55). Assim compreende a escrita llansoniana: “sem que a portada se abra, a casa não existe” (LLANSOL, 2014a, p. 17); casa de passagens livres “cujas entradas não têm portas e as janelas, nem uma só vidraça” (LLANSOL, 1977, p. 74).

Jacques Derrida marcará que a hospitalidade incondicional consiste em *não* interrogar quem chega; que o estrangeiro, o visitante, o outro seja, de fato, o outro absoluto, e não o outro com uma pátria, uma língua, um nome de família. Assim, também, este outro não poderá ser obrigado a participar de nenhum pacto, de nenhuma lei, que o imponha falar a

língua do hospedeiro. Maria Gabriela Llansol, por outra via, dirá que seu texto (casa) supõe com o legente (outro), um “pacto de leitura”:

Os meus textos supõem um pacto de inforto ____ são tal qual, se eu quiser que existam____;

a palavra inforto é, todavia, capciosa, indica incômodo e coração ansioso, à espera de um amigo sereno. Devo reconhecer que o meu texto ao deixar inseguro o sujeito que enuncia, se dirige, de fato, ao ansiar do coração, e o coloca na sombra da dúvida. (1994, p. 12)

Há, nesta Casa de Escrita, um pacto de inforto que, deixando impreciso o sujeito que enuncia, o *Eu* do texto, suspende na incerteza o legente e lhe alerta o coração, pois este não sabe *quem é seu hospedeiro*. Quando o outro chega, a Casa já é habitada por muitos outros, estrangeiros, de nomes Comuns, vozes sem corpos, corpos sem margens. E todos dizem *entre, mas a casa não é sua*; ou o estrangeiro poderá dizer “é a minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém.” (LLANSOL, 1998b, p. 9) É inforto porque rompe com a concepção de relações baseadas em uma “troca de serviços mutuamente vantajosos, para o senhor e para o escravo, para o príncipe e para o camponês, para o chefe e para a soldadesca, para o clérigo e para o fiel”, na suposta parceria em que uns davam “proteção e nome a esses outros que, em troca, davam seus corpos servis” (LLANSOL, 2014a, p. 96) – não há um hospedeiro a proteger. É inforto porque perturba “a vontade de escravidão dos pobres”, colocando um pensamento a agir – nesta casa ninguém é “louco nem célebre, nem pobre, nem ignorante, nem velho, nem novo” (LLANSOL, 2014a, p. 44). Neste inforto, a casa pode ser livremente habitada: sem que se faça pertencer a ninguém, sem que haja um alguém que domine a língua de uma lei que se possa impor sobre esta morada. Se um dos grandes problemas da hospitalidade condicional se faz pelo fato de que “o estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever da hospitalidade”, na casa llansoniana não há um língua “imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai” (DERRIDA in DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2003, p. 15). Há uma língua, que é materna, de uma “Casa-mãe” (LLANSOL, 2003b, p. 88), a ser cantada, mas que difere de qualquer impostura da língua: a Poesia. “Quando chegar a Herbais, a minha língua perderá definitivamente o possessivo. Porque inútil. A língua que se tornaria lá transparente e verde, não estaria mais presa a um território” (LLANSOL, 1994, p.29). É nesta língua que se faz a batalha contra a guerra, contra os territórios, as fronteiras e os muros que determinam a pertença a um Estado, a uma nação, a uma Casa. Esta é a língua que se dá criando-se dentro de todas as línguas, feita-sendo; o dom poético que se pode manifestar “no carisma que a todo homem foi entregue” - sem preconceitos de cor, credo,

classe, origem, sobrenome -, isto é: “o de continuar, com a sua consciência livre, a criação do mundo” (LLANSOL, 1994, p. 112). Todo ser é capaz dessa língua pois suas possibilidades são infinitas.

A Casa pode ser ainda, não lugar imaginário, mas lugar imaginante, o espaço edênico, mencionado anteriormente, mas que retomo aqui: lugar “feito de novo e de desordem”; não fixo, mas “elaborável segundo o desejo criador do homem”, e eu digo, de todos os seres; espaço “confrontado com o poder”, “com a opressão política”, “com a obrigatoriedade de viver identificado com status sociais, e com a depressão” (LLANSOL, 2011a, p. 22). Sem que o poder possa se instalar pela figura do dono da casa, do hospedeiro, fazendo resistência à opressão de *uma* língua, de uma política, a hospitalidade da casa não se dá como dívida moral, ou como o dever imposto por uma lei de recepção no exílio. Em aproximação, Derrida dirá:

Porque para ser o que ela deve ser, a hospitalidade não pode pagar uma dívida, nem ser exigida por um dever: grátis, ela não "deve" abrir-se ao hóspede nem "conforme o dever", nem mesmo, para usar ainda a distinção kantiana, "por dever". Essa lei incondicional da hospitalidade, se se pode pensar nisso, seria então uma lei sem imperativo, sem ordem e sem dever. Uma lei sem lei, em suma. (DERRIDA in DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2003, p.73)

Eis talvez um sentido de uma das últimas figuras do texto llansoniano, que emerge em *Os Cantores de Leitura*, logo na primeira página da parte inicial, intitulada “A introspecção da Casa”. Se apresenta: “Eu sou Gratuita” (LLANSOL, 2007, p. 11). Figura que, tendo presa a sua saia “um raio de sol” – lembremos aqui que o sol brilha para todos – foi levada à Casa da Saudação - que saúda já em seu nome próprio -, e dirá: “é o desvelo amoroso que hei-de dedicar a este sol, ou a este filho da Casa” (LLANSOL, 2007, p.86). O desvelo amoroso poderá ser a forma Gratuita desta hospitalidade incondicional, dada sem dever. Nesse sentido, a lei da casa, sendo a lei das figuras e do texto, é a lei sem lei do amor, é a lei sem lei da metamorfose, é a lei sem lei do desconforto na ausência de um dono da língua, de um hospedeiro. Uma lei que se desfaz e se faz coincidindo a si mesma, aberta para o outro absoluto de si: a figura aberta, o mutante, figuras-Casa – hóspedes e anfitriões de sua própria transformação, aos quais será garantida à introspecção da casa, mesmo que esta não tenha interior nem exterior, mesmo que jamais se torne propriedade.

3.5 - CORP'A'SCREVER

Estou certa que o texto modificou o corpo dos homens.

Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho*

Percebo que abandonei o corpo à má sorte de alguma impostura, mesmo que nessa busca, de aprender a língua materna da Casa. A impostura de dizer *quase com certeza*, de fixar o texto impossível na página, acalmar a inquietação de um corpo que treme. Busquei o caminho explicativo mesmo sabendo que “passar da explicação ao corpo é urgente” (LLANSOL, 2002, p. 243), mesmo sabendo que “pensar é com o corpo” (LLANSOL, 2011a, p. 59). Há um medo inscrito na palavra “acadêmica”, um medo da loucura, um medo da recusa, um medo de falar um rumor absolutamente incompreensível e que não tenha sopro: sucumbir num ponto voraz e destituir a cena de seu fulgor; ou, nem isso, estar muito longe de qualquer fulgor. Releio e disperso: não sinto vibração. É o próprio tópico, todavia, das divisas organizacionais de uma dissertação, que saúda o corpo de escrita, sendo, que há em mim. Lembrar porque vim dar à página em branco infinito. O que é um *corp'a'screver*? A pergunta vem de longe – no embrião parido da textualidade, uma afirmação: “só os que passam por lá, sabem o que é isso” (LLANOSL, 1977, p. 10). Neste texto, já logo de início, ensaia alguns caminhos, mas não está ainda na proximidade perigosa que nos coube, humanos. Uma coisa é certa: o texto modificou o corpo, este, de mulher, humano, animal, mutante.

A começar pelo que está explícito – a literalidade llansoniana não engana: mostra apenas o que é a palavra no texto, sem metáfora, e lembra, sem metáfora, a palavra se desdobrando em mil corpos de sentido. O corpo reconciliado ou buscando a reconciliação com o pensamento.

Ali, leio, leio, imediatamente, o texto de Platão junto de nós, e o corpo fulgurante do seu nome. Todos os sentidos participam, há sentidos inesperados e mal conhecidos que surgem a abrir-se no mesmo instante, e eu concluo que é preciso voltar atrás nos

nossos conceitos de culpa e sensualidade, e corrigir o longo processo histórico que condena a alegria do corpo.²⁷

O ato é de leitura – “leio, leio”, que se sabe, é em Llansol não monótono, e já se faz com a escrita – “reescrevo”. Ler, como ver, como escrever, convoca todos os sentidos, e aponta que, contra à tradição filosófica, à exclusividade da valorização mental, à cisão entre mente e corpo, alma e corporalidade, é preciso, numa aproximação spinozista, “corrigir o longo processo histórico” que condena o corpo, sua capacidade de conhecer, seu pensamento. A saber: não há pensamento sem corpo. Nem tampouco escrita. As figuras mostram o *corp’ a’ screver* no fulgor da cena: “João escrevia na areia, de joelhos, o corpo para adiante, quatro patas e a mão que escrevia. [...] Mas João da Cruz escrevia sem mãos, sem caneta e sem livro, o dedo decepado a tocar cada labareda” (LLANSOL, 1977, p. 47) A imagem se inicia com um corpo debruçado sobre a areia, todo disposto em escrita, mesmo que seja ainda a mão a escrever; em seguida se desdobra: já não há mais as mãos, nem caneta, nem livro – é o dedo decepado posto a arder, tocando o fogo, o fulgor da cena. Há um traço sanguíneo que liga fisicamente corpo e paisagem. A escrita também se alarga, já não é só do humano: “Nós passamos diante da casa com saudade, a ler, por toda parte, à luz do rio, a escrita que faziam as patas do cavalo” (LLANSOL, 1977, p. 38). Uma outra forma de corpo, agora animal, é que escreve em toda parte. Na imagem ainda desta junção de animal e escrita, Maria de Lourdes Soares dirá:

Um falcão no punho. Desde o título, de inegável pujança, afirma-se em ato a força do encontro: o “*corp’ a’ screver*”, forma ininterrupta que envolve, em acordo íntimo, o instrumento de escrita e a mão que escreve. Corpo vivo. Animal compósito. Monstro. O falcão e o punho da falcoeira: par mutuamente implicado na caça de altanaria, no vôo-viagem entre o espaço doméstico e o selvagem, o próximo e o distante. Encontro do diverso. (SOARES in SILVA, 1998, p. 49)

A imagem do falcão no punho, neste encontro inesperado do diverso, corpo humano e animal, evoca o outro encontro: a animalidade monstruosa de um *corp’ a’ screver* - corpo e escrita. Maria Gabriela Llansol dirá: “escrever está no centro do corpo” (LLANSOL, 1994, p. 11), ou ainda, sobre as interrogações dos místicos quanto às condições de amor e servidão a que os homens se submetem, e o modo como buscavam essas respostas: “o caminho da procura era o próprio corpo” (LLANSOL, 1994, p.102). A escrita, assim, é da ordem da sensualidade e não da intelectualidade. Trata-se de uma inteligência do corpo, “o afeto da inteligência [...] é um afeto do corpo”²⁸. Assim o texto mostra, pelo que diz – “dobra a tua língua, articula” (LLANSOL, 1998b, p.8) – evidenciando que está mesmo no âmbito do

²⁷ Dossiê A8, p.9 – Espólio do Espaço Llansol.

²⁸ Dossiê A07, p. 37 – Espólio do Espaço Llansol.

corpo, da língua, lendo em voz alta, do dedo decepado, a articulação de uma escrita; mas também pelo que o texto dá a ver, graficamente, nas suas divisões imprevistas, irregularidades, espaços em branco, a prosa corrida despencando no verso, a abertura em colunas, o traço_____ atravessando fisicamente a narrativa, a página, fazendo a liga de um *corp-a-screver*: há um corpo textual que se escreve. Aí também a palavra valise mostra: *corp´a´screver*. No português europeu a forma do gerúndio: a escrever = escrevendo. Uma ação decorrendo no tempo, ainda, em trânsito. Uma ação começada no passado, que atravessa o presente e segue no futuro. Como o traço. Mostrando “que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte”. Nessa travessia do *a´screver*, os corpos são afetados e transformados, e seguirão nessa metamorfose, já que também segue o acontecimento da escrita. O corpo já não é corpo mas *corp*, o escrever tornou-se *screver*, indicando uma continuidade necessária da mutação, uma procura estabelecida no corpo e no gesto de escrita. A travessia do *corp´a´screver* mostra o inacabamento, fraturando as palavras para que se forme uma parceria, um Ambo que vai à procura. Spinoza dirá que queremos saber do que um corpo é capaz, mas nem sequer sabemos o que é um corpo. Colocar um *corp´a´screver* é lançar-se nessa descoberta. O duplo se mostra: “noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver” (LLANSOL, 1998b, p. 79). Vida e texto, corpo e escrita, inscrevendo-se um no outro, espacializando, atravessando a paisagem que os une e que também assim se inscreve, à procura. “O corpo vivo é uma forma ininterrupta” (LLANSOL, 1998b, p.134).

Escrever o corpo. Escrever com o corpo. Escrever é incorporar. Isto é: receber uma voz desconhecida e dar-lhe o corpo para a sua escrita; disponibilizar o corpo para a emergência do poema sem-eu, a restante vida, anterior e posterior a qualquer subjetividade; tomar conhecimento de algo pela abertura: a emergência da paisagem no corpo de escrita. O *corp´a´screver* é um corpo disponível na relação com a paisagem, esta Outra Forma de Corpo; decepa a memória voluntária do “peso esmagador que a sociedade lhe foi infligindo” (SANTOS, 2008, p. 201), imposta pela língua, e possibilita a inscrição de uma memória afetiva, involuntária, abrindo vias para que o passado irrompa no presente, pelo potencial infinito de memória do texto, Cem Memórias (LLANSOL, 1977, p. 10). Esta memória, sim, sopro, eco de Esse, ressonância de uma língua *nome-coisa* (língua que faz existir), dando corpo ao Amante. Aí a diferença essencial: esse ceder lugar no corpo é muito distinto da impostura de uma língua nesse corpo, essas outras vozes que oprimem milhões de corpos e

que dificilmente dão a ver quem fala: como uma mídia corrupta supostamente imparcial, geradora de *fake news*, que se impõe sobre a vulnerabilidade dos corpos sociais. O *corp'á'screver* está atento exatamente às outras vozes caladas por essas; está atento para não sucumbir à impostura dessas vozes multidirecionais que tecem a trama perigosa da existência, a trama do poder de uns sobre outros. É, por isso, contra a razão da língua impostora, um corpo de afetos, corpo sensível, ligado à terra, ao murmúrio, no face a face com o Amante: o corpo que manifesta a escrita dessa Presença, onde esta vida restante pode ser incorporada e através do qual é possível um diálogo com o “vivo”.

Legente, que diz o texto? Que ler é ser chamado a um combate, a um drama. Um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. Pelo menos. Esse o entre criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação. (LLANSOL, 2000, p. 17-19)

Ceder o corpo, dar corpo ao poema sem-eu, não implica, no entanto, qualquer passividade – é um combate (ler e escrever na mesma dobra). “O dom poético é a imaginação criadora própria do corpo de afetos” (LLANSOL, 1994, p. 120), que deverá manifestar no tal “carisma que a todo homem foi entregue”, retomando o que já antes foi dito: “o de continuar, com a sua consciência livre, a criação do mundo.”

E um *corp'á'screver* pode realmente mudar mundos, porque age a nível de uma estrutura profunda. Mais do que inventariar nos textos sinais de intertextualidade, a literatura pode ter ambição de agir no mundo, de sair de uma escrita autista e autotélica e de se inscrever fora do texto, único modo de não perecer enredada no seu fechamento. Reagindo contra uma perspectiva antropocêntrica [...], Maria Gabriela Llansol parece colocar-se do lado de uma perspectiva ecocêntrica – o respeito pela diferença assume nos seus textos uma posição ética, o sentar-se fora da sua natureza, que é também, como propõe, uma estética, a de um *corp'á'screver*. (SANTOS, 2008, p. 211)

Pela estética de um *corp'á'screver*, que se inscreve textualmente nos livros de Maria Gabriela Llansol, através de um modo gráfico e literal específico, mas também nesta ética de ceder o corpo à escrita da paisagem, à manifestação do Amante, às vozes caladas pelas Trama da Existência, o que se abre é a possibilidade do *texto se inscrever no corpo do mundo*, modificando-o, operando as mutações necessária para que o *mais-do-mundo* possa aparecer. Cortar as amarras da escrita do isolamento institucional da Literatura autocentrada, fazer dela bio-grafia, grafia da vida, do vivo, enfim, um corpo sensível agindo em perspectiva atravessante, neste mundo – única terra que nos é dada a viver.

3.6 - TRADUÇÃO

Sou um legente que escreve

Maria Gabriela Llansol, *O Senhor de Herbais*

Já se falou sobre tradução. Sobre ler, e dobrar a leitura incessantemente, no prolongamento de um, dois, infinitos textos. Sobre dobrar corpos inteiros e inacabados, sobre os encontros promovidos nas dobras. Este é o tema margeado aqui, primeiro, em visada teórica (abstrata?), caminhando, caminhando para o fazer impelido: são muitos. Desejo uma prática, desejo uma prática, a língua mesma articulando, a mão, o corpo inteiro, as crianças, os meninos, me ensinando a ver com olhos livre – no fim, são eles que nos estão a ensinar o mais importante: que o poema está na raiz da infância. Perscruto a gagueira de todas as línguas – que sempre as línguas têm infância -, e a isto chamo tradução: o lugar onde toda língua gagueja e ressoa. Retomo alguns pontos, por outros fragmentos que iluminem o que se inscreve na escrita llansoniana como tradução, continuar a dobradura-desdobramento, que é mesmo o lance da palavra traduzente.

Maria Gabriela Llansol mostra muitos modos de encontro, a saber, a vizinhança inscrita nos poemas. Isto é: a semelhança na diferença, o copiar adulterando, o que o poeta de um outro texto lhe pede (e que ela decide ou não conceder), a substância extraída, se houver. “Sonhei que alguém a [elegia de Rilke] traduzia e que comprimia esse tempo verbal/imperfeito até conseguir a substância de uma matéria em plena liberação/decantação”²⁹. Na procura de um texto (sua tradução), importa à escritora portuguesa liberar esse extrato – para Walter Benjamin “língua pura” – que é a força resguardada no Escrito. Llansol, debruçada sobre a tradução de Rimbaud, lhe escreve:

Querido Rapazinho,

Dizes que os poetas não podem ser traduzidos, mas não é verdade; a palavra escrita não é a essência da poesia; o que se oculta na sua realidade é a sua realidade – só essa; sem dúvida, o acesso a esse oculto é difícil mas não faz desesperar; faz apenas esperar; admito muito mais facilmente voltar a traduzir os poetas que já traduzi, do que reescrever qualquer dos meus textos; voltar a traduzir o traduzido é saber que só nesse sentido de forma aberta se pode atingir e dar estatura definitiva a qualquer poema em si; se o rolo da poesia se manteve, através de tentativas de tradução diversas, estamos em face da poesia sem impostura; se se esvai, se se torna

²⁹ Dossiê A32, p. 23 – Espólio do Espaço Llansol.

impreciso, é porque não havia sentido a conviver com as palavras e a poesia inexistente, na sua aparência finalmente fugiu.³⁰

A forma não importa muito – “a palavra escrita não é essência da poesia”. Interessa é a força com que um texto atravessa muitas vidas e opera mutações nos corpos implicados, e desemboca texto, outro texto, mais texto. A tradução tem essa potência de testar se o poema pode ir sempre mais longe, desenrolar a poesia que há. Não o significado instituído do texto de origem, nem sua formalização estética, mas a força apropriada e ressignificada, muitas vezes e de novo. A tradução testa se o que o texto manifesta é de fato poesia, ou só aparência de poesia: rimas e versos decassílabos, por si só, nunca farão um poema. É preciso que a palavra se abra ao indomável de um corpo de escrita, que a nada nem ninguém pode pertencer. “Numa tradução, é fundamental a ressonância”³¹ deste oculto.

Em conversa textual com Rilke, é por ele perguntada: “Lembras-te de quando traduzia a minha Poesia?”, a quem responde, dando outra visada sobre o fazer da tradução – “Eu não a traduzia, lembro-me – julgava ou pelo menos queria, vê-la bater à janela da minha língua”³². A afirmação de uma vizinhança, da Poesia, em língua alemã, que se aproxima nas passagens, vazões, “janelas” da língua portuguesa - não a da impostura, mas esta que é a de Llansol. A aproximação (tradução) dá a ver, no entanto, que “os poemas estão escritos numa língua portuguesa que desapareceu. A língua em que eu escrevo, desapareceu também. E esta transposição é o encontro das duas línguas desaparecidas, e não foi feita por mim”³³. Quando a Poesia de Rilke vem bater à janela da língua portuguesa, esta não está, nem tampouco pode estar a língua de Llansol – e ainda, nem a de Rilke. Todas desaparecidas, a transposição se faz numa língua outra, que já não se sabe de quem é. A tradução de Poesia, mais uma vez, lança a língua no seu campo de fora, no seu eco sem pertença.

Ainda às voltas da tradução de Rilke, Maria Gabriela Llansol se indaga sobre as inúmeras imagens de Anjos que compõem sua obra, e como poderão chegar à sua tradução em português. O sentido da palavra na língua de chegada lhe parece não dar conta do que evoca o poeta enquanto esse terceiro ser:

Surgem-me, então, seres em espécies que eu desconhecia, ou seja _____ entre o conhecido da voz própria – na sua língua -, e a nova forma criada que balança na minha,

³⁰ Dossiê A18, p. 125 – Espólio do Espaço Llansol.

³¹ Dossiê A30, p. 90 – Espólio do Espaço Llansol.

³² Dossiê A17, p. 47 – Espólio do Espaço Llansol.

³³ Dossiê A17, p. 47 – Espólio do Espaço Llansol.

ficou,

uma outra imagem que pede justeza. Mas é tão improvável traduzir por anjo esse terceiro ser. Sinto-o no rumor que levanta, “eu era justamente assim”, diz-me o anjo de Rainer Maria Rilke, “mas aqui, no teu idioma, não posso mais ser. Ser exatamente como era.” Ouço-o, e devolvo-lhe a justeza que me pede, esclarecida. Atravessar portas, e ficar iluminado por uma veste igual, é impossível.

Os anjos de Rilke reconheciam certamente a sua impotência face à estabilidade dos sentidos e das formas. Evoluir e permanecer é o contorno que eu mais desejo para qualquer obra. Os Anjos não tomam riscos, mas o terceiro ser configura-se-me como um Anjo a caminho, ou Figura.”³⁴

Mais uma vez, na travessia da tradução, o que surge são seres em espécie desconhecida, entre a forma conhecida dos Anjos na língua de Rilke, e a outra que emerge na grafia de Llansol. Mas a tradutora duvida, acha improvável que o terceiro ser do poeta possa ser o Anjo do português. Nesse momento da cena, que mesmo sendo um estudo sobre tradução, não deixa de ser fulgor, é o próprio ser do texto de Rilke que lhe vem dizer que “era justamente assim” na sua língua de origem, mas que, feita a travessia pro outro idioma, não pode mais ser o mesmo. Como leitora-tradutora atenta, escuta o que o texto diz, e a dúvida se esclarece: “atravessar portas, e ficar iluminado por uma veste igual, é impossível.” Isto é, para que o ser e o texto permaneçam iluminados, continuem fonte de luz e sopro, é preciso a mutação, é preciso iluminá-los de outro modo. Só mesmo na metamorfose – que os anjos de Rilke sabem essenciais para manutenção da sua potência – é possível evoluir e permanecer, isto é, seguir seu princípio ativo na nova casa a que chega sem perder o rolo da Poesia, seu fulgor. Sua evolução, na palavra llansoniana, é tornar-se um “Anjo a caminho”, ou seja, Figura, indo à procura de sua coincidência, de sua transformação.

Também a tradução que Maria Gabriela Llansol faz de Verlaine se estremece frente a uma palavra. O pedido que requisita a tradução do poeta francês é igualado ao pedido de defesa das árvores, neste país, Portugal, que é um derrubador de árvores. É importante lembrar que muitas traduções feitas pela escritora são encomendadas como um trabalho remunerado. No entanto, ela faz deste, naturalmente, um percurso de leitura-escrita para abrir a sua própria língua, e para abrir também a língua que vem ao seu encontro. Pedir a tradução é pedir que escute o que o poema diz – em Verlaine, que defenda às árvores. O título do livro, *Sagesse*, que numa transposição dicionarizada para o português encontra seu correspondente em “sabedoria”, parece-lhe impossível – “obviamente não posso traduzi-la por sabedoria, pois que sabedoria é a razão que levou a mandar cortar as árvores”. A procura da palavra que encontre Verlaine “como ele gostaria de ser reconhecido” – “sentado debaixo de uma árvore”

³⁴ Dossiê A18, p. 118 – Espólio do Espaço Llansol.

– se amplia em uma reflexão sobre o próprio gesto de busca-lo, do que isto coloca como questão no universo da tradução:

Tenho a experiência de ser um tradutor livre, e um autor com livre arbítrio. Mas aqui a liberdade porque optei, traduz-se na liberdade de ir no rasto do poema, até encontrar o autor sentado próximo do texto, e falando pra mim, na sua dificuldade. É, sem sombra de dúvida, um devaneio que estou a ter, um devaneio de tradutor que é também autor. Será a palavra Sageza a justa para enunciar o livro? Sagaz na sabedoria, é o caminho por onde vai, em língua portuguesa, a palavra Sageza, e encontra uma clareira onde eu suponho que manifestarei estes poemas, com o desejo profundo de obedecer às suas regras.”³⁵

Ser tradutor livre e com livre arbítrio demanda também a escolha dessa liberdade. Neste caso, de ir no rasto do autor para encontra-lo como ele gostaria de ser reconhecido, falando na sua dificuldade, obedecendo às suas regras. Ser tradutor livre, mesmo indo no rasto do outro, é paralelo a ser autor livre – figuras de escrita inseparáveis. Cada texto/poeta entra de um modo na reflexão llansoniana. Às vezes, vem como uma tradução a ser feita no encontro do outro - obedecer às suas regras, traduzir entre línguas. Às vezes, vem como Spinoza - se espalhando por todo a obra, corpo e alma, ensinando o *corp’ a’ escrever*. Outras - é o caso de Nietzsche –, o autor lhe aparece afastando-se do próprio texto – “compreendi também então, por essa época, que Nietzsche me procurara para sair dos seus textos, passear longamente nas suas margens. Dispus-me nessa noite, a conversar com ele, empregando termos próprios para qualificar o que traduzia uma destruição e uma acumulação de séculos.” (LANSOL, 1977, p. 84-85). Diferentes modos de encontrar essas escritas e traduzi-las na liberdade que lhe é inalienável.

A reflexão que a tradução convoca em seu gesto se dá no texto, mas sempre se amplia para o além-mais desse. O modo como se aproxima de um poema e como este se aproxima de Llansol desdobram as questões mais profundas da escrita llansoniana, que sempre será uma escrita com o outro, sentada fora de sua natureza; que sempre será encontro, ir junto à procura. Quando debruçada sobre o poema “O Tempo Transborda”, de Eluard, acerca da morte súbita de sua mulher Nusch, a escritora observa:

reparei que esse trabalho, como escrever ou reescrever, era uma participação nas emoções humanas, nas tentativas de compreender, na tentativa de mostrar que a realidade que nos atravessa é um poliedro com um número muito maior de faces do que aquelas que nós podemos ver e abarcar.

³⁵Dossiê A18, p. 50-51 – Espólio do Espaço Llansol.

Quanto mais eu sentir a dor de Eluard melhor aprenderei qual é o tipo da sua inteligência, e de que modo afirma o seu pensamento perante a herança social dos afetos. O que estou a querer dizer dele, creio poder dizê-lo mais genericamente.³⁶

Logo de início, a tradutora corresponde a tradução à escrita e à reescrita, e aponta como nesses gestos é possível conhecer algo mais universal das emoções humanas, é possível sentir a realidade que nos atravessa enquanto poliedro de múltiplas faces. Sensibilizando-se pelo poema de Eluard, por sua dor escrita, aprende seu pensamento, e compreende a linhagem social de seus afetos – ele lhe permite acesso a um outro modo de estar frente a essa herança. Como se a tradução – escrita e reescrita – abrisse caminho para uma outra sulcagem da história na sua multiplicidade afetiva, novamente, lançando-se fora do que lhe é próprio ou individual. O horizonte das emoções humanas e da herança social dos afetos, colocados na prática mesma de tradução, implica que esta vai mais e mais longe no vivo. Lembrar com Derrida: “tradução é experiência” e ainda, “a experiência é tradução”. Afastando, no entanto, qualquer noção que faça da obra literária um exemplo do mundo, sua representação – não será esse o modo tradutório que aqui se fala -, Silvina Rodrigues Lopes dirá de uma outra forma - “essa forma exata onde o mundo se dissipa só pode ser acontecimento, e este implica sempre a linguagem como afirmação do duplo, que não é cópia nem consequência lógica de um original.” (LOPES apud SANTOS, 2008, p. 20). A escrita llansoniana é, sim, uma figuração do real e nele intervém. Está intrincada à experiência de fulguração do cotidiano, ou de participação no cotidiano fulgural - uma biografia, no sentido de uma escrita da vida. A figura de Ana de Peñalosa, refletindo sobre esta, dirá na *Lição I d’A Restante Vida*: “Não será uma arte demonstrativa./ A escrita,/ vê-la escrever-se lucidamente,/ é o fundamento deste real.” (LLANSOL, 2014, p. 71). A textualização do real cotidiano, que atravessa a escrita e se constitui lado a lado com ela, não será a cópia de um original, sua consequência lógica, nem um exemplo deste mundo, mas a criação dele em duplo, a escrita do vivo, que o faz emergir, simultaneamente. A tradução no mesmo páreo da escrita, para com o real, para com as emoções humanas, para com o texto dado a traduzir. A imagem se faz, nessa interferência direta, ação que traduz uma vivência pelo corte, pela descontinuidade do tempo na verticalidade implicada no gesto tradutório: “que os efeitos do passado não apodreçam, que o dia de hoje não inclua, destruidor, o dia de ontem. É este o trabalho que eu quero traduzir, e orientar para o texto. Para a casa.”³⁷

³⁶ Dossiê A18, p. 129 – Espólio do Espaço Llansol.

³⁷ Dossiê A18, p. 79 – Espólio do Espaço Llansol.

O que é tradução, em Llansol, reafirma o que toda sua obra sopra e multiplica, desde a primeira página textual, a primeira coisa que mete medo: a mutação. Nisto se opondo ao que seja, historicamente, talvez, uma das principais “funções da técnica de escrita”: um modo de fixar as histórias das sociedades, de estabilizar as línguas, de assentar o conhecimento no concreto da página, de nada perder. Aqui, o que leitura, tradução e escrita implicam é o Outro, estar frente ao que não lhe é próprio ou pessoal. “Há uma voz, no exterior, que se cruzou com a minha” (LLANSOL, 1994, p. 14), e com a qual é possível corresponder-se, até o ponto em que as fronteiras desses corpos que se chocam já não tenham mais um contorno claro. “Os nossos cadernos não são os mesmos?/ Quem, de fato, sabe?” (LLANSOL, 1998a, p. 23)

Nesse lugar, me sentei a copiar o Cântico,// porque copiar um texto/o abre sem o violar e, quando pensamos que o sabemos de cor, muitas vezes adulteramos o que está escrito/mas esse adultério é pleno de ensinamentos, revela-nos o que o nosso sexo de ler está vendo, ou desejando, em contraponto à matéria do texto/ e ao seu pensamento _____ o motivo ou móbil porque foi escrito/ vai-se desenhando,/ muito longe da mente e da letra de sua história;/ como qualquer ser// o texto deseja ser copiado por gosto, ter a sua presença acentuada,/ folheado e não desfolhado/ cópia e criação/ entre verde e poeira (LLANSOL, 2000, p.143-144)

A cópia aqui, em oposição à noção trazida por Lopes, adultera o original para criar pontos de tensão com a matéria do texto, para pensar junto com ele, podendo, nessa caminhada, abraça-lo ou contrapô-lo. O adultério é visto como essa maneira de aprender com o texto, somar-lhe visões, cruzar olhares, rever o pensamento que manifesta. A mutação efetuada indica uma postura crítica e ativa frente ao texto, como definirá Haroldo de Campos a prática de transcrição - tradução crítica e criativa. É neste adultério e evolução que se revela aquela substância essencial já mencionada, “muito longe da letra e da mente de sua história”, aquilo que nele é sopro. Leitura, cópia, escrita – tradução – estão intrincados na relação com o texto - “quem assim lê, escreve ou copia tem um mesmo sentido de orientação – transmutar; e nesse ato de criação de real apenas os modos serão diferentes.” (SANTOS, 2008, p. 162). Maria Gabriela Llansol coloca “sou um legente que escreve” (2002, p. 247); ou através da figura de Ana de Peñalosa, “já não consigo separar a leitura da escrita” (1977, p. 15); e na voz ainda da mesma figura, “copiamos o que lá está escrito, como se fosse texto por escrever” (1997, p. 63), o que indica, mais uma vez, que a cópia (tradução) cumpre a sina do inacabamento do texto, mostrando que texto escrito é sempre texto por escrever: há sempre um texto que há-de- vir dentro de um outro. Ser tradutor – a melhor forma de legente – é se dispor a uma “leitura que resulte da intersecção desses dois modos, o de quem escreve e o de quem lê. Essa leitura, por sua vez, pode dar origem a novas intersecções que saem dela e se

autonomizam (como fractais), porque um sentido lido no texto é um processo, um devir e diferimento.” (SANTOS, 2008, p. 164). Por fim, o que interessa nessas múltiplas vias relacionais com a matéria textual, e com os modos de traduzir-criar a experiência, o vivo, é, de fato, a “transmutação de um modo de ler/ser/pensar” (SANTOS, 2008, p. 165); são as consequências, que se dão numa ordem muito concreta (mas não lógica ou objetiva – causa e consequência), de estar em relação com o Outro deste mundo, com a diferença, com o estrangeiro, com o desconhecido. E saber que, por ele, se aprende, sobre aquilo que está fora, mas também sobre o seu próprio sexo de ler, sobre o caminho que levará cada um à sua verdade, à coincidência do ser consigo mesmo. No encontro com o outro - seja o legente, o autor a ser traduzido, o texto que se aproxima, o diferente absoluto, o estrangeiro, as figuras que emergem subitamente, ou o grande desconhecido, a presença inumana, o Amante, a Paisagem – neste encontro é que se pode manifestar a gagueira de nossa (im)própria língua, o ponto em que ela titubeia, falha, e onde se torna *mais-possível*.

3.7 - O AMOR CONTRA O PODER, OU O MÚTUO

*Será ou não possível vivermos na proximidade uns dos
outros, constituir uma sociedade em que nenhuma
pessoa, contra o respeito que deve a si mesma, seja
reduzida à impotência, nem à cega opressão de
alguém sobre ninguém?*

Maria Gabriela Llansol, *Porque não pude deixar de vir*

Esta parte chamou-se primeiro, apenas, *O Amor contra o Poder*. E não se poderia dizer que era uma “noção”. É, talvez, o campo onde vibra tudo o que texto escreve. A prioridade manifesta por diferentes imagens, grafias, sentidos. A zona de resistência dessa escrita. É possível falar *Amor* sem derivar para a melodia romântica conhecida? É possível inscrever essa palavra na tensão opositiva de um Poder e fazer dela uma prática estética, filosófica, política – uma tática de guerra, a arma da batalha? É possível que o Amor não seja o espelho de uma inocência cega, mas o resultado, meio, e destino de uma consciência livre? Volto ao texto e o reencontro, reencontro a palavra destinada para o *Amor contra o Poder*,

mas desejo que não seja uma palavra que afaste qualquer homem ou mulher, que afaste o leitor, porque a palavra *Amor* e a palavra *Poder* lhe são mais íntimas - ou assim parecem. Encontro o *Mútuo* e sinto-o ardendo na chama da vela que ilumina o texto. Lá está o Amor conversando com alguém, indo e vindo, e tecendo o fio que resistirá à chegada do Príncipe e ao desejo de escravidão. Não sei o quanto poderei me aproximar do amor nessa grafia, envolta no medo de errar-lhe o sentido preciso, isto é, necessário. Não quero que seja uma noção; não será uma noção: é, pois, o *terreno comum*.

“É verdade que o homem não sabe amar, que, para o maior número, os frutos do amor são amargos.” (LLANSOL, 1994, p.145) Estamos rodeados das histórias de amor, das comédias românticas, das doutrinas que dizem “Deus é amor” – e não erram aí, só no horror que fazem em nome desse deus -, também do amor livre, do poliamor, dos crimes de amor (passionais), a palavra repetida, repetida, agenciada pelos discursos que a usam para produzir, explorar, negociar – como a palavra Deus -, a palavra esvaziada da sua substância, tudo diz, menos ao que veio. “Mas, se o homem não sabe amar, que faz o Amor que o ama?” (LLANSOL, 1994, p.145). Pois há um Amor que nos ama, e do qual toda criação é fruto, e com o qual podemos aprender, enfim, essa palavra, aprender pelo corpo e coração, se nos colocarmos na sua proximidade. O homem é Vivo (amor), mas faz frequentemente da sua caminhada um afastar-se desse Vivo, na certeza absurda de que é o último ser da cadeia alimentar, da cadeia evolutiva, e que deverá permanecer sendo o último, e tomando a devida distância para não se confundir com os animais que o antecedem. Aí principia a alucinação hierárquica desta realidade em que chegamos, cada um, desavisados, na pequenez de recém-nascido, mas já cobertos pelo manto de um nome de família, ou não, pelos que não tiveram a glória de um nome. Nasce-se *homo sapiens*, no topo da cadeia alimentar (ao contra censo de que estará sempre posto à risco pela vida microscópica de uma bactéria ou de um vírus), e na convicção aprendida de que é superior a todas as outras espécies que, por exemplo, nos dão um ar respirável pela generosidade sem fim de sua clorofila, mesmo que sigamos derrubando árvores.

Há leitores que sempre se admiraram com a presença, nos meus textos, de animais e de plantas, ao mesmo nível ontológico do ser-humano. Mas não há porque admirar porque elas são formas da mesma imagem e excelentes mestres do ser-humano no estabelecimento das relações deste com a Presença não-humana. [...] Esta não-hierarquização radical das formas vivas, a proximidade entre elas, o estabelecimento de relações preferenciais são, em meu entender, o *habitat* mais adequado, por parte do ser humano, ao exercício da sua arte de se tornar “forma-humana” (LLANSOL, 1994, p. 141-142)

O que consiste, para Llansol, a centralidade da forma-humana – e isso não é uma superioridade, mas sim uma responsabilidade, a sua parte a cumprir no “contrato de criação” – é, “no Amor, ser os sentidos (a sensualidade e os sentimentos) da Presença não humana; no Amor, ser a consciência das formas animais e vegetais, a consciência da Paisagem” (LLANSOL, 1994, p. 146). Para esta escrita, todos somos manifestações da presença inumana, a sua sensibilidade e corpo, mas só poderemos assim ser no Amor. E podemos ser a consciência das formas animais e vegetais e isto é, agir por elas, em benefício delas, mas também o seu reverso: saber aprender com essas formas um outro modo da consciência humana, que não separa os homens entre eles. Afinal, elas são antes “excelentes mestres do ser-humano no estabelecimento das relações deste com a Presença não-humana.” É neste espaço de convivência – que o vício hierárquico dos homens insiste em corromper, afastando-os mais e mais de todos os seres de diferença, isto é, de todos os seres – que é possível a real evolução do homem (e não a tal darwinista) para a sua forma-humana, onde poderá aprender o Amor, e ser nele. Nisso se empenha o texto e é este o seu continente: o Amor que, no entanto, “não é doce, nem feito de boa-vontade, como não faz bem, apesar de não desejar o mal” (LLANSOL, 1994, p. 47). Porque, certamente, não é fácil persistir neste terreno, quando o mundo em que nos foi dado a viver, e que é reafirmado como a única realidade possível, move-se para o seu oposto. São substantivos e verbos – competição, poder, classe, casta, instituição, lei, medo, Deus, ambição, produzir, explorar, negociar –, palavras que nos lançam uns contra os outros, que nos fazem inimigos entre nós, humanos, e que nos fazem inimigos de todas as espécies, de todas as formas de vida que ansiamos submeter abaixo de nós nesta cadeia evolutiva. E por isso assim o é: “o amor como partilha do mais difícil” (JOAQUIM apud LLANSOL, 1994, p. 122). E ainda que essas palavras existam, e se espalhem pela língua da impostura, a sulcagem da grafia llansoniana resiste: “é minha convicção que, na linguagem dos homens, as palavras que nos libertam do poder sempre lá se encontraram disponíveis, que lá repousam as palavras que darão outro desfecho à batalha de Frankenhansen” (LLANSOL, 1994, p. 93). Abrindo a língua no seu fulgor, pelas palavras-figuras que não habitam o continente do Poder, a escritora portuguesa coloca no horizonte dos homens um outro possível para sua História (passada, presente e futura): esta não será o massacre dos milhares de camponeses que, nos idos de 1500, na Turíngia, conduzidos por Thomaz Müntzer, enfrentaram os Senhores que lhes impunham condições impossíveis de existência, a bem fazer de seus luxos inegociáveis. Esta História que segue, ainda, nas bruxas queimadas nas fogueiras, nos judeus assados nos fornos de Auschwitz, nas torturas e assassinatos impunes

das ditaduras latinas, nas costelas expostas das crianças da África eternamente colonizada, nos navios irrespiráveis que continuam a partir deste continente para o futuro improvável numa Europa cada vez mais xenófoba, no extermínio dos meninos da Cinelândia, na desocupação mortífera de Mangueiras, na violência fatal contra as transexuais deste país, na “limpeza” urbana racial e de classe feita pela polícia militar nas periferias brasileira. Aqui “desenha-se a figura do Príncipe, a figura do poder de um sobre os outros, de uns sobre os outros – o fracionamento ininterrupto do Mundo e sua reunião num centro imposto pela espada.” (LLANSOL, 1994, p. 104) O rebelde, o pobre, o eremita são chamados a descobrir nessa linguagem as palavras que contarão outras histórias, e não só no texto, a voz desconhecida clama “pedindo abrigo, partilha de pão, reciprocidade” (LLANSOL, 1994, p. 145), neste mundo; a minha voz também pede, e anseia, mãos abertas no horizonte do *nós*, que seja agora e não só no *futuro melhor*.

“Fazer de nós vivos no meio do vivo” (LLANSOL, 1994, p. 120) – eis a graça que a textualidade perscruta, no texto, mas na certeza-esperança que há-de-vir ao homem. E o vivo, no entanto, para espanto da biologia, é, não a cartografia estabelecida dos seres, mas sim “uma relação entre pessoas, seja qual for a sua ordem, em busca da sua arte de viver, ou seja, de mútua não-anulação” (LLANSOL, 2001, p. 61). No princípio de mútua não-anulação, nenhuma pessoa, sem trair o respeito que deve a si mesma, pode anular ou oprimir o outro. “Não consigo conceber que um ser desrespeite o direito de outro qualquer à estima, ao respeito próprio, à exigência inalienável de crescer segundo a sua autonomia” (LLANSOL, 2011a, p. 18). A autonomia e evolução de um ser segundo a busca da sua verdade – a coincidência do ser consigo mesmo – jamais esbarrará no limite em que precisará exterminar o diferente, impedi-lo de seguir sua caminhada. Se isso parece impossível, é porque o ser humano ainda caminha para a distância da forma-humana - há, no entanto, os que não. Há legentes do mundo – e veja: isso não tem a ver com quantos ou quais livros foram lidos, um legente pode ser analfabeto – que caminham na proximidade desta forma desejada (e que é fractal e múltipla). Trata-se de um ser sensível pra a voz do Amado dispersa em tudo que fulgoriza – é um devir-humano, o futuro do humano que, no entanto, já pode estar presente. Este ser avançou na sua liberdade de consciência e no desenvolvimento do seu dom poético (que definitivamente não está circunscrito à arte), e que por isso está nesse mundo numa relação de empatia, pode deitar-se fora de sua natureza e reconhecer que todos somos semelhantes na diferença. E que todo ser está nesta terra em busca de sentido. “É no encontro

da liberdade de consciência com o dom poético que a apetência pelo poder se dissipa” (LLANSOL, 1994, p. 92).

Para Llansol, ainda, é certo que “se há coisa que mais define o mundo, mais do que a apetência pelo poder, é a necessidade de afeto” (2011a, p. 25). Todo ser tem em si um *princípio de bondade*, o desejo de estar no anel de uma troca verdadeira, amorosa. Nisso está compreendido o *mútuo*, que nessa escrita assume o corpo de uma relação textual, mas sempre se projetando na metamorfose humana.

O *mútuo* começa por ser o que, em tempos, se chamava “conversação espiritual”, mas desenvolvendo-se em relação textual, física (como se diz do ato de amor), cuja dinâmica ou o sentido é a mutação das grandes narrativas. Deste encontro, cada participante sai modificado e vê modificado o seu mal de amor [...] o *mútuo* não é um acidente, nem repetível arbitrário, mas o autêntico motor da mudança das narrativas e da metamorfose dos corações” [...] Neste trajeto, o Amor não é residual, porque o mundo é integralmente sustentado por Ele, porque movido pelo que a autora chama “o eterno retorno do *mútuo*”. A ressonância nietzschiana é evidente e forte. Mas é mais do que isso. [...] Mostra o *mútuo* na vida afetiva dos homens, tornado assim o lugar catastrófico de toda a metamorfose. O homem só no encontro com o Amante poderá advir. (JOAQUIM apud LLANSOL, 1994, p.143)

A conversação espiritual tornada texto assume uma materialidade física, tal qual o ato de amor: é ato de amor. Por isso a legência será, nesse sentido, um “tornar o amor infinito”, pois estende essa relação que o texto manifesta aos corpos de leitura, que são definitivamente modificados por esse encontro. O *mútuo* se inscreve num *princípio de bondade* que existe em todo ser e que pode ser arriscado pelo homem nessa realidade imposta pela espada. No entanto, a contra fluxo do que conta a história dos Príncipes – que “é uma secessão de intrigas, conflitos de poderes, mortes sutis e violentas” (LLANSOL, 2014a, p.66) – o mundo se define pela necessidade de afeto, e por isso o *mútuo* retorna. Nietzsche, reconhecendo a perpendicularidade do tempo e vendo neste “os lugares privilegiados, por onde se passa ciclicamente”, vê nesse retorno uma fatalidade. A evolução afirmativa da imagem no texto llansoniano aponta nessa circularidade do tempo a “possibilidade do *mútuo*” (LLANSOL, 1944. p. 42), isto é, a possibilidade de reencontro com o Amante, a convocação para um “ato de recomeço, no contexto contemplativo da conversação amorosa” (LLANSOL, 1944, p. 130). É esta a mudança de perspectiva que o texto opera, iniciada como essa transformação radical das grandes narrativas, na escrita, mas que na fulguração do cotidiano, “mostra o *mútuo* na vida afetiva dos homens, tornado assim o lugar catastrófico de toda a metamorfose”. É porque o *mútuo* retorna, e porque há em todo homem a nostalgia desse Amor, que, por exemplo, “na história social europeia, jamais nenhum princípio organizador dos homens quer seja o sangue, a raça, o dinheiro, o mérito, a ideologia, se conseguiu impor

duradouramente, e jamais algum deles adquiriu um estatuto metafísico, propiciador de subserviências consentidas” (LLANSOL, 1994, p. 92). A insurgência do rebelde mostra: “quanto mais rebelde mais próximo do amor ardente” (LLANSOL, 1994, p. 26). As figuras de rebeldia contra os princípios organizacionais das sociedades são manifestação de um desejo de “deslocação do bem-estar dos corpos, que, apesar de tudo ‘indicar’ que é impossível, está a provocar rupturas dos pontos de fixação do poder. Por outro lado, este continua, inertemente, a impelir os corpos a manifestarem-se fora do mútuo” (LLANSOL, 2011a, p 25). O que o texto deseja é atestar esse Amor que retorna, a todo instante, na banalidade do cotidiano, e que tem a força de romper com o desejo de escravidão dos homens que os impelem repetidamente a aceitar “fazer parte dos fantasmas de um tirano” (LLANSOL, 1994, p.101). Há neste percurso a evidência de uma tensão: por um lado, o desejo de escravidão ou a aceitação da tirania de uns sobre tantos; por outro, a insurgência energética da rebeldia. E, no entanto, por mais opositivas que possam parecer, essas facetas não se separam em uma dualidade definida, mas coexistem nessa contradição de desejar o Amor do Amado e se render à palmatória da Lei.

É neste ponto que, o humano que faz ou aceita a guerra – esta “uma só batalha, de reis querendo guardar e expandir o seu real, de burgueses desejando cidades livres, de camponeses lançando-se furiosos para onde isso acabe e o seu comece, de clérigos e de soldadesca distribuindo palavras e armas à fama, ao dinheiro, e ao reino de Deus próximo” (LLANSOL, 2014a, p. 95) -, é neste ponto que o humano projeta as mãos para o alto e redireciona a culpa de sua sina, a querer saber os planos mal compreendidos desse Deus/Rei/ou Ideologia pelo qual se morre e se mata; quer saber “por que é que o Amor parece amar tão mal” (LLANSOL, 1994, p. 101), mas não vê que, aí onde a espada faz o corte, os corpos estão impelidos à distância do mútuo, ele não acha passagem, nem uma voz que converse com a sua, sem ser a pedir-lhe a glória. “O amor só ama bem quando o homem se torna receptivo” (LLANSOL, 1994, p. 103). É isto o que o texto pede aos homens, pede aos rebeldes: reciprocidade para com o Amor desta Presença insondável. Multiplicar esse amor na voz humana, nas práticas humanas: fazer das práticas humanas as práticas do Amor, “até que o Amor tome figura humana” (LLANSOL, 1994, p. 112).

Esta é a ética deste texto - que se manifesta por uma qualidade estética de escrita - e é o seu essencial, onde está o sopro de vida restante, resistente. Llansol imputa a cada um a responsabilidade de ser quem é, do que se está a colocar nesse mundo, se se faz (ou não) a

partilha do amor. “Somos responsáveis”, dirá, “eu, Maria Gabriela Llansol, sou responsável pelo texto que dou a ler” (LLANSOL, 2000, p. 187). Diz ainda: “Nunca a alheia vontade, inda que grata, cumpras por própria. Manda no que fazes, ninguém te dá quem és” (LLANSOL, 1994, p. 50). É bem verdade que o Poder, na substantivação do verbo, quis apossar-se dos possíveis do homem, da sua capacidade, e assim faz crer que isto é o que é, a única realidade por ele estabelecida e controlada. Mas também o Poder é jogo continuado por homens que, irresponsáveis, pensam assumir alguma responsabilidade honrada nesta terra. Podem ter nome de Rei, Presidente, Ministro, Senhor, Patrão, Papa, mas são ainda só homens que, mesmo sob esses títulos, só na égide do Amor poderão se tornar forma-humana. “Para lá de suas escolhas religiosas particulares e do lugar que a cada homem coube nas respectivas sociedades” (LLANSOL, 1994, p. 105) o que resta como *terreno comum* é o *Amor* que nos é dado e que pede: seja *Mútuo*. Neste, não há lugar para o super-homem: tudo é *Vivo*. A este terreno a escrita llansoniana se lança obstinadamente, e é por este texto que ela tenta trazer os homens ao seu convívio. Eu também me lanço, quero aprender esta voz, dizer com ela ou deixar que ela por mim fale. Ser canal de uma linguagem a descoberto, ensinar, enquanto aprendo, de qual alegria vive a floresta. O desafio é tremendo e parece maior do que o corpo dá conta - mas, se nem sequer sabemos o que é um corpo, como saber do que ele é capaz? Quero que este texto seja canal dessa reconciliação imprescindível, do corpo com o pensamento, do corpo com a teoria, do corpo com Instituição Acadêmica; desejo poder ter um corpo aqui e oferecer esse corpo como meio e método, como o sentido dessa dissertação; quero a multissensorialidade desse corpo como instrumento concreto de um saber não-objetivo mas irrecusável; quero poder falar do Amor cravado no osso, carne, pele para quem sabe, assim, essa escuta se faça, e a conversa, mútua, entre nós, humanos, entre nós, espécies terrestres, entre nós, e a presença de Amor inconfundível e incompreensível que nos ronda e preenche. Quero repetir muitas vezes essa palavra, Amor, até torna-la gaga no meu corpo finito, repetir a palavra, Amor, Amor, Amor, desvenda-la na sua infância originária, Amor, anterior aos comerciais de natal, dia dos pais, mães, namorados, Amor, anterior ao platônico, às canções sertanejas, aos ídolos e fãs, Amor, muito, muito anterior à família tradicional brasileira e seu amor enrustido de traições e mais-valia, Amor, antes do ciúme confundi-lo com a posse de quem se pensa amar, Amor, o gratuito desta água que nos embebe, o gratuito desta terra que faz brotar (mesmo que não haja mais terra que pela mão poderosa do homem não tenha se tornado território – esta não é a terra que brota), Amor, o sem preço desse ar, desse fogo, desse olhar que me cruza faça funda sem palavra, gago: Amor.

4 - OUTRA FORMA DE LER: Entre – uma casa que se torna

Veio o texto bater à porta das minhas certezas, dos meus hábitos eficientes de leitura. Já logo implodiu as fórmulas aprendidas categoricamente na grade programática do curso que, dentre outros fins pretendidos, tinha a missão de me dar as ferramentas adequadas para encontrar a interpretação – correta - munida de uma argumentação assim também coerente e pautada em citações/comprovações de pensadores legitimados (não condenarei todos os professores, ou toda a academia, porém é certo que os horrores do *close reading* foram inevitáveis). Mas quais fórmulas poderiam forçar entrada neste texto? Com quais olhares estabelecidos essa escrita se faria ler? O livro que se me apresentava era imprevisível, não porque seu desfecho superasse as expectativas narrativas (isso também), mas porque, à vista, cada página virada sem nem sequer ser lida anunciava já seu estranhamento gráfico, impedia o reconhecimento categórico; e à frente, caminhando pela leitura, tudo ruía e, inexplicavelmente, me vinha dizer algo de muito concreto e inconfundível, que eu, no entanto, não saberia como comunicar sob o manto da sobriedade acadêmica; e ainda, traços, espaços em branco que nada diziam, que não podiam ser lidos em voz alta, que me deixavam gaga, enfim, a frase interrompida, impossível, enfim, ornando ferramentas inúteis nas mãos, desequilibrava-se meu histórico de sucessos, das compreensões avançadas do escopo literário (para a dada juventude), que conseguia dobrar sorrindo (ainda que quase sempre de olhos marejados). Não havia aprendido a ler aquele texto. Este texto não poderia ser lido assim, a partir dos preconceitos assimilados. A afecção gerada - uma profunda impressão sobre o meu corpo – fez surgir um desejo de leitura imprevisível, me fez saber que minhas previsões de futuro haviam sido definitivamente revogadas, e que se um tal texto é possível, outro modo de ler também o será, por conseguinte, outro real, também.

Falo em primeira pessoa: isto é um relato, o meu risco de leitura. É ainda um projeto (mas não posso prever): ler de outro modo, tudo à disposição, os suportes todos, técnicas diversas (não exatamente as do texto), o corpo todo; nesse, um outro: encontrar um método (imprevisível e metamórfico) para levar às barreiras do ensino da literatura, o ensino da leitura, as práticas de escrita, os suportes todos, técnicas diversas (não exatamente as do texto), o corpo imprevisível das crianças, e a adolescência previsível retornada à infantilidade da criação livre. Nada disso foi vivido no ambiente escolar e permanece – ainda – uma

hipótese, e desejo. Mas sinto no miolo do meu próprio estudo, e dessa experiência que teve algum caráter pedagógico - mesmo que trabalhando com artistas – de que existe uma possibilidade de entrar com essa vivência no ensino primário e secundário, fazer disso, de fato, um método que suporta (aceita) o futuro indecidível, mesmo dentro das instituições (será possível?). Vou ao caso.

O projeto artístico *Entre – uma casa que se torna* surge junto a este projeto de mestrado, como a via prática de um estudo que quer colocar à prova outra possibilidade de leitura, que implique uma multiplicidade de linguagens associadas para aproximação a um texto. Parto da noção de tradução/transcrição, como movimento em direção à determinada escrita – aqui, qualquer texto de Maria Gabriela Llansol que nos fulgorizasse – mas também o que nessa noção está implicada de movimento para longe do texto, para a sua diferença inconciliável. Era este o objetivo claro: experimentar técnicas intermediáticas de tradução e transcrição entre diferentes linguagens artísticas, simultaneamente propiciando um conhecimento sobre as questões poéticas, políticas, estéticas e filosóficas manifestas na obra da escritora portuguesa. Esse processo de conhecimento, portanto, não se basearia em uma atividade acadêmica pautada primordialmente na articulação intelectual objetiva, mas voltar-se-ia para vivências sinestésicas e interartísticas, que articulassem práticas físicas do teatro, da dança e da performance, leituras coletivas e discussões temáticas envoltas em jogos cênicos, pesquisas de sonoridade e projeção vocal, experiências ritualísticas, investigação de imagens videográficas, concepção plástica-visual a partir do texto e das percepções derivadas desse. Neste capítulo, me interessa analisar a obra construída pelo coletivo de criação do projeto, observando os desdobramentos da obra literária na instalação-performática, assim como alguns procedimentos metodológicos e as vias reflexivas abertas a partir deste gesto tradutório.

4.1 DA METODOLOGIA

O intuito inicial era reunir artistas de áreas distintas, abrangendo uma gama de direcionamentos que seriam postos em jogo por criadores que já desenvolvessem pesquisa nessas diferentes linguagens. No entanto, a dificuldade em conciliar os horários de encontro

do grupo, e uma repentina desistência de várias participantes reduziu bastante a multiplicidade dos direcionamentos. Por fim, o coletivo oficializou-se assim: Sara, bailarina profissional de dança contemporânea, mas também com interesse nas artes visuais; Helena outra bailarina contemporânea com um perfil mais popular e experimental, e que havia iniciado a graduação em teatro, além de ter alguma experiência com edição de vídeo; Olívia, formada em direção teatral e atriz experiente, como pesquisa em teatro ritual (formação no Workcenter de Grotowski e Thomas Richards); eu, Isadora, com pouca experiência em direção teatral e cinema, e alguma vivência em performance, sem qualquer formação direta na área, principalmente interessada em literatura e nos diálogos interartes. Além das performers, compõem ainda o núcleo de criação: Pâmella, que trabalhou como iluminadora, mas que é também atriz e percussionista; Manuel, produtor musical e interessado em experimentações sonoras pouco convencionais; Marcelo X, arquiteto e artista plástico. Inicialmente, a meta era que todos participassem dos encontros e produzissem juntos. No entanto, apenas as performers se reuniam de fato regularmente e os outros apareciam conforme necessidades específicas. É importante dizer que, além de mim, nenhum outro artista conhecia a obra de Maria Gabriela Llansol. A todos foi fornecido um arquivo com diversos recortes textuais selecionados por mim, os livros estavam também disponíveis para empréstimo, outros materiais, como vídeos, músicas, imagens, texto complementares compunham essa “apostila” virtual e desordenada que poderia sempre ser incrementada pelos participantes nas plataformas através do qual o grupo estava conectado – whatsapp, facebook, google drive.

O jogo que deu início ao processo criativo de *Entre - uma casa que se torna* foi o exercício *Rasaboxes*, criado pelo teatrólogo norte-americano Richard Schchener, a partir da teoria das *rasas* da arte performática indiana (*Natyasastra*), estudos contemporâneos de neurobiologia e psicologia, e os escritos de Antonin Artaud. Sua pesquisa se volta para "uma teoria sobre uma relação circular, ao invés de binária, entre emoção e corpo, dentro e fora, que está focada num modo de percepção instintivo, visceral, mais do que em uma percepção apenas visual e auditiva" (MINNICK; COLE, 2011, p.3). *Rasa* (do sânscrito “sabor”) *boxes* (do inglês “caixas”) corresponde a um jogo que trabalha com respostas físicas aos estados emocionais. Trata-se de um exercício de treinamento de ator/performer, uma prática de composição cênica e construção de personagem, além de uma preparação emocional para a relação com o público – que na experiência da performance rásica não será espectador, mas sim participante.

O princípio mais básico de *rasaboxes* é o de que cada ideia que um ator deseja comunicar deve, de alguma forma, ser incorporada, recebida por e expressa no, ou através do corpo, mesmo que seja apenas no nível da respiração. Idealmente, os exercícios esboçados abaixo colocam em movimento um circuito de *feedback* entre interno e externo: conforme a emoção corre através do corpo, ela dá forma ao comportamento de acordo com suas demandas, e por seu turno, realimenta a imaginação e aciona impulsos físicos. Fazer e manifestar de modo interligado com receber e responder. Quando alguém se torna completamente conectado energeticamente à emoção, está trabalhando em relação a ela a partir do externo, até chegar ao interno, para novamente retornar. Mais do que focar em um ou outro ponto, no interno ou no externo, o *rasaboxes* encoraja uma abordagem holística para as relações entre os aspectos interno e externo do ofício de um ator, gerando um diálogo frutífero entre mente e corpo (MINNICK; COLE, 2011, p. 4-5)

O exercício criado pelo diretor norte-americano anuncia a relação corpo e mente no centro da experiência performática, desfazendo a ambiguidade e propondo uma relação circular na prática cênica. Assim também se dará a vivência com o público: este não apenas assistirá e ouvirá as ações do ator, mas poderá “saboreá-la” (daí o uso do termo *rasa*), partilha-la com o performer de maneira visceral. Como coloca Schechner, “Rasa is sensuous, proximate, experiential. Rasa is aromatic. Rasa fills space, joining the outside to the inside.” (SCHECHNER, 2001, p. 29). Nesta experiência, não existe o panóptico analiticamente distanciado como na noção grega clássica do *theatron*, isto é, “lugar para ver”.

É interessante marcar ainda que a teoria da *rasa* surge do tratado das artes performativas indianas *Natyasastra* – que tomava de modo inextrincável a dança, a música e o teatro – e que não só analisava de modo exaustivo e detalhado as práticas performáticas, mas sendo um *sastra*, tinha também a qualidade de texto sagrado, mítico. O texto, que se reúne sob a autoria da figura de Bharata-muni – o qual não se sabe se existiu de fato, ou se foi nome dado para uma reunião de escritos de múltiplos autores – foi perdido, fragmentado e esteve por muitos séculos inacessível enquanto obra escrita. Todavia, os conhecimentos implicados em *Natyasastra* nunca se sucumbiram, mesmo na ausência dos documentos gráficos, já que sua tradição estava implicada em uma prática ativa, oral e corporal. Comparando a obra com a *Poética*, de Aristóteles, Schechner dirá: “the NS [*Natyasastra*] is much more powerful as an embodied set of ideas and practices than as a written text. Unlike the *Poetics*, the NS is more danced than read.”³⁸ (SCHECHNER, 2001, p.28).

O *rasaboxes* constitui-se de um grande quadrado dividido em nove repartições, cada subdivisão (*rasa*) deve confrontar o performer com uma emoção específica. O nome de cada *rasa* é dado em sânscrito e não deve ser traduzido, já que a tradução em uma palavra

³⁸ “O NS [*Natyasastra*] é muito mais poderoso como um conjunto de ideias e práticas incorporadas do que com um texto escrito. Diferente da *Poética*, o NS é mais dançado do que lido.” (Tradução minha)

específica do português reduziria as possibilidades expressivas que o termo, mais amplo, evoca. Os quadrantes se dividem entre *Viram* (coragem, virilidade, virtude); *Hasya* (humor, cômico, riso, grotesco); *Bybatsam* (repugnância, nojo); *Adbutham* (surpresa, epifania, maravilhamento); *Bayanaka* (entorno do medo); *Seringaram* (entorno do amor); *Karunam* (tristeza, compaixão, pena); *Raudram* (irritação, raiva); *Shantam* (graça, paz, observação). Para identificação dos estados indicados, após uma breve explicação, foi pedido às performers que desenhassem em cada *rasa* alguma imagem que lhes pudesse fazer referência à emoção correspondente. Abria-se aí a primeira desierarquização da linguagem verbal na referenciação cognitiva e o primeiro atravessamento intersemótico na constituição do saber. Fazia-se uma tradução entre as línguas – sânscrito, português – mas apontando também como o termo oriental poderia significar diferentes noções na língua conhecida. A valer, *Karuna*, por exemplo, que abarca tanto o sentimento de tristeza como o de compaixão, que traçam relações muito distintas na língua portuguesa. No quadrante, todavia, não se grafava nenhuma das traduções linguísticas mas concepções imagéticas, que para cada performer surgia de modo muito distinto, mas também influenciava o desenho da outra. O trabalho que se seguiu detinha-se na criação de formas expressivas para cada *rasa*, através de imagens físicas, respiração, vociferações e movimentos, que iam sendo inseridos e modulados durante o jogo. Cada *rasa* poderia ser explorada apenas pelo ritmo respiratório, no seu nivelamento mínimo, e, posteriormente, poderia ser levada ao extremo dos gestos e gritos. Experimentou-se amplamente esses estados, também como um modo de reconhecimento do que cada indivíduo possuía em seu leque expressivo: identificava-se que se uma pessoa tinha grande dificuldade com a expressão do riso, do deboche, da raiva, ou do erótico, aquilo apontava restrições de uma prática vivencial não apenas em caráter cênico.

Após o entendimento do jogo e evolução no exercício expressivo restrito ao movimento corporal, à respiração e ao ruído, foram inseridos gradativamente recortes textuais de Maria Gabriela Llansol, escritos em folhas avulsas, e que eram lançados ao “tabuleiro humano” de maneira imprevista. Os mesmos podiam ser trabalhados em diferentes estados físico-emocionais, de acordo com uma *rasa* específica ou mesclando mais de uma emoção, e criavam repetidamente situações composicionais (e muitas vezes, limite) em que as performers estabeleciam relações dialógicas contrastantes. A leitura, em jogo, se dava, portanto, a partir de uma prática física que envolvia os diversos sentidos do corpo; a partir, também, do referencial verbal (e emotivo) de uma palavra estrangeira desconhecida, mas imantada de sentido; de sua tradução verbal pouco específica; de sua tradução subjetiva para o

desenhado; e ainda, a partir de uma relação direta com o outro, como o modo como este outro responde a expressividade do seu corpo e do texto que surge na prática. A experiência se dava como uma operação de leitura ligada à noção de *corp´a´screver* da escrita llansoniana – “O *corp´*, desfeito de sua forma inteiriça, abre-se à escrita enquanto ação” (FENATI, 2009, p. 105).

O estado criado pelo jogo a partir da fisicalidade material de emoções essenciais do humano, sem um endereçamento direto ao sujeito mas como uma experiência despersonalizada, vibrava o texto como movimento e atravessamento das fronteiras entre corpo e escrita que, nessa vizinhança criativa, irrompia como uma voz-sem-eu. O *corp´a´screver* marca a ausência do autor, que tem seu nome e voz tornado nome e voz do poema: corpo de escrita, em que o fazer e o ser são justapostos e simultâneos. E assim também se desdobrava a prática de leitura simultânea e visceral, desses corpos despersonalizados em práticas expressivas que não partiam da subjetividade das performers, mas do acesso e ampliação de formas da emoção expressa. Em relação a isso, Schechner dirá:

It is enough to note that “emotions” in the Indian aesthetic performance system, far from being personal - based on individual experience, or locked up and only accessible by means of an “emotional memory” exercise or a “private moment” (Stanislavsky and his disciples) - are to some degree objective, residing in the public or social sphere.³⁹ (SCHECHNER, 2001, p.32)

Entendidas nessa esfera pública e partilhada, as emoções, mesmo expressas através da singularidade da performer, tocam um terreno comum, um campo em que, por mais que o sentimento se coloque na instância individual e privada, pela universalidade emocional, situa os humanos em igualdade, em troca e reconhecimento.

Deste exercício, derivou um trabalho articulado como uma “transmutação energética” de estados negativos para estados positivos. Percebendo que algumas dessas *rasas* despertavam formas e sensações pesadas, enquanto outras possibilitavam leveza e alargamento, as performers realizaram uma série de caminhadas estéticas que iam, fisicamente, das *rasas* negativas às positivas. O processo se baseava no que diz Maria Gabriela Llansol, a partir de Spinoza, sobre investir nos encontros de alegria, que engrandecem à alma, e que é o modo pelo qual seu texto quer inscrever uma possibilidade de mundo pautado na relação amorosa e não nas relações de poder. “Uma frase, lida

³⁹ É suficiente notar que “emoções” no sistema estético da performance indiana, longe de serem pessoais – baseado na experiência individual, ou fechado e apenas acessível através de exercícios de “memória emocional” ou de momentos privados (Stanislavsky e seus discípulos) – são até certo ponto objetivas, residindo na esfera pública ou social. (Tradução minha)

destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma alma crescendo” (LLANSOL apud LLANSOL; JOAQUIM, 2008, p.21). Seu texto quer possibilitar esses encontros, que podem se dar entre figuras textuais - frases, pessoas, animais, plantas - entre o legente e o texto, entre texto e texto, escrevente e legente, original e tradução.

Retomo:

Nisso empenhei o meu texto. Voltar a dar à forma-humana a afirmação positiva do corpo de afectos, de sensações, de impressões para que, seja qual for seu destino - a glória ou o nada - não se possa jamais esquecer dessa terra. E o texto pôde definir em que consiste a centralidade da forma-humana:

no Amor, ser os sentidos (a sensualidade e os sentimentos) da Presença não humana;
no Amor, ser a consciência das formas animais e vegetais, a consciência da paisagem. (LLANSOL, 1994, p 146)

Estabelecido no continente do Amor, o seu texto faz a ponte entre o humano, o divino, os animais e os vegetais, entre sentimentos e sensações, entre corpos e palavras. Seu texto também podia, no entanto, ser invadido pelos estados negativos - "nessa casa de longe onde habitualmente era feliz e bem imaginada, formaram-se vagas horas de uma grade tristeza" (LLANSOL, 2003a, p.20) -, mas seu esforço de escrita era transmutar essa experiência nas potências de alegria que realizavam a desierarquização radical das formas vivas. Cenicamente, essa noção se manifestou como uma série de ações coreografadas pautados no *rasaboxes* que repetiam gestualidades do desgaste e da depressão, e que iam gradativamente ganhando ar e se tornando leves e amorosas. O trabalho reverberava também como uma ação curativa para as próprias performers e, numa projeção mais ampla, como uma cura social⁴⁰. Era um modo físico e estético - à maneira da textualidade llansoniana de ser física e não metafísica, e agir pelo modo estético - de transformar vivências pessoais degradantes, fricções políticas enfrentadas no país, e ainda uma depressão social universalmente partilhada em potência de amor e alegria. Os encontros de alegria se davam entre nós mesmas, mas também com o público participante.

Outra proposta que integrou a preparação das performers e os jogos de composição assumiu uma forma “quase” objetiva de tradução. Algumas frases do texto llansoniano eram selecionadas e, separadamente, as atrizes deveriam compor uma ação física e sonora que fosse a sua leitura corporal vibrante daquela frase. Era importante que o enunciado não aparecesse por completo na partitura proposta. Uma das sentenças indicadas,

⁴⁰ Pensar esta noção de cura e ação curativa não como saída de um estado de doença, não como “alta” médica, psicológica, resolução de um problema, mas sim como um avanço – sempre temporário e em risco – em direção à alegria. Nunca se está curado, e isto tampouco interessa. Mas interessa que se possa caminhar para uma certa paz consigo e com o outro, superar, sempre que possível, a culpa e o medo.

“o poema é sem apoio” (LLANSOL, 2000, p. 168), por exemplo, foi lido por Helena como um balanço rítmico do corpo pra frente e pra trás, e um resgate toda vez que ele fosse cair. Simultaneamente, emitia uma fragmentação da frase sonorizando “sun – pá – si – pô”, enfatizando o “pá” como efeito de queda, cada vez que o corpo parecia que se renderia ao chão. Sara, por sua vez, fez uma complexa composição coreográfica em que sua mão e coxa pareciam servir de apoio para o rosto ou outra parte do corpo, mas em seguida essas se deslocavam, permitindo que o movimento fluísse sem o suporte. O escape do apoio era propiciador do movimento. Durante a realização da dança, repetia apenas a palavra poema, precedida do artigo, de maneira reticente, de modo que esta também acompanhava o movimento, mas não se apoiava em nenhuma estrutura frasal, perdia a relação sintática da frase: era o poema solto, movendo-se sem porto – “o poema.. o poema.. o poema..”.

Os exercícios de expressão vocal dissociada do movimento dos membros e tronco, concentrando a energia na respiração, voz e face, tinham, por sua vez, o objetivo de estimular a relação com a sonoridade e com o empoderamento da fala expressiva. Como Sara e Helena tinham uma prática criativa extremamente centrada no corpo e no movimento, frequentemente mostravam dificuldade em relacionar verbalmente com o texto. Assim, sentadas em roda, a partir dos estados estudados no *rasaboxes*, buscávamos expressar sentimentos, inicialmente, apenas através de vociferações indistintas, influenciando umas às outras pela *rasa* convocada. Em seguida, começávamos a introduzir fragmentos textuais da obra de Llansol, mantendo os blocos de emoção, às vezes mesclando-os, experimentando um mesmo texto em diferentes estados. Isso foi essencial para ajuda-las a encontrar qual era o estado das personas que estavam criando e que, como veremos mais a frente, resgatava tonalidades de figuras llansonianas, mas sempre numa verticalidade com suas próprias experiências no grupo de pesquisa e com suas questões pessoais.

Dessas várias práticas, recolhíamos composições que surgiam nos jogos de improviso, questionamentos que emergiam de um estado energético performático, mas que quase sempre revelava uma operação de leitura, contestação, rasura, afirmação e desdobramento do texto que estávamos estudando. Faço aqui uma compilação desorientada de algumas notas de ensaio, de enunciações proferidas por diferentes performers dialogando em estados distintos, mas que não especificarei.

O que é o amor? Existe EU ou VOCÊ? Te amo, não te amo, te amo, não te amo. Eu só olho pra mim. Olha! Não tem nada. (Helena coloca sua cabeça por trás da cabeça da Sara, como se a fizesse olhar através de seus olhos). É como se fosse um pássaro sem asa. Ele flutua. É uma estrela. É uma estrela de todas as cores e ela

balança. E se pra mim for nada? É um vazio. NADA. É um papel branco, um pássaro branco, é nada. Mas tudo começa e termina no NADA. Se a gente acredita na coisa ela existe. Você está explicando e passar da explicação ao corpo é urgente. As casas são sempre as mesmas, as pessoas é que mudam. As casas mudam também, mas não mudam pra longe, mudam pra dentro de si. As casas viram ruínas e permanecem. O que mudava era o mesmo novo homem, o que mudava era a nova mulher. Meu corpo é meu? A gente compreende com a razão ou com o corpo? Você já se sentiu voraz? Qual é o seu dom? Se as pessoas não se adequam à velocidade do mundo, elas são excluídas, ignoradas. Essa é a casa dos rebeldes que não se adequaram à corrida do tempo. Ser é complicado, porque SER nunca é sozinho, SER é com os outros. Eu tenho medo de ser porque quando eu digo EU SOU, isso me prende a um lugar onde eu possa só ESTAR, porque EU é pura metamorfose, e SER é movimento. Eu quando Helena, eu quando Sara, eu quando Maria Gabriela Llansol, eu quando árvore, eu quando: será que os outros dizem quem eu sou, ou sou eu que digo ser alguma coisa? E se meu silêncio for maior? E se eu quiser o silêncio e se meu silêncio for maior do que todas as língua do mundo. Penso num corredor de plantas justo por onde se passe com olhos vendados e tenha também cheiros. Um jogo de espelhos com luzes e reflexos. Eu tenho uma questão: como resistir no amor?

O último exercício que gostaria de mencionar foi orientado por Olívia, e partia das práticas rituais do Workcenter de Grotowski e Thomas Richards. Após realizarmos algumas leituras dos textos llansonianos, a atriz percebeu uma conexão entre o impulso dessa escrita em perscrutar uma voz e uma presença manifesta para além das vias estabelecidas da linguagem humana, e os cantos de evocação afro-caribenhos utilizados na preparação de ator do Workcenter. A partir de cantos ritualísticos, buscava-se alcançar uma voz presente no espaço, sem pertença, que se aproximava por uma disponibilidade e atenção do corpo do performer condutor. Os demais performers acompanhavam em coro determinadas partes do canto e tinham a função de criar um ambiente de proteção entorno do corifeu, impedindo que esse esbarasse em paredes e objetos, e também criando um núcleo de cuidado espiritual, já que os cantos frequentemente abriam acesso a realidades imperceptíveis no cotidiano prático. O exercício tinha efeitos distintos em cada uma das atrizes, com mais ou menos receptividade para esta instância desconhecida. De todo modo, o trabalho parecia se aproximar a uma disponibilidade escrita e vivida por Llansol na grafia do poema-sem-eu, a abertura do corpo para a escuta desses murmúrios, vozes, que a todo tempo dizem, mas raramente são ouvidas.

*Não se vê, de facto; como tu, jovem visitante, não pressentes
a que ponto estou rodeada de silêncio onde vibram vozes de gritos indistintos,
e sinto que um outro eu (meu)
se forma na nostalgia infinita que eu trazia para este lugar;
sentei-me, a teu lado, com um rosto grave de tradutora,
nesta sala das aparências onde o mundo persiste em se fechar;
porque as tuas perguntas o mantêm fechado,
e não ouve cantos murmurados em voz baixa. (LLANSOL, 2000, p. 209.)*

Em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, o texto, frente ao jornalista cético que se aproxima, afirma a existência dessas vozes silenciosamente entoadas, gritos irreconhecíveis

mas em meio aos quais a escrevente se senta, “com um rosto grave de tradutora”, no desejo de atravessar a espetacularização desta sala/mundo, baseada naquilo que se pode provar – isto é, pôr à prova, à vista. Um outro texto, uma outra voz e, provavelmente, um outro corpo escritor se forma na escuta e grafia desses cantos murmurados.

Se para acompanhar a voz,
irei procurá-la em qualquer lugar que fale,
montanha,
campo raso,
praça de cidade,
prega do céu ____ *conhecer o Drama-Poesia desta arte*. Sentir como bate, num latido, na minha mão fechada. Como, ao entardecer, solta, tantas vezes, um grito súbito: – Poema, que me vens acompanhar, por que me abandonaste? – Como me pede que não oiça, nem veja, mas que me deixe absorver, me deixe evoluir para pobre e me torne, a seu lado, uma espécie de poema sem-eu. (LLANSOL, 2000, p. 13.)

O poema/texto de Maria Gabriela Llansol dedica-se a escrita de uma voz dispersa nos espaços, nas coisas inertes, dos seres sem língua, e que, no entanto, lhe esbarra, toca, repentinamente, a mão fechada (entorno do lápis?). E é também a voz que pede que o poema não se afaste, não lhe abandone (mesmo que já o tenha feito), e que não se deixe saber de sua existência pelo que se dá simplesmente a ouvir e ver – nossos sentidos mais aguçados e explorados – mas que implique a voz por uma absorção, por uma transformação no corpo de escrita – e, certamente, também no corpo que se dá a escrever –, para poder ser assim “poema sem-eu”, isto é, eco desta voz partilhada sem pertença. Como dirá Ligia Bernardino, “o ‘poema sem-eu’ será a consequência de um sujeito tornado receptor atento de uma voz que se impõe, e esta circula indiscriminadamente, sem fonte que a identifique, ou sujeito que a produza” (BERNARDINO, 2015, p. 107). É possível perceber que a linguagem, para a escritora portuguesa, não se esgota na comunicação através das palavras, que seriam apenas de ordem humana, mas sem ampliação para todo tipo de ruído.

Os cantos ritualísticos, que na sua origem de matriz africana eram tidos como uma prática de expansão da consciência, evocando cura, proteção e fertilidade da terra, são trabalhados a partir do impacto direto que exercem na cabeça, coração e corpo dos performers (GROTOWSKI, 1996). O teatrólogo polaco Jerzy Grotowski, faz uso da metáfora de uma escada vertical “para indicar um caminho para o despertar de outros modos de consciência, de um estado de atenção e de percepção de si ligados à qualidade de presença e à organicidade na ação físico-vocal” (CAMPO; MARTINS, 2014, p. 56). O exercício envolve diversas instâncias do performer, passando pelas dimensões físicas, emocionais e mentais, e aguçando

para uma percepção de energias mais sutis. O trabalho opera para a libertação de “condicionamentos e padrões habituais de pensamento e movimento e de hábitos culturais condicionantes”:

A sabedoria combinatória de ligação, através do poder mágico e espiritual da música, a intenção e o gesto, o pensamento e emoção, as palavras, os ritmos, os sons ganha consistência no comportamento, uma comunhão celebrada do artista com todo o seu ser. Tais modos tem como intenção restabelecer a ligação com a energia comum e transversal que abrange todas as formas, aumentando a participação humana acima da esfera pessoal, além da interpretação arbitrária de um ego mundano” (ROBART apud TINTI 2006, p. 43)⁴¹ (Tradução de Janaína Tresel Martins e Giuliano Campo)

As práticas a partir dos cantos rituais parecem estabelecer uma relação com o que o texto, a escrita e a leitura operam na obra llansoniana e, ainda, com essa transformação direta nos modos de vida, já mencionada nos capítulos anteriores – modificar o modo de significar modifica radicalmente o modo de viver, ou: o mútuo, o entre-lugar onde esse texto se faz, se mostra na vida afetiva dos homens como o lugar catastrófico de toda metamorfose. Mais uma vez, a relação a si, tanto no texto llansoniano, como na experiência ritualística dos cantos, e assim também, de certa forma, no *rasaboxes*, extrapola a esfera pessoal, a visada egóica do desenvolvimento individual humano. Muito além de se afirmar no caráter espetacular das artes da cena, a pesquisa realizada por Grotowski e seus sucessores se volta para a transformação de energia de cada performer, operando “uma abertura de percepção, não só da performance em si, mas também nas experiências diárias e interações” (CAMPO; MARTINS, 2014, p. 57).

No trabalho com cantos e danças ritualísticas afro-haitianas de Maud Robart a busca é pela organicidade, aprofundando as percepções corporais conectadas ao impulso de vida interior de cada indivíduo. Trata-se de uma estratégia pedagógica para provocar relações, aberturas e encontros, consigo mesmo e com os outros (CAMPO; MARTINS, 2014, p. 56).

Todo o direcionamento do trabalho das canções rituais parece se aproximar dessa noção que emerge da obra de Maria Gabriela Llansol – e, em certa instância, de uma apropriação ao pensamento spinozista - em que as figuras evoluem, se metamorfoseiam de acordo com um princípio próprio de existência (sua transformação energética em sintonia com seu impulso de vida interior). Ainda assim, como colocado na sessão sobre as figuras no capítulo dois, essas estão sempre em relação de encontro e interferência com as outras figuras

⁴¹ No original: “Una sapienza combinatoria che lega, attraverso il potere magico e spirituale della musica, intenzione e il gesto, il pensiero e l'emozione alla parola, ai ritmi, ai suoni... e che organizza la coerenza del comportamento in vista di una comunione cosmica celebrata dall'artista con tutto il suo essere. Tale modalità, la cui intenzione è quella di ristabilire il legame con l'energia comune che ingloba e attraversa tutte le forme, innalza anche la partecipazione umana al di sopra della sfera personale, oltre l'interpretazione arbitraria di un ego mondano” (Robart apud Tinti, p. 43).

de escrita, assim como com o legente, e esse, por sua vez, apercebendo-se de seu próprio princípio ativo na relação com o texto e seus seres. Além disso, a evocação dos cantos antigos traz uma outra forma de participação e entendimento da memória ancestral, outro modo de leitura e atuação na tradição – talvez, segundo o Espírito da Restante Vida? Aquilo que permanece para além de uma História documentada, mas transmitindo-se de corpo a corpo, como, se pode pensar, ocorreu por muitos séculos com o *Natyasastra*. Nos cantos afro-caribenhos a vocalidade é tomada por sua atemporalidade, para além de uma perspectiva diacrônica progressiva da língua. É a voz – presença - que o texto perscruta em todos os lugares e seres na escrita llansoniana, a intencional seu acesso, no entanto, pela qualidade singular manifesta da figura, do escrevente, do legente.

A partir desses estudos, se dando majoritariamente como uma prática física (e todas as implicações mentais e emocionais dessa fisicalidade), estabeleceu-se um caminho dramaturgico, um jogo relacional com o público participante, uma casa onde se faria a acolhida desta voz, destas figuras, destes pensamentos e perguntas que derivavam como uma leitura crítica e experiencial. Juntas, concebemos os modos de traduzir essa experiência de legência e oferecer, de modo responsável e generoso, caminhos possíveis para a partilha desse conhecimento, sem que nos sentíssemos autoridade sobre esse, mas sabendo que só na troca verdadeira essa vivência poderia escoar o Amor e multiplica-lo infinitamente.

4.2 - DA CASA

No caminhar da leitura, ficou claro que, se o trabalho que criávamos deveria propiciar uma aproximação dos modos como o texto llansoniano impele à legência, o legente, não seria possível que o público estivesse na distância conformada que a arte frequentemente condiciona, mesmo em grande parte das obras contemporâneas. Observar a pintura por sua frente, a escultura por seu entorno, ver o teatro, a dança, pela fronteira de uma quarta parede – esse tipo de proposição estética não serviria para a experiência do que aquele texto dizia e realizava. Uma tal perspectiva nos pareceu insuficiente para abarcar a radicalidade da vivência daquela escrita, e como ela realmente tinha consequências físicas, metamorfoses que se espalhavam por todas as dimensões corpóreas. Entendemos que era uma obra “a que se fazia entrada”. “Vir comigo comporta, sobretudo, um constante penetrar” (LLANSOL, 2003a,

p. 99). A partir dessa compreensão - eis um texto a que se faz entrada – pensamos que também o espaço onde nos daríamos a ler, isto é, onde se apresentaria a nossa tradução performática, sonora, visual, sinestésica, deveria assim receber o espectador, tornado necessariamente participante. Consentimos, portanto, que a obra seria um penetrável, onde performers e público estariam em convívio, partilhando não apenas o espaço em si, mas os textos, as experiências pessoais, os anseios universais e o imprevisível que esta troca direta pudesse gerar. Nos escritos de Maria Gabriela Llansol, é a figura da Casa que se aproximou como este lugar e foi a partir do desdobramento desta imagem que decidimos edificar (na impermanência de pilares em ruína, ou em des-re-construção) a paisagem desta vivência.

Figura 27: Entre 1



Fonte: Acervo do autor

Os espaços da Casa, do Jardim e do Imaginário são conjugados numa instalação cenográfica que, ao mesmo tempo em que é diretamente reconhecida pelo experimentador como uma morada, simultaneamente traz vários elementos lúdicos, de estranhamento, que deslocam ou ressignificam os objetos cotidianos e a estrutura arquitetônica, fazendo com que esses elementos possam interagir de maneira banal ou surpreendente. Sobre a mesa de jantar, por exemplo, pratos, talheres e copos compõe uma mesa posta, suspensa, todavia, a mais de

um metro de sua superfície. A prática habitual de se sentar à mesa para comer é investida de uma outra possibilidade para o suporte: a mesa se torna de leitura, o texto é o pão a ser partilhado. Ou ainda, há algo neste lugar que suspende as formas habituais de relação, baseadas muitas vezes numa tradição assimilada – o tempo de convívio será marcado por um outro impulso de troca, imprevisível, mas anunciado pela desestabilização das funções convencionais dos objetos com os quais se alimenta. Como nos alimentaremos, nos manteremos, nos satisfaremos nessa casa? O maravilhoso evocado pelas louças penduradas é desdobrado ainda na performance das atrizes. Olívia anuncia: “Este lugar que você está, é o espaço edênico.” Neste momento, Sara e Helena são sugadas para o centro da mesa, com os pés e braços pra cima, como se flutuassem. Tocam delicadamente as louças pendidas, que tilintam, balançam, a respiração de ambas acompanha o movimento. A casa inteira está em suspensão. Um barulho estridente de louça quebrando rompe com a leveza do instante, pois que o espaço edênico tampouco é o paraíso, e está sempre em risco de desaparecer, e reaparecer.

Desenho 28: Entre 2



Fonte: Acervo do autor

Há mais: a primeira sala recebe os convivas com tapetes, almofadas, tatames, como numa ambiência turca. Mas há ainda uma grande quantidade de plantas pendendo sobre as cabeças, além de várias malas – de quem são essas malas, alguém parte, alguém chega? As próprias bolsas dos participantes se somam a esses objetos que indicam um caminho, algum tipo de travessia. Ainda que todos sejam convidados a ficar, perder tempo, se acomodar, estamos todos ali de passagem, de malas prontas. É o próprio texto llansoniano que indica, de várias maneiras, sua condição de atravessamento – seja a forma como o texto atravessa e modifica as nossas vidas, ou como ele também está sempre perfurando verticalmente lugares e épocas, seja pelas figuras que vêm e vão, pelo legente correndo as palavras com o olhar e com o corpo. A escritora identifica, no livro *Lisboaleipzig* 1 – lugar criado pelo texto que é o estado mesmo de passagem, de travessia/continuidade entre a cidade portuguesa e a alemã –, como a experiência de mudança entre as várias casas que habitou vão revelando a preocupação do texto:

Como se eu investigasse, no dia a dia de outrora, **um fio condutor**, correspondências temáticas e de preocupação, **sob a forma geral da partida e da mudança**: saída de Jogdoine para Herbais, e desta para Colares, e entrada em Portugal, após vinte anos. Ao reler-me, porém, essas passagens-metamorfoses revelaram-me que Jodoigne foi a casa da beguinas, que Herbais foi o lugar de encontro de Infausta, de Aossê e de Bach, e que em Colares acabaram por encontrar-se membros dispersos da comunidade, nos seus extractos de época, distintos, idênticos e evolutivos.(LLANSOL, 1994, p. 46)

E qual será essa Casa, a que se torna? Talvez a de Colares, por propiciar o encontro dos mais distintos membros da comunidade, performers, músicos, visitantes, com suas origens indeterminadas; mas também não deixará de ser a Casa das beguinas, as moradoras que decidem dedicar parte de suas vidas à partilha desse amor; talvez seja mesmo uma releitura de todas essas casas, implicadas numa nova metamorfose – as malas de cada um que ali chega ou parte, as malas da própria casa, chegando e partindo de si mesma.

Figura 29: Entre 3



Fonte: Acervo do autor

Ainda no quarto, que possui os elementos necessários para torná-lo tal –cama, escrivaninha, máquina de escrever, armário – há uma desconfiguração de sua habitualidade. O chão está repleto de folhas secas, que podem indicar a passagem do tempo, a casa em ruína sendo envolta pelas ervas daninhas, ou ainda a simples conexão daquele ambiente de escrita com a terra. As folhas se misturam com os vários livros espalhados envolta da mesa, traçando uma conexão entre essas páginas – folhas – que antes foram árvore, a essas que se desprenderam de um tronco e se tornaram adubo – folhas, adubo da escrita. O armário, por sua vez, guarda milhares de papéis dobrados e empilhados - mais folhas -, continuando esta “escrita em toda parte”, e esses, ao longo da performance, serão também jogados no chão a se somar com a matéria orgânica.

O jardim, por sua vez, é o centro da casa, e a princípio, no entanto, só se pode entrar nele por fora dessa, até que as paredes se abram. É Maria Gabriela Llansol quem diz: “atravessando a sala e a cozinha, penetrava// no jardim situado muito dentro” (LLANSOL, 1994, p.56). E não se trata de um jardim de inverno, tudo ali vibra verde, a grama, as árvores – é sim “o jardim que o pensamento permite” (LLANSOL, 2004, p.177). Aí são os diversos

livros espalhados pelo chão que fazem a imbricação com o verde – mais e mais folhas; uma poltrona de tecido, habitualmente usada em ambientes fechados, é o único assento do espaço; vários potes transparentes guardam um sem número de ervas, além de velas e incensos. É também o centro ritualístico da casa, onde o pensamento pode correr livre e encontrar as existências imprevisíveis do real.

Figura 30: Entre 4



Fonte: Acervo do autor

Os objetos cotidianos são fulgorizados, estão em sua ordem figural – são também figuras dessa narrativa. Incitam um outro lugar da experiência diária, outro modo de estar em casa, isto é, de estar no mundo, no corpo, no texto. A cada dia, a cada espetáculo, os detalhes da casa encontravam um outro lugar para sua permanência temporária, outros bibelôs vinham se somar, alguns deixados pelas visitas - “a permanente deslocação de objetos e móveis” (LLANSOL, 2014a, p. 59). Eles subvertem o olhar sobre o comum – “o extraordinário da vida é o ordinário da vida”⁴², ou seu inverso: dirá a perspectiva. E assim era para quem vinha

⁴² Está frase foi dita por umas das pessoas da plateia que deu um depoimento durante a performance. O mesmo será melhor referido na sessão direcionada às reações do público.

à obra, fosse para assistir à performance ou apenas para visitar: sempre um encantamento naquele espaço que, recebendo-o em casa, o mais íntimo dos lugares, o recebia no seu fora, este novo no mesmo. A instalação que, a princípio, pode ser lida apenas como espaço habitável, lar, domicílio, na experiência performática, ou no simples desfrute dos visitantes nos momentos expositivos, torna-se um microcosmo do Mundo, do Texto, e do Corpo. Espaços imaginantes⁴³ que nos antecedem, mas que também passam a surgir com nossa atuação neles; que já tendo sido criados, o serão ainda, por nós; espaços que resistem às imagens de poder; que não são fixos “como sugere a tradição” (LLANSOL, 2011a, p.22), mas correm o risco de desaparecer e de reaparecer de maneira irreconhecível. Esses apontamentos são feitos pelas ações das performers, mas também a vivência na Casa convoca à sua manipulação, ao seu uso, à sua criação consciente e libertadora, como nos corpos ali implicados – do Mundo, do Texto, dos Seres.

Os cinco cômodos – sala de estar, sala de jantar, cozinha, jardim e quarto – são separados por tecidos translúcidos, de modo que estando em um dos ambientes é possível ter alguma noção dos espaços adjacentes, sem, no entanto, poder percebê-los por completo. A aposta estética parte da técnica de *sobreimpressão* da obra de Maria Gabriela Llansol – “método prismático, fractal e transversal”, “técnica visual” das Figuras, “a sua arte de ver o mundo sobreimpresso, impelindo a deslizar umas sobre as outras paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio” (LLANSOL, 1994, p. 129). A visibilidade penetrante indica que nesta casa não há interior ou exterior, e por isso essa não se territorializa. A ausência de fronteiras rígidas, compactas, apontam a maleabilidade do espaço, sua condição de rascunho, desenho, maquete. Uma casa que ainda está a formar-se, a tornar-se e que por isso não pode ser de ninguém, ainda que todas possam participar dessa construção. As suas paredes móveis, que são esticadas ou retraídas ao longo da performance e em cada semana de exposição, sugerindo e se abrindo a diversas possibilidades de composição, leem a casa da desconstrução que é, como mencionado no capítulo anterior, esta casa da escrita llansoniana – “uma casa é a outra metade do papel”⁴⁴. Que é também, como já observado, a casa da filosofia de Derrida, importante chave de aproximação do desmoronamento da narrativa na textualidade, tanto para a escritora portuguesa quanto para o filósofo magrebino. “Esta casa só será casa se eu aqui escrever livros” (LLANSOL, 1994, p. 35), isto é, esta casa só será casa quando aqui puderam surgir as figuras, quando aqui a escrita

⁴³ Faz-se aqui uma referência à noção de Espaço Edénico, tomado também como espaço imaginante, que Llansol menciona na entrevista concedida a João Mendes em 1995, presente no livro *Entrevistas*.

⁴⁴ Dossiê A17, p. 28 – Espólio do Espaço Llansol.

puder vibrar com sua potência de transformação. São “vestidos que vestem as paredes da casa”, “do mundo” (LLANSOL, 2014a, p. 76), paredes ora disponíveis, ora desaparecidas, paredes que navegam como um rio (LLANSOL, 1977, p.22), ruína e tijolos prolongam infinitamente o desejo de reforma: o que importa é, de fato, a mutação. Como as figuras que a habitam, a Casa é Vivo, e não há quem não perceba que ela também diz e evolui, se desfaz e se refaz, respondendo a sua própria pulsão de existência, mas também em troca verdadeira com aqueles que a penetram e que são parte da sua constituição, são também suas paredes mutantes.

Quando entrei nessa casa, disse-lhe meu nome é Anna. Senti que era uma entidade, alguém na ordem material do tempo, que guardava imagens, sons, desordem, deterioração, que ouvia música e gritos de crianças sem mãe, com objetos ganhos com o trabalho, construída sem harmonia inicial, mas habituada, nos seus cantos silenciosos, a medir os conflitos humanos. (LLANSOL, 1994, p.71)

A casa tece diálogos silenciosos, não é apenas lugar onde se guardam coisas, mas é ela mesma que está a guardar em si, não só objetos materiais, mas também as imaterialidades que a atravessam. Ela é capaz de medir conflitos humanos, afinal, como dirá Llansol, essa percebe e sente todas as dinâmicas de suas estruturas - “estou a limpar o armário vazio, e tenho certeza que a casa que vai ser deixada sofre – está a morrer.” (LLANSOL, 1994, p. 33). E mesmo que não hajam figuras principais ou secundárias nesta performance, talvez a Casa seja de fato a condutora desta travessia: estamos sempre a falar dela, com ela, nela, ela está sempre a falar, falando sobre tudo mais que ali está implicado.

Retornando à noção de sobreimpressão, vale ressaltar o testemunho da escritora portuguesa: “é nessa sobreimpressão que eu habito o mundo, e vejo, com nitidez, que outros vieram ter comigo” (LLANSOL, 1994, p.124). Está aí uma transversalidade espacial e temporal que opera um insistente deslocamento, situando-nos uns sobre os outros e também ao lado uns dos outros - “o encontro inesperado do diverso”, a “coabitação serena do disperso”, ou “um efeito surpreendente de beleza sem nostalgia”⁴⁵. As ações performáticas que ocorrem simultaneamente nos diversos cômodos da morada, e também os muitos mundos trazidos nas figuras dos espectadores, que ocupam o ambiente de forma imprevista, traduzem esta impressão de convivência das realidades que habitam a casa-texto, desfazendo qualquer possibilidade de cronologia histórica. Vale citar novamente o trecho em que Llansol identifica uma das suas primeiras experiências de sobreimpressão e que, de fato, não estava restrita na prática de escrita:

⁴⁵ Expressões do universo llansoniano que fazem referência à noção de sobreimpressão

Estava eu de visita no *béguinage* de Bruges quando, de súbito, tive a sensação estranha de que vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo sem nenhuma intervenção do tempo. Havia as mulheres beguinas ao lado dos portugueses descobridores de novos mundos, tornados oportunistas e comerciantes de especiarias; havia rebeldes ocultos mas já no rasto da liberdade de consciência; havia místicos com um pensamento; havia o mundo anônimo que, sem parança, não deixava de fluir. Essas paragens atraíam o terno; o novo; o audacioso; o potente. Como uma morada do que está de passagem. Geograficamente, era a encruzilhada do espiritual, num sítio ainda vazio,/ em que eu perguntava a mim própria em português, em português e não em qualquer outra língua// **“O que se passou aqui? O que é que aqui no que se passou continua a passar?”** (LLANSOL, 1994, p. 126-127)

É possível traçar aí um paralelo com a concepção do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e sua "ciência sem nome", como dirá Agamben. A partir dos atlas da memória, Warburg coloca "abaixo as falsas divisões e as falsas hierarquias que mantêm separadas não só as disciplinas humanas entre si, mas também as obras de arte e os *studia humaniora*, a criação literária e a ciência" (AGAMBEN, 2009, p.141) Segundo o pensador "essa fratura que separa, em nossa cultura, a poesia e a filosofia, a arte e a ciência, a palavra que canta e a que recita, é apenas um aspecto da esquizofrenia da civilização ocidental" (AGAMBEN, 2009, p.141) e a ciência proposta por Warburg quer mostrar, enfim, que a palavra que canta recita - que os atravessamentos e as sobreposições disciplinares e midiáticas constituem de modo muito mais libertador e potente a experiência do vivo. Nesse sentido, o *Atlas Mnemosyne* se fazia como “um atlas figurativo ilustrando a história da expressão visual na região mediterrânea”, um condensador de todas as "correntes energéticas que tinham animado e animavam ainda a memória da Europa” e que se afirmava num desejo de ultrapassar os esquemas tradicionais da crítica e da história da arte, atribuindo à imagem a função de "órgão da memória social e engrama das tensões espirituais de uma cultura" (AGAMBEN, 2009, p.137). A penetração de um espaço onde esses mapas estivessem dispostos poderia evocar no observador o conhecimento desse "espírito" de época, independente de um saber prévio sobre essas relações imagéticas. Nessa experiência de sobreimpressão visual, o poder é afastado de suas paisagens, a História dos Vencedores não pode se estabelecer, e a História não se faz como acontecimento linear, de causa e consequência, mas como intervalos atemporais sobreimpressos.

Leio um texto e vou cobrindo-o com meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projeta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras. (LLANSOL, 1977, p. 65)

Figura 31: Entre 5



Fonte: Acervo do autor

Quando Llansol menciona, no trecho citado acima, o fino pano transparente que flutua entre os olhos e a mão, pode-se fazer uma conexão direta com os tecidos que compõem as paredes da instalação - esse texto, no entanto, não era conhecido por nós. No nosso processo de tradução/transcrição, muitos elementos que se apresentavam na configuração-alvo (instalação performática) eram sendo posteriormente iluminados outros trechos de Llansol. A sensação era a surpresa de uma fidelidade desdobrada, não exatamente intencional ou cognitiva, mas que se tratava de um acesso que nos chegava devida a essa experiência mais ampla do texto - acesso àquilo que é essencial no que o texto diz, o que nos traz de volta a promessa de origem da língua. Quando depois de toda uma cena construída ou de uma ambientação da instalação, nos deparávamos com um texto da Llansol que ainda não conhecíamos e lá se encontrava quase de forma clara o correspondente dinâmico da ação performática. Que movimento de tradução há aí? É de fato a cena que traduz o texto, ou pode ser também o texto uma tradução profética, antecipada da performance/instalação? Se pensarmos a abordagem da história a contrapelo sugerida por Benjamin (1994), que na sua perspectiva anacrônica cria um enredamento dos instantes históricos sem uma perspectiva causal linear, ou ainda, segundo a montagem imagética da História social e da arte, pensada

por Warburg, em que a simultaneidade da experiência das imagens permite o acesso à consciência do espírito de uma época, de uma comunidade, mesmo que atemporal - então é possível pensar que essa tradução, que se dá antes do conhecimento do texto-fonte, ou a tradução antecipada da obra visual pelo texto escrito anos antes, trata, essencialmente, da tradução de um espírito do tempo. É o acesso, sempre em desvio, de uma origem perdida, e que se desdobra infinitamente pelo tempo e pelo espaço nas mais singulares manifestações, a dizer de coisas que só podem ser trans-ditas - já que são elas mesmas não-ditos - através de uma experiência que nos dá o corpo e sua memória natural-histórica. As imagens de tradução se realizam numa via de mão dupla: o que a concepção do espaço com os tecidos transparentes evoca na obra, intencionalmente, é uma casa sempre se abrindo para o fora de si mesma, a sobreimpressão do texto. Mas a passagem que aponta esse direcionamento específico, do fino pano entre o olhar e mão, era desconhecida. Essa manifestação na obra, quando tardiamente reconhecida de modo claro no texto, aponta para uma segunda via de tradução: neste outro tempo, é o texto que traduz a obra visual e que nessa tradução lança um conhecimento mais aprofundado do texto llansoniano. A reflexão se dá no fazer e aponta uma constelação de associações rizomáticas que ampliam a leitura para além do que se conhece do texto propriamente, mas o que ele reverbera no real. De certo modo, a tradução intersemiótica do conceito já estava sugerido no texto, mesmo que sua edificação não derive dessa imagem. Nós, performers, percebemos o incrível desta sobreimpressão, do diálogo que o texto estabelece conosco, surpreendente, espontânea e repetidamente, e, de algum modo, isto chega ao produto [nunca] final da obra apresentada - o público, como coloca a escritora portuguesa, se dá conta de que está “a entender algo de muito longe, no meu [seu] futuro” (LLANSOL, 2000, p. 35), bem ali, no presente desta casa onde se faz a partilha do amor.

4.3 - DA HOSPITALIDADE

Na peculiar entrevista intitulada "O espaço edénico" (2011a), em que Maria Gabriela Llansol responde às perguntas pouco sensíveis de João Mendes, um momento ilumina, com certa ironia e graça, algo do universo de escrita llansoniano. Após uma sequência de indagações que tentam situar o texto da escritora num panorama literário, cultural e estético, e que buscam reduzir esse às pré-definições da instituição literária, João

Mendes questiona, sobre as figuras de seu texto: "O que os torna elementos de um nós? O que define esse grupo de pertença? O que liga as suas identidades?". Llansol responde:

A tua pergunta lembra um formulário administrativo: nome, morada, filiação, estado, número do bilhete de identidade, número do contribuinte, rendimentos anuais, tem casa própria? Dados que vão sabe-se lá pra onde, mas que continuam a ser-nos exigidos. O espaço edénico tem os seus problemas, mas não tem esses. (LLANSOL, 2011a, p. 26)

No espaço edénico, como já mencionado, que é posto pela escritora como o "lugar imaginante" de seus textos, sem relação com o contexto religioso, mas sendo criado no meio da coisa e em confronto com o poder, não cabe a linguagem sistemática da burocracia, não cabem as perguntas que visam definir uma origem e obrigar os seres a viverem identificados a *status* sociais, a dar-lhes uma pertença, uma casa própria. Na cena de recepção, os visitantes são convidados a entrar e se acomodar, enquanto um dos cantos afro-caribenhos de evocação é entoado por Olívia, que realiza a limpeza energética da casa e daqueles que entram, queimando um palo santo a seu entorno. As outras moradoras ainda não se dirigem a eles, parecem não notar a presença dos mesmos. Quando esses se aconchegam, encontram seu lugar em algum dos vários cômodos da casa, um texto é dito de forma fragmentar pelas performers, cada uma em um ambiente distinto, completando e sobrepondo às falas umas das outras. Trata-se de um excerto editado de *A Restante Vida*:

A casa surgira subitamente, a dois passos do rio. Casa de não-ver, evocada pelo sussurro da escrita que era uma saudação. Fechando os olhos imaginou-se cega para escutar melhor o andar dos que haviam de vir. Quando abriu os olhos reparou que, espalhados na terra, Eulália, Alice [nomes de pessoas da plateia, quando conhecidas], a luz e os animais esperavam que ela os convidasse a entrar; mas a casa apenas existia invisível, Sara pediu aos livros silenciosos e às plantas que os guiassem. Persistia a imobilidade e aparência do nada.

estava escrito
que a casa sonhada não podia servir de abrigo,
nem de cama,
nem de mesa,
mas de lugar de batalha.⁴⁶

⁴⁶ A versão original do texto é: "A casa surgira subitamente, a dois passos do rio. Casa de não-ver, evocada pelo sussurro da escrita que era uma saudação. Fechando os olhos imaginou-se cega para escutar melhor o andar dos que haviam de vir. Quando abriu os olhos reparou que, espalhados na terra há muito nascida, Müntzer, João da Cruz, a luz e os animais que atrás de si haviam trazido, esperavam que ela os convidasse a entrar; mas a casa apenas existia invisível, Ana de Peñalosa sobressaltou-se e pediu aos livros silenciosos e às plantas que os guiassem. Persistia a imobilidade e aparência do nada. O animal que revestia a forma de um cavalo correu para o interior do espaço demarcado, e deitou-se; ouvia-se o ruído da multidão que despertara à procura de Müntzer, estava escrito
que a casa sonhada não podia servir de abrigo,
nem de cama,
nem de mesa,
mas de lugar de batalha." (A Restante Vida, 2014a, p. 15)

São as primeiras palavras ouvidas pelo público, e retornarei em breve sobre o jogo realizado a partir dele, mas não sem antes observar a cena que vem em seguida. Após esta evocação enigmática, a figura de Sara - a governanta que a todo tempo organiza o espaço e coloca os objetos e pessoas em seus lugares de justiça - se dirige aos visitantes, dizendo que sejam bem-vindos, que se sintam em casa, ao mesmo tempo em que conduz alguns participantes para lugares distintos daqueles escolhidos por eles. Ela diz a um: “a casa é sua”; e então, para outro: “a casa *não* é sua”. Naquela, reproduz-se a expressão educada, lugar-comum, de recepção de uma visita; nesta, reconfigura-se o lugar do texto llansoniano: que nunca se deixa dar à pertença. Por mais que se leia os escritos de Maria Gabriela Llansol, estes continuam a escapar da plenitude do entendimento, restam seus cantos desconhecidos, algo mais a dizer, caminhos imprevisíveis que jamais satisfarão a coesão da crítica literária, um inapreensível do qual se sente a presença, mas que não se pode tomar nos braços. “É a minha própria casa, mas parece que vim fazer uma visita a alguém” (LLANSOL, 1998b, p.9) – nesta sentença parece se sustentar a relação de pertencimento e exterioridade deste texto e desta morada: *lhe* é próprio, mas não será nunca uma “casa própria”, instituída pela documentação de propriedade. Está aberta para que cada um faça dela algo de seu pelo afeto, mas jamais pelo domínio, pelo poder - “a casa é uma atmosfera que tem por ponto de partida o que nos é próprio”⁴⁷. A casa é também de todos, e por isso é de nenhum – como este mundo, que precisamos ocupar pois é nosso e feito para a nossa partilha, mas nunca podemos ocupá-lo ao prejuízo de outros, ao prejuízo dele próprio. E se temos que guarda-lo e cuidá-lo, como a uma casa-ocupação, onde muitas pessoas de diferentes origens habitam, também precisamos compreender que ele não poderá ser propriedade, território de nenhum, ou de alguns poucos. A obra, com seus inúmeros objetos que poderiam ser facilmente roubados, coloca o humano à prova de seu desejo de possuir: é possível estar ali, desfrutar de tudo que está sendo oferecido, mas não se deve levar nada para além da experiência, dos aprendizados, da própria metamorfose. E se digo que coloca à prova é porque, sem segurança ou fios prendendo os objetos, de fato, inúmeras coisas “desaparecem” – porque o homem acredita, como o jornalista João Mendes parece se portar frete ao texto, que é necessário possuir, definir o grupo de pertença, colocar sob domínio, os objetos, as palavras, a casa de escrita.

A cena se desdobra em uma série de perguntas para o público que traduzem a reação de Llansol nesta entrevista: qual seu nome? Sobrenome? De onde você veio? Número de identidade? CPF? Tem casa própria? Mas, por fim, queremos de fato saber o nome e a

⁴⁷ Dossiê A10, p. 15 – Espólio do Espaço Llansol.

origem desses que se refugiam na nossa morada? Em relação a isso, podemos retomar o pensamento de Derrida entorno da Hospitalidade, e do modo como se recebe um estrangeiro em sua casa/país:

A hospitalidade consiste em interrogar quem chega? [...]

Ou será que a hospitalidade começa pela acolhida inquestionável, num duplo apagamento, o apagamento da questão e do nome? É mais justo e mais amável perguntar ou não perguntar? Chamar pelo nome ou sem o nome? Dar ou aprender um nome já dado? Oferece-se hospitalidade a um sujeito? A um sujeito identificável? A um sujeito identificável pelo nome? A um sujeito de direito? Ou a hospitalidade se torna, se dá ao outro antes que ele se identifique, antes mesmo que ele seja (posto ou suposto como tal) sujeito, sujeito de direito e sujeito nominável por seu nome de família, etc.? (DERRIDA, 2003, p. 25-27)

O nome importa nesse gesto de hospitalidade? Precisamos saber a procedência desse nome? As perguntas não esperam resposta, já que Sara e Isadora, no mesmo instante em que as realizam, imediatamente se voltam para outra pessoa do público refazendo a indagação, que se soma à massa sonora das replicações: não se pode mais guardar essas contestações, as inquirições também não importam - elas formam apenas um aglomerado de vozes em que as perguntas deixam de ter peso. Não interessa a resposta do sujeito com seu nome de família, com seu nome próprio, pois na casa onde ele chega, o outro tem entrada livre, antes de dizer o seu nome. Se a pergunta do nome remete a um questionário da lei, à identificação de uma genealogia, de uma classe, de uma origem, que é própria do mundo de onde o espectador vem, a alucinação da pergunta que se desprende de forma imprevista pelo espaço, sem esperar a resposta do outro, sem que a contestação possa ser ouvida e anotada, desestabiliza a função do questionário, não firma o pacto da hospitalidade como Lei, pois não aguarda a resposta, ou ainda, a resposta não tem valor. A sequência de réplicas - sobre o nome, o sobrenome, a identidade, o CPF, a casa própria - se amalgamam numa massa sonora onde não é mais possível dizer quem é quem, onde nem mesmo a casa que os recebe pode ter um nome: do hóspede, do estrangeiro, do refugiado, do bárbaro não se quer saber o nome, nem tampouco lhe dirá o seu nome o anfitrião que o recebe. Os nomes que emergem na massa sonora já não são nomes próprios, pois são desapropriados do sujeito que o carrega. Tornam-se palavras que flutuam pelo espaço, som e imagem, mas não conferem uma identidade genealógica firmada nas pautas da Lei. A pergunta, sem dúvida, se depreende como um eco dessa, que ainda ronda aquele abrigo, no desdobramento da figura da ordem que Sara incorpora em suas constantes tentativa de organização do espaço. Resta nela algo que vem deste mundo burocrático, como uma necessidade de ordenar que pede ao estrangeiro a sua identidade e filiação - mas dentro da casa, isso perde valia. Pergunta e resposta se alucinam e

se desprendem de qualquer função de questionário, de qualquer intento de censo, de qualquer resolução no âmbito da Lei - elas são lançadas para o fora da linguagem, para fora do pacto do hóspede, e são tomadas aí como vibração sonora, como possibilidade de circulação indiscriminada de sujeitos sem nome no lugar, também sem nome, que os recebe. A saber, nem mesmo a língua desta Casa, que é a Poesia⁴⁸, poderá submeter o estrangeiro à tradução de seu nome, a perder seu poder de articular com clareza, na língua do hospedeiro.

É interessante marcar ainda que, a primeira experiência de exposição do *Entre*, se deu no Centro de Referência da Juventude – CRJ – que funciona como uma extensão da Praça da Estação, em Belo Horizonte, onde estivemos por um mês com a instalação montada. O acesso era absolutamente livre. O centro se amplia como casa dos moradores de rua da praça, que utilizam o local de diversas maneiras, para uso do banheiro, da cozinha, das salas, criando vínculos com o espaço e com as pessoas que circulam por ali, mas sabendo que ainda aí são estranhos, fazem um uso irregular, mesmo que não sempre constrangido, do espaço. A nossa Casa não tardou em ser também deles, mas com as devidas licenças. Nesse sentido, vale lembrar a figura do pobre como a última evolução do homem e das figuras llansoniana: este é o estrangeiro absoluto, o invisível, o sem nome. “No caminho há pobres que esperam, que nos saúdam de longe, e depois se imobilizam para esperar longamente. Não têm nome de família” (LLANSOL, 2003, p. 132). Assim a casa se abria inesperadamente para a real figura do pobre⁴⁹, para aqueles aos quais não perguntamos os nomes, e que não têm origem, nem linhagem. Não?

“A casa é o lugar de encontro e possibilidade das figuras” (BARRENTO, 2009, p.129), moradores, estrangeiros, ocupantes, visitas, os quais recebe em hospitalidade incondicional, mas sem ser de nenhum propriedade. Todos estamos neste mundo de visita, de passagem, nesta casa, de visita, de passagem, confrontados “a vozes de animais, a livros por escrever, a naturezas indomáveis” que conheceremos “sem tentar modifica-las” (LLANSOL, 1994, p.34-35), sabendo que todas viverão sua metamorfose singular. E todavia, se a porta está escancarada (não existe porta nessa casa, só o vazio da passagem), e há lugar onde deitar, onde comer, onde se abrigar, esta casa – e aí retomo o texto que inicia a performance – não poderá servir “de abrigo/nem de cama/nem de mesa”, mas tão somente, e esta é sua força, “de

⁴⁸ Isto está melhor tratado no capítulo 2, na sessão sobre a Casa.

⁴⁹ É importante dizer que, em Llansol, Pobre é um devir e não uma categoria social. Forço a aproximação, todavia, por achar que o pobre nos desafia a ver o que há de Príncipe em cada um de nós. E assim como o devir vislumbrado por Llansol - o futuro que há-de-vir ao humano –, o pobre que nos olha incomoda a lógica do reinado: na limpeza urbana, é preciso afastá-los da circulação ordenada dos que, de fato, têm direito à cidade. Há algo de Pobre no pobre.

lugar de batalha”. Esta Casa só será refúgio enquanto resistência, abrigo no exílio, já que está “no centro da guerra” (LLANSOL, 2014a, p.52). A guerra não é só a que se imprime no texto: que esteja registrado que em 2018 uma guerra se dá no Brasil, e nessa insígnia a casa se constrói. Em 2018 lutamos contra o fascismo que, enquanto escrevo, já traçou sua caminhada “democrática” até o Palácio da Alvorada. E todos que entram nesta morada são convocados a pegar em armas, aqui, várias: a palavra, a arte, as imagens, nossa potência de encontro na alegria, o Amor. Como dirá Derrida, “a *escritura* sempre ameaçou, pois traz a questão do corpo como condição de constituição de seja lá o que for” (apud CHNAIDERMAN, s/d, p. 32). A constituição da casa parte de uma escrita e escreve – ela, nela, com ela – o encontro desses corpos, que são convocados a refletir e agir neste mundo, em meio à guerra. “Que é esta casa para vós? Quem sois vós para esta casa?” (LLANSOL, 2014a, p. 16) são as perguntas que plainam, sem serem ditas, para todos que ali adentram. Que é este mundo para vós? Quem sóis vós para este mundo? A que lado você se posicionará nesta guerra, seja nativo ou estrangeiro? A casa que se torna o receberá na sua condição única, não importa seu nome, nem sua origem, nem mesmo suas posses; ela não será possuída, ainda que se ofereça; ela apenas diz a que veio: à batalha, pois que a guerra já aí está, e todos, com seus corpos únicos, e imprevisíveis, e inomináveis, estão convocados para a luta.

4.4 - A LÍNGUA DA CASA É A POESIA

E não poderia ser outra. O caminho está claro nos textos de Maria Gabriela Llansol, e talvez seja o mais imprescindível para esta tradução: não poderíamos optar por uma comunicação lógica, por um percurso biográfico da vida da autora – “não há texto autobiográfico. Que os humanos, ao ler-me, não falem de mim” (LLANSOL, 2007, p. 11) -, pelo assentamento em uma narrativa estrutural e conforme à prescrição dramatúrgica – se assim fosse, nada de essencial poderia ser dito, sentido, experimentado. Nessa escolha, para além do que o texto nos colocava, havia ainda o desejo de tratar de diversas questões humanas, sociais, políticas, mas não pelos modos do discurso com que essas frequentemente apareciam na cena teatral (e jornalística), isto é, pela explanação expositiva lógica e bruta; pela reprodução performática das estruturas de poder da própria linguagem. Havia um desejo de dizer de outro modo, e de, já aí, iniciar a metamorfose dos fatos.

O enfoque nas minorias (que nunca são de fato minoria) permeia agora todos os cantos da arte performática brasileira. Concentra-se primordialmente sobre a negritude e a vida em periferia, a mulher, e a comunidade LGBTQIA. Os temas estão na moda e são sem dúvida muito mais do que isso: trata-se de um empoderamento necessário para a sobrevivência, falas milenarmente silenciadas que deixam de temer e denunciam o real racista, misógino, conservador, castrador e mortífero desta sociedade falsamente democrática. *Entre – uma casa que se torna* não optou por falar sobre nenhum desses tópicos e, ainda assim, falar de todos eles, por sua humanidade anterior, pelo que é estar nesta Terra – a única que nos foi dada a viver – em partilha, em relação, em comunidade, sendo, todavia, seres singulares. “SER é complicado porque SER é com os OUTROS”⁵⁰, ainda que sejamos sós. Para além dos posicionamentos de grupo e das aproximações identitárias, deseja-se acercar os humanos em suas diferenças insanáveis. E por isso, a lógica de nenhum desses discursos, ou a soma deles, seria capaz de estabelecer o diálogo vital que o texto manifesta, e que nós acreditamos ser um possível para a troca verdadeira, para além dos rótulos sociais em que nos inserimos e desejamos representar com orgulho. Vale relembrar a questão polêmica de Theodor Adorno: será possível escrever poesia após Auschwitz? [após o extermínio de Manguinhos; após o desmoronamento impune das barragens de Bento Ribeiro; após o assassinato de Marielle Franco; durante o genocídio da população negra periférica e dos indígenas; durante a diluição da declaração dos direitos humanos; durante a reascensão do fascismo?] A Poesia, nos parece, é a única (múltipla) língua possível para promover um encontro sem a hierarquia do falar bem, do falar apropriado, das limitações impostas por cada discurso tribal. A Poesia desestabiliza a objetividade da guerra, pois não se faz entender por nenhuma mais-valia. A Poesia se apresenta como a arma necessária da batalha, acolhendo toda luta na sua vastidão improvável.

Assim se faz a lógica da performance: a linguagem como vivência que atravessa fisicamente os corpos, toca feridas, evoca alegrias, através de caminhos insuspeitados. Se dar a uma experiência sinestésica – muitos modos de dizer e perceber – sobre a qual não se consegue falar objetivamente. É como língua também, de um *corp’á’ler* e de um *corp’á’screver*, que se faz a participação dos inúmeros odores – incensos variados, palo santo, cheiro de mexerica, de café e de chá -, e também dos sabores destes, além da partilha de diferentes biscoitos caseiros. Tudo contribui para uma linguagem que ativa a percepção

⁵⁰ Frase dita por Sara no jogo de improvisação Rasaboxes. A frase não entrou diretamente na dramaturgia do trabalho, mas foi extremamente importante para pensar as propostas de convivência e diálogo na casa.

corporal multissensorial que compõe essa poética – a língua da Casa. Tudo o que ela oferece é sua língua, que pode ir da língua originária essencial, ao sistema abstrato de signos, passando pela fisicalidade da palavra articulada, até o músculo da boca. Daí, também, o toque: as performers frequentemente tocam o público. Como a sintaxe desse idioma, as moradoras dão a sentir as palavras não-ditas que o compõem, violam qualquer distância que poderia ali haver entre espectador e atores. Helena se deita com a cabeça no colo de alguém durante o café; Sara conduz as pessoas pelo braço através do espaço propondo novas maneiras dessas ocuparem este lugar; Isadora se deita na cama, onde outros estão sentados, e busca também colo em momento de angústia. Os participantes respondem com carinhos, às vezes se assustam, riem, outras recusam o toque. A língua da Poesia que na Casa reverbera, sem deixar de ser a da batalha, é certamente a do Amor, e, todavia, nem todos estão abertos pra ela, mas seguimos forçando entrada, delicadamente.

Neste uso da língua (ou nesta língua) nada está dado à assimilação passiva, e assim convoca-se o legente a adentrar o texto, a casa, o mundo, com sua potência criativa singular, com sua própria capacidade de escrita – no traço ilegível que liga o anterior e o seguinte. Cada participante é tocado por um momento específico, realizando uma ponte com o seu real, com o seu princípio evolutivo, ao mesmo tempo em que reconhece a partilha de sua evolução na proximidade com os outros que ali estão. Mesmo durante a visita à instalação, quando não há performance, o espaço se abre à ativação pelos participantes. A indicação à porta diz: “descanse, leia um livro, converse com as plantas, reúna os amigos, escreva uma carta”. Ocupe este espaço com o pensamento e com o amor, com a linguagem vegetal, crie novas possibilidades dramatúrgicas – por exemplo, algumas cartas deixadas por visitas foram ocasionalmente lidas durante as performances -, interfira neste lugar. E assim o era, que quando voltávamos à casa, essa sempre estava reconfigurada, com uma nova proposição de objetos, de desordem. O legente era bem-vindo com o imaginário de sua língua, com sua origem desconhecida, com seu nome inventado. “Os leitores deste texto [os visitantes dessa obra] são, pois, momentaneamente dotados de vontade-de-sentido e veem os textos como intensidades atractivas, no quadrante específico da densidade amorosa” (JOAQUIM apud LLANSOL, 1998b, p. 8). Mantendo incompletas as lacunas do texto e da cena performática, qualquer sentido, ou nenhum, só poderá se fazer pelo corpo dado à legência – isto é, a tornar o amor infinito.

A estrutura dramatúrgica buscou se aproximar disso que se imprime na textualidade llansoniana através das cenas fulgor. Cada momento da performance se apoia num núcleo energético, que encontramos na obra escrita e ressignificamos e transformamos nas ações. A evolução das cenas se dá pelo percurso das diferentes metamorfoses que ocorrem na casa, nas moradoras e, de maneira imprevista, nos próprios visitantes. A limpeza espiritual da casa > a batalha, a casa situada no meio da guerra (aproximação feita à casa de *A Restante Vida*) > a alucinação do questionário para o estrangeiro (redirecionando a entrevista vivida pela escritora) > a perda de memória da figura senil e a perda da capacidade escrita, já que os objetos necessários a essa - o caderno, o lápis, a cadeira - não podem ser encontrados > a tristeza que assola a casa na falta destes dispositivos, e também por alguma instância violenta da solidão, que pode ser uma condição da velhice. Neste momento cênico, a luz se torna azul e pesada, e todas as figuras gemem, reclamam e murmuram de forma agonizante durante cerca de dez minutos sobre a desorganização e o abandono da casa à sua sorte. Lê-se aí a tristeza para Spinoza, nos encontros que diminuem a potência dos corpos – talvez por um primeiro estranhamento de quem chega em diferença, ou é o corpo das moradoras que estranha o corpo da casa?; ou talvez, partindo da vivência de Llansol no extremo exílio da vila de Herbais, numa intensa relação com a casa e suas demandas cotidianas confrontadas à solidão e ao desejo de escrita; ou ainda, da percepção de que a casa (qualquer que seja, e isto diz, nossa morada, o corpo, este mundo), por mais que se oriente pelos encontros alegria, sempre poderá ser invadida. Retomo o trecho citado no capítulo anterior:

Nessa casa de longe onde habitualmente era feliz e bem imaginada, formaram-se vagas horas de um grande tristeza; os dias avolumavam-se numa hierarquia a dominar; as pulgas abandonaram o corpo do cão pedra e invadiram os quartos onde dormiam; sentiam-nas picar as pernas enquanto escreviam e mais um vez (já assim foi ano passado), as férias desse mês de julho tentaram provar-lhes que são um lugar de ilusão. O trabalho de casa apresentava-se-lhe, a ela, como invencível, umas após outras as poeiras se acumulavam e lhe exigiam a poeira e o esforço mental de apaga-las; o jardim, numa pujança indescritível que nunca vira, rodeara *Prunus Triloba* para a queda” (LLANSOL, 2003a, p. 20)

Muitas vezes frases e movimentos são retomados em momentos distintos para compor o desenho espiralar da dramaturgia, como se uma mesma sentença ou gesto pudesse retornar, com outra força energética, a expansão de sua poética. “Prazer, meu nome é..” e o complemento se fazia por nomes distintos em uma mesma ou diferentes figuras; “Tu nunca verás outro deus que não este”; “Esta é uma casa de resistência/ de refúgio/ da vida”; “A roda viva girando girando”; “O tempo passou”; “Eu faço uma traço pra mostrar que tudo está

ligado a tudo, e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte”; “Eu quero ver deus”. Todas essas performances textuais aparecem mais de uma vez ao longo da estada na casa, e vão anunciando seu pensamento por seu núcleo de fulgor. É o que acontece com o final da cena descrita. A mesma figura senil, não conseguindo encontrar os objetos da escrita – “é a minha própria casa, mas eu já não sei onde guardei minhas coisas” - já não lamenta essa perda, e assim rejuvenesce, redescobre pouco a pouco uma anterioridade de seu corpo, acompanhada pelas vozes que atestam a passagem do tempo (a contrapelo? A revés do tempo histórico?), a emergência pujante do Vivo e a convivência de diversas épocas e seres naquele ambiente compartilhado. “Na casa de Julho e Agosto [na casa que se torna]/, há muitos meses, anos, implantados/ e toda a gama de espíritos” (LLANSOL, 2003a, p. 17); ou na voz de Jasmin, o ser da diferença com raízes antiquíssimas:

chegou o momento de sair da História e ir viver no mundo de seiscentos milhões de anos – disse-nos sem usar qualquer forma de expressão. Estava envolto por uma grande quantidade de espécies, ele próprio era uma espécie rara; vivia só com essas espécies múltiplas, numa casa dando para um jardim, num jardim dando para uma casa. (Idem, p. 19)

Assim evolui energeticamente a cena para os encontros de alegria – tantas vezes “sem usar qualquer forma de expressão”. Nenhum estado, todavia, se sustenta por muito tempo – o tempo passa: é como se a casa respirasse, e também as figuras, a todo momento se surpreendendo com os encontros entre as espécies, seus conflitos, a sobreimpressão das épocas. Há um cotidiano admirável dando novos sentidos às suas existências, gestos e dizeres. Pode-se considerar que a cena fulgor também aí se manifesta por uma pulsão epifânica, como algo que oriente as suas metamorfoses e a proximidade perigosa e necessária à presença inumana. As imagens se abrem na suspensão do espaço edênico, no desejo de Helena/Ad/Jade⁵¹ em ver deus, nas figurações com que deus se mostra a todos que ali estão, por um olhar atento aos detalhes da casa e dos seres. Talvez por esse desígnio principal a língua da casa é a poesia, e o percurso performático se dá por cenas fulgor, na epifania próxima ao ponto voraz: nesta vibração, no tremor da palavra, o intento de mantermo-nos todos – casa, moradores, visitantes, objetos, textos, plantas - na proximidade do Amor, do Amante desconhecido.

⁵¹ A figura de Helena, como será analisado mais a frente, na sessão sobre as figuras da performance, evolui para a figura de Ad, o menininho que, no texto intitulado *O encontro inesperado do diverso*, tem a urgência de ver deus, e se desdobra na figura do cão Jade (em *Amar um cão*), o Anjo-cão, a criança-cão, ou cão a brincar com crianças, que também está na proximidade da presença inumana de Esse.

Para o efeito desta linguagem descentrada, que se manifesta na multiplicidade de ações simultâneas, na repetição de frases e gestos, nas figuras completando as falas umas das outras, na interferência do legente no texto e na organização do espaço, faz-se uso ainda de uma série de partituras sonoras em diálogo direto com a casa e seus habitantes. As vozes vêm de vários espaços da instalação, caixas de som espalhadas por todos os cômodos. Inicialmente, o intuito era que essas possuíssem canais de áudio independentes e pudessem realmente sonorizar vozes e ruídos distintos em cada uma delas, em diálogo específico com o espaço e a performance que o ocupava. No entanto, o custo para montar um equipamento capaz de reproduzir essa ideia era inviável, e passamos a fazer a composição sonora mesclando camadas de gravação de vozes e barulhos que muitas vezes interagiam com as vozes presenciais das performers e até mesmo com as manifestações do público. O efeito desses sons em *off*, que frequentemente provinham de mais de uma pessoa, com diferentes tons e ritmos, dava de fato a sensação de uma presença invisível, falando de maneira inesperada, que não se reconhecia numa função habitual da língua, mas que certamente dizia algo de muito concreto e irrecusável. Uma voz que, como marcada nos instantes finais da performance, se deve acompanhar, se deve procurar em todos os lugares: “para acompanhar a voz, vá procura-la em qualquer lugar que fale, montanha, mar, praça da cidade”. O ranger de portas, latidos, vento batendo nas folhas das árvores, ronco, o barulho da água fervendo no bule e sendo despejada na garrafa, além de uma repetida respiração, mesclando-se às camadas de vozes, dão a impressão de que a própria casa, sem deixar de ser abrigo desta presença, é também quem está a dizer, na sua língua, que não é a da comunicação produtiva dos homens – “e ouvia-se em toda casa/ o rumorejar da palavra” (LLANSOL, 2014a, p.21).

4.5 - DAS FIGURAS

Outro processo essencial da transcrição da obra llansoniana para a performance cênica foi a manifestação das figuras. Estava claro para nós que os seres que habitaríamos durante o trabalho não poderiam se delinear como personagens, com características assentadas e uma trajetória dramática. O princípio das figuras era a mutação em busca de sentido, como era o princípio de todo o texto, e de tudo que vínhamos aprendendo com ele, para além do material escrito. Todavia, qual era o ponto de partida dessa metamorfose e qual

era o princípio de transformação de cada uma? As múltiplas experiências de leitura destacavam nas atrizes zonas afetivas específicas em relação a frases, figuras textuais, ações explícitas na obra: havia um reconhecimento de sua própria evolução enquanto ser humano através do texto, esse lhe apresentava um desejo de sentido a ser perscrutado pela mutação de suas figuras performáticas, a implicar também as mulheres que eram esses corpos. Assim, cada figura de *Entre – uma casa que se torna* foi concebida por uma mescla de vários seres da obra escrita, na medida em que eles eram relacionados pelas performers com suas singularidades, com os seus papéis na sala de ensaio e com as diferenças essenciais entre nós na constituição energética da casa.

4.5.1 - Sara

Figura 32: Entre 6



Fonte: Acervo do autor

A figura de Sara é talvez aquela que menos se relacione com figuras específicas da obra de Maria Gabriela Llansol. Ela se expressa como uma tensão entre o mundo da Casa (com sua lógica particular) e o outro mundo, isto é, este, o das demandas burocráticas, o dos questionários, o do poder, o da Lei e da Ordem. Sua persona emerge como a Governanta, ocupada com a organização da Casa, com a limpeza, a preparação do café, a distribuição dos

objetos e dos refugiados. Todavia, se não é possível identificar exatamente sua figuração textual, esta presença certamente está na obra llansoniana. Manifesta-se com frequência, pela voz do texto ou da figura escrevente que ele guarda, observando a casa quando se organiza, ou quando o descuido permite que as aranhas se proliferem, as pulgas, as ervas daninhas. “Quem não se ocupa de uma casa [...] não repara como constantemente cai pó” (LLANSOL, 1994, p. 74). O trecho adaptado da obra é repetido por Sara enquanto tenta limpar obstinadamente todos os cantos da residência. No texto, esse olhar se apresenta muitas vezes no diário, na fulguração textual da autora, indicando os momentos de abandono do jardim e da morada, frequentemente associados a situações de grande tristeza, ou de uma solidão profunda, como já citado neste capítulo. A figura de Sara quer dar a cada objeto o seu lugar de *justiça* – a palavra, empenhada na espada de um ser humano, já remonta à justiça desfazendo-se neste nosso país, uma justiça que é a manipulação da Lei, ou nem isso, uma bandeira multifacetada que só envolve a quem convém. “Dar a cada objeto o lugar que lhe pertence, é uma regra de justiça imanente” (LLANSOL, 1994, p. 18). No entanto, os lugares de justiça, exatamente porque a Lei da casa é outra, são a todo momento reinterpretados pela Governanta: há sempre uma nova possibilidade de organização, um novo ponto onde os objetos devem estar. Estes são deslocados insistentemente, situados em espaços aparentemente próprios ou imprevistos. Percebe-se a ansiedade da figura em procurar o lugar ideal para cada elemento, e, gradativamente, promove-se a ordem de uma desordem – utensílios deslocados de suas funções habituais criam esculturas improváveis no espaço da casa, sobre os participantes – há uma confrontação entre o desejo de arrumação e o próprio gesto que a impele à metamorfose. Esta é talvez uma das possibilidades de leitura que encontramos para o espaço edênico: “um duplo feito de novo e de desordem” (LLANSOL, 2011a, p. 22). Quando os visitantes penetram a instalação, é também Sara quem os questiona sobre seus nomes, origens, identidades – de alguma forma, a intenção manifesta um resquício deste outro (mesmo) mundo em que essas perguntas são demandadas para o estabelecimento de alguma ordem e controle dos indivíduos. Mas a voz da casa, suas inúmeras sonoridades sem fonte ou sujeito, impedem que seu desejo de ordenação se realize. É ela também quem realoca os espectadores, buscando outros lugares ideias para esses – mal chegaram, e a Governanta já lhes quer dizer qual a sua posição de destino entre os cômodos. Todavia, é possível pensar ainda um contraponto dessa abordagem: Sara pode ser lida como a justiça do texto, a precisão de cada palavra trazida à escrita, a se fazer pela “técnica adequada para abrir caminho a outros” (LLANSOL, 1998b, p.55). A responsabilidade do texto que se dá a ler, isto

é, da casa que se dá a viver, é motivo de angústia e ansiedade, como pode se apresentar certas vezes a relação de Maria Gabriela Llansol com a tessitura da obra. Nesta grafia, nada é excesso, toda letra desempenha seu papel necessário e justo.

Retomo, no entanto, a primeira perspectiva. Durante a cena em que a tristeza domina a casa, a aflição de Sara em encontrar o local adequado dos objetos e promover a arrumação da residência se intensifica, e quanto mais se esforça em ordená-los, mais eles parecem estar fora de seu lugar de justiça. “O trabalho da casa apresentava-se-lhe, a ela, como invencível” (LLANSOL, 2003a, p. 20). A bagunça infesta todos os cômodos, ainda que a Governanta continue tentando estabelecer algum tipo de controle sobre esta habitação, que é viva, e tem sua própria pulsão de existência. No decorrer da performance, se frustra com suas convivas – essas não se ocupam do lar, não se empenham na organização, na limpeza, nos cuidados, como ela gostaria que fosse feito. Nesse impulso, entra em provocações e atritos com algumas moradoras – como é o caso da cena em que sua figura deseja obstinadamente organizar a minha mesa de trabalho – a mesa da escrita, com os livros sobrepostos, alimentos, cadernos, lápis, máquina. A minha figura resiste – este é o seu espaço, é o seu lugar de pensamento e criação e não cederá à ordem exterior que Sara se esforça em impor. Reajo jogando loucamente os papéis no chão, pelo ar, ampliando a desordem contra a imposição da sua Lei.

Mas o encontro com as outras figuras, as permutações de energia com as moradoras, os visitantes, as plantas começam a operar mudanças no corpo da Governanta e na sua relação com os objetos e seres. Seu movimento ganha cada vez mais fluidez através do espaço e pode-se perceber que Sara se aproxima do fulgor, da presença desconhecida que habita a casa.

[Inicio aqui uma breve digressão para, através dela, chegar à metamorfose de Sara.]

Em determinado momento, todos são convidados a se juntarem na sala e tomarem café com bolachas, ao mesmo tempo em que um saco com trechos da obra llansoniana circula no espaço como um “saquinho da sorte”. Nessa confraternização, que surge do pretexto de esclarecermos algumas coisas sobre a casa, já que são muitos os novos viventes que ali chegaram, eu apresento aquele espaço como uma casa de resistência, um lugar confrontado com o poder, com a lei, com os números de identidade, os nomes de família, com a obrigatoriedade de vivermos identificados com status sociais e com a depressão. Digo ainda

que o que os espera ali é muito simples: o convívio com as plantas, com os animais, entre nós, humanos, chá, biscoitos, e *o amor como partilha do mais difícil*. Trata-se de uma adaptação da noção de *espaço edênico*, descrita por Llansol na entrevista (2011) já mencionada, e também do testemunho de um leitor citado pela escritora em *Para que o romance não morra* (1994). Nesse momento, vários visitantes são indagados sobre o quê, ali, realmente importa: do que você tem medo? Em que você acredita? Você atropela ou é atropelado? O que te faz bem, o que te faz mal? O que te angustia? Com as respostas dos convivas e das moradoras, uma escrita imprevista se faz no espaço. Os corpos estão a escrever uma história quando meditam sobre as questões instigadas, há uma reflexão se abrindo entre esses corpos postos na especificidade desse convívio, que não se faz de *small talk*, conversa fiada. Não há apenas a partilha do pão – do chá, dos biscoitos -: há mesmo a partilha do pensamento. Toda a casa é feita jardim onde esse pode surgir – “este é o jardim que o pensamento permite” (LLANSOL, 1998b, p. 130). A mesa, o chão, a sala serão espaços de vibração para além de seu lugar-comum.

Depois da partida de João, Müntzer, Nietzsche, Suso, Hadewijch, Eckart, Médicis, Ibn Arabi e Al-Hallâj, diferentes tipos de pensamento invadiram a casa. Tinham acabado a leitura de “Às Damas do Amor Completo”, e vários personagens se sentavam à mesa, A. Borges, ele próprio – Luís M., e as restantes figuras que, com as suas visões, definitivamente, faziam desaparecer o sentimento de monotonia da vida na casa. Várias inteligências autônomas traçavam seu destino sobre os livros que faziam e que eram secundários, primordial era o registo de uma vibração pensante e reflectida num lugar e num material perfeitamente desconhecido. (LLANSOL, 2003a, p. 18)

Figura 33: Entre 7



Fonte: Acervo do autor

A cena do café transcria o trecho citado, presente em *Na Casa de Julho e Agosto*, abrindo-se ao imprevisto da troca com o público, a fazer desaparecer qualquer possível “sentimento de monotonia”. Os espectadores são feitos figura, convocados à metamorfose junto às moradoras e ao espaço. Na surpresa dessa convocação, falam de suas urgências, tão partilháveis e reconhecíveis entre todos, mesmo que singulares. Somam suas inteligências nesse encontro irrepetível, onde se pode ouvir uma presença desconhecida, reverberando em todos nós. Performando seus testemunhos e escutando uns aos outros, performam também a reflexão e a transformação dos modos como se colocam em si e em relação neste mundo. “Ouvimos as vozes que descrevem os sonhos e que, nessa sala de visitas, quase capitular, adquirem entonações nobres” (LLANSOL, 2003a, p. 114).

É nesta vibração partilhada que Sara, ao ser indagada sobre o que a tem angustiado, levanta-se no meio da roda e dá o seu testemunho, numa lacuna dramática de improviso. Caminhando rapidamente de um lado pro outro, como se fechada em um círculo e impedida de completar o movimento, ela expõe finalmente suas aflições: “o que me angustia é ter uma lista de perguntas sem resposta, e cada vez que eu acho uma resposta, a resposta

muda. Tem um monte de perguntas e um monte de respostas. E eu tenho mania de querer saber tudo, ao invés de ter só mais e mais perguntas. Eu encontro uma resposta e logo depois ela já não é a mesma. Eu fico esperando o inesperado e quando ele chega, eu me paraliso ou eu me movo?” e lança diversas perguntas ao público: “o inesperado, te move ou te paralisa? Você está esperando o inesperado? Você está confortável? Você está confrontado? O confronto te move e te paralisa? São muitas perguntas e as respostas mudam, e o desconhecido vem vindo. A gente tem que lidar com as perguntas e não com as respostas. As perguntas é que fazem a mudança. São muitas perguntas, e está tudo mudando, mudando.” A fala se torna compulsiva, junto ao movimento, vê-se o momento da mutação. Ela pega os visitantes pelas mãos e repete “está tudo mudando”. Nós nos levantamos e pedimos que todos mudem, que mudem de lugar, que descubram outros espaços, outros cômodos. Amplia-se um burburinho entorno das metamorfoses e, no centro do círculo desfeito, Sara dança intensamente, desabotoando a blusa muito justa, soltando os cabelos, realizando a sua libertação, desatando os nós, as amarras, os medos, enquanto as outras performers entoam como bruxas em ritual:

o mundo tá mudando
mudando ininterruptamente
e a vida fluindo fluindo
o rio navegando
pro mar correndo correndo
o mar ondulando
correndo pro mar
o rio correndo correndo
a roda viva girando girando
a vida crescendo
a floresta crescendo
vivendo vivendo
o sangue fluindo
o corpo navegando
no espaço navegando
na nuvem ventando
a nuvem mudando
o mundo mudando mudando
a água escorrendo
na pedra escorrendo
a pedra mudando
virando virando
areia virando

a água a areia
o rio sangrando
a vida mutando mutando
o novo o agora o depois
a mulher nascendo
o útero nascendo
a criança o homem o velho
o corpo mudando
navegando navegando
o corpo escorrendo
crescendo crescendo
vivo se tornando
se destornando
metamorfose do vivo
tornado tornando
o orvalho pingando
o mar secando
a seca inundando
o broto brotando brotando brotando
brotando
a vida alastrando espalhando
o vento a semente o pássaro
voando voando

despenando penando
o rio movendo a vida criando
o vivo transformando
o mundo outro mundo
impermanente

mudando mudando
o vivo mudando
o vivo mudando mudando
o mundo mudando mudando
mudando

52

A cena parte do trecho inscrito em *Um Falcão no Punho* - “O sentimento mais agudo que experimentei, e que me aperta ainda muitas vezes é o de não ter para onde ir, de ter sido cercada pelo desejo de mover-me sem fim” (LLANSOL, 1998b, p. 12) – mas amplia-se sua leitura para o desenrolar do movimento que, num primeiro momento, se dá circunscrito ao círculo da sala, à esfera do corpo, mas que ao final da performance implica de fato uma partida, a caminhada de Sara para o *onde* desconhecido, como será mostrado a seguir.

Desta dança de libertação, a Governanta desprende-se de seu papel. Junto à criança de Helena, aprende a brincadeira de *ser quando*. E se aproximando dos vários elementos da casa, identifica seu corpo a eles, dizendo “eu quando planta”, “eu quando mesa”, “eu quando livro”, “eu quando vento”. Já não deseja controlar os objetos: pode sê-los pelo uso do advérbio que a criança lhe ensina. Pode, inclusive, *ser quando deus*. E quando a criança deseja urgentemente ver deus, uma e outra se conduzem pela percepção de que a presença está ali, em tudo que os envolve. É Sara, então, que compreendendo em si, evidencia à criança: “tu nunca verás outro deus, que não este” (LLANSOL, 1994, p. 138), e pode enfim despir-se de suas últimas vestes, pegar as malas, e partir da Casa. Para o mundo? Para o próximo livro? Para a próxima morada? Este *onde* será o lugar desconhecido das coisas, que tanto a afligia, mas não mais – desvencilha-se delas, parte para o inesperado. Aprendera a falar a Poesia da *casa que se torna* – “atravessei a língua, desejando salvar-me através dela” (LLANSOL, 1998b, p. 11) – e entende, enfim, o signo da partida como o signo da mudança necessária, em que o novo há de vir, e o futuro há-de-vir à sua mulher, à sua figura.

⁵² Este texto foi escrito por mim a partir das noções de mutação e metamorfose presentes na obra da Maria Gabriela Llansol, e também a partir do Curso de mutação e metamorfose presentes na obra da Maria Gabriela Llansol, e também a partir do Curso de Meditação Vipassana, pautados nos ensinamentos de Buda.

Figura 34: Entre 8



Fonte: Acervo do autor

A trajetória de Sara na performance parte de um lugar pessoal, vai a uma condição humana universal e retorna a si. Ou não exatamente nessa ordem. É possível fazer uma aproximação com o impressionante testemunho de Derrida (2016) em *O monolinguismo do outro*, através do qual este trata da experiência vivida por ele pela imposição do francês na Argélia, e as derivações e traumas deste doutrinamento em seu país, ao mesmo tempo em que alarga o olhar sobre toda e qualquer língua, que será sempre colonizadora e vinda do outro – “não falo senão uma única língua e ela não é minha”. A mutação figural da Governanta é lida como pujança no corpo da atriz: os símbolos dessa transformação cênica é um desejo latente na pessoa que o performa e, simultaneamente, é o caminho individual (apoiado em seu princípio ativo de ser humana) que dá a conhecer a universalidade da experiência. Em Sara - a bailarina, a amiga, a performer, a mulher - mora uma Governanta que, reconhecendo a paranóia que lhe foi investida pela bandeira de *ordem e progresso*, está descobrindo lentamente como desabotoar a camisa e partir para o outro deste mundo, um lugar onde sua alegria seja possível.

5.5.2 - Helena

Figura 35: Entre 9



Fonte: Acervo do autor

A figura de Helena, não submetida a qualquer princípio de não-contradição, vive em seu corpo uma série de metamorfoses radicais que vão da Velha à Criança, da Mulher ao menino, ou ainda, como esta escrita me parece apontar, surpreendentemente, à Música, ao Ritmo. São vários os seres da obra llansoniana que se ressignificam em sua trajetória, tomando novas nuances, inebriando-se, descobrindo conexões vibratórias possíveis e improváveis entre si.

Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma alma crescendo. Eu não consigo abranger a infinitude do número e de harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações (LLANSOL, 2008, p. 21)

Por uma evolução que não se dá na progressão temporal, e nem mesmo no seu reverso, como poderá parecer, Helena descobre e revela a todos nós correspondências imprevistas do texto, em livros e figuras distintas, e cria seu percurso na composição de harmonias infinitas. A Velha é quem se vê primeiro. Com vestes sobrepostas, um casaco repleto de cacarecos, um lenço envolto na cabeça, sua posição é curva, os passos lentos. Enquanto os visitantes entram na instalação, seu olhar está perdido, não consegue reconhecer

onde está, nem tampouco quem são essas pessoas. Parece-lhe haver o impulso de dizer algo, mas a palavra se perde na boca entreaberta em movimentos. Após o alvoroço de apresentações envolvidas na massa sonora manifesta pela casa, Sara faz uma última pergunta em voz alta: Tem casa própria? O questionamento, que, como já vimos, remonta à entrevista feita por João Mendes à Llansol, é dispositivo para alguma recordação falha da Velha. Esta observa novamente o espaço, e num esforço de memória, diz: “é a minha própria casa, mas eu já não sei onde eu guardei minhas coisas. Um caderno, um lápis, um caderno, um lápis, uma cadeira”. Nesse ponto se apresenta uma primeira leitura, ainda imprecisa, da relação com a memória manifesta em Llansol – “ter um tronco e equilibrá-lo é preferível a ter memória” (LLANSOL, 2001, p. 131) - e que poderá tecer pontes indecíveis com a valorização do esquecimento em Nietzsche⁵³. O esquecimento apaga, de certa maneira, as marcas impostas pela memória e impede a fixação. Tendo apenas a recordação falha, partida, ilumina-se na história/trajetória da Velha os instantes de pura invenção, a sua mutação possível e imprevista. Se, a priori, é o momento de grande tristeza que sucede ao esquecimento e à perda dos objetos de escrita, em seguida, esvaindo este peso, a sentença é retomada sem dor, como recepção da primeira metamorfose que aí se inicia. A figura começa o seu rejuvenescimento: em uma dança de toques com Sara vai perdendo as camadas de sua vestimenta, revela-se um corpo de mulher jovem. Há uma conexão entre esta e a importante figura de Ana de Peñalosa, numa indeterminável passagem do tempo anunciada pela minha figura – “o tempo passou”, eu digo – e o texto diz -“para Ana de Peñalosa a mocidade passava (dentro de quatro anos teria cinquenta anos), embora ela mantivesse a infância no rosto” (LLANSOL, 2003a, p.19). A cena inverte: a Velha agora é Moça, olha para o seu corpo, tenta compreendê-lo, mas sem ansiedade – “meu corpo é meu? Meu corpo é seu? A quem pertence esse corpo?”, lança também a pergunta ao público – “seu corpo é seu?”, a ampliar o pensamento para além da metamorfose da própria figura, talvez questionando a ética, a política e a poética do mesmo, à pertença agenciada por este mundo, ou ainda, a saber, “é mesmo seu esse corpo?” Revive-se aí o momento em que Ana entra pela primeira vez na Casa, como recordação, na voz da própria Helena que, no entanto, talvez já não seja nenhuma nem outra:

⁵³ O esquecimento como uma força ativa e necessária à saúde, à criação e a emergência do novo. Na segunda dissertação da *Genealogia da Moral*: “Esquecer não é um simples *vis inertiae* [força inercial], como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão [...] um pouco de sossego, um pouco de *tabula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo [...] eis a utilidade do esquecimento, ativo (...)” Nietzsche, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 47.

Quando entrei nessa casa eu disse, prazer, meu nome é Helena. Senti que era da ordem material do tempo, como uma entidade. Uma casa que em cada canto guarda uma memória, um som, uma imagem, e também uma certa desordem, né. Uma casa que ouve música. Com objetos ganhos com o trabalho, e construída assim, sem nenhuma harmonia inicial – mas uma casa capaz de medir os conflitos humanos.⁵⁴

Na Casa, a memória é partida por seus cantos, não se dá como uma massa concisa: é feita de esquecimentos, de desordem. É assim que a figura de Helena a captura – sendo a Velha que lembra é também, todavia, a Moça que vive – “é a mais jovem e, sem contradição, a mais antiga” (LLANSOL, 2003a, p. 32). A metamorfose se segue: juntas realizamos um percurso por todos os cômodos da casa, e experimentamos os corpos de cada uma, como se uma só fosse. Helena inicia sua metamorfose em cão e menino, Jade e Ad, duas figuras importantes e distintas da obra de Maria Gabriela Llansol, que convivem na mutação da performer. Perde mais camadas de sua roupa, os joelhos estão de fora, sujos, se coloca de quatro, começa a cheirar, cavar, se coçar, brincar. É a brincadeira que os une, criança e cão, chegam ao jardim, onde a figura de Olívia borda na poltrona e inicia um diálogo impreciso com o animal.

O - Tá sujo, Jade! Vem cá, deixa eu te limpar. Quer aprender a bordar? A costura é como a escrita. Eu faço um traço pra mostrar que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte.

H - Do que você tá brincando sozinha?

O - Brinco de te conhecer. É minha neta? É meu neto? Não, é um menino que eu conheci bem pequeno. Você se lembra que você não sabia se orientar no espaço, mas eu te ensinei, e por isso você disse

H - Vou ser pra sempre seu amigo

I - Eu lanço a imagem de um cão para o meio das outras crianças.⁵⁵

H - Você entrou no reino onde eu sou cão!

O - O menino-cão tem um fluir de si próprio, quer saber ser coisas inomináveis.

H - Tenho um pedido urgente pra te pedir: eu quero ver Deus.

O - O que importa é saber que não há medo onde não há poder.

I - Como nos deve lembrara experiência de Deus para além de qualquer igreja.

O - Este lugar que você está é o Espaço Edénico.⁵⁶

⁵⁴ O texto original, presente em *Lisboleipzig 1*: “Quando entrei nessa casa, disse-lhe o meu nome é Anna (‘a quem?’), ‘à casa’ – esclareceu). Senti que era uma entidade, alguém da ordem material do tempo, que guardava imagens, sons, desordem, deterioração consumptiva, que ouvia música e gritos de criança sem mãe, com objetos ganhos com o trabalho, construída sem harmonia inicial, mas habituada, nos seus cantos silenciosos, a medir conflitos humanos. Seria minha pelo casamento.” (LLANSOL, 1994, p. 71)

⁵⁵ Eu faço aí uma interferência no diálogo, a partir da minha mesa de escrita, de onde é possível lançar imagens, que se tornara gabinete de costura.

⁵⁶ Texto criado por nós, em que utilizamos trechos e referências de *Amar um cão* (2008); *Espaço Edénico e A escrita sem impostura* (in Entrevistas, 2011a); *O encontro inesperado do diverso* (in Lisboaaleipzig 1, 1994). São estes:

(Do diálogo da dona com o cão Jade): “- Porque brincas? Porque não brincas? Porque brincas sozinha?/ - Por necessidade de conhecer. De conhecer-te – respondo./ - Entraste no reino onde eu sou cão. Pesa a palavra./ - Eu peso./ - Desenha a palavra./ - Eu desenho./ - Pensa a palavra./ - Eu penso./ - Então entraste no reino onde eu sou cão – concluiu ele.” (Amar um cão, 2008, p. 11)

(Sobre o cão e as crianças): “Lanço, de fato, a imagem de um cão para o meio das outras crianças. Repararam nele porque ele não pode estar no parque infantil, mas não o vêem como cão. [...] Há um grande abalo sob aquele solo onde as crianças brincam, projetadas no meu pensamento, onde o cão do futuro é o meu verdadeiro interlocutor.” (Amar um cão, 2008, p. 12)

Do diálogo de Gabi com Ad): “Na Escola que animei, em Lovaina, havia um rapazinho chamado Ad. Ad era surpreendente porque lhe escapava o lado evidente do crescimento. Era fulgurante e desorientado. Disse-me —serei pra sempre teu amigo|| apenas porque eu saíra com ele a passear no quarteirão que envolvia a Escola para o ensinar a orientar- se sozinho. Faltava-lhe a cardealidade do espaço. Mas não só. Assim, um dia, a mãe veio trazê-lo, aflita, porque o Ad decidira que só viria à Escola vestido de rapariga, como a irmã. Foi-lhe dito que não se preocupasse que, nesse dia, todos os rapazes se vestiriam também de rapariga.

O Ad era um quebra-cabeças para a mãe sendo, como era, um fluir de si próprio, quase sem margens que aceitassem o —é assim, porque é assim||. Não foi uma criança difícil, nem mesmo fatigante, apenas um sinal que a realidade se preparava para destruir, logo que pudesse.

Foi esse Ad que um dia me puxou pelo braço, em mais uma urgência imperativa, porque queria ver Deus. Não lhe passava pela cabeça que esse deus que, em tempos, por vezes se mostrava, em terrível, em pastor, ou em pobre, há muito se tornara longínquo e ocioso. Nem eu lho disse; não valia a pena; isso aprenderia ele, se tivesse de aprender; nem eu lhe diria que esse deus já muito me fizera chorar, que não voltaria a mostrar-se, que um outro, cuja forma era o inimaginado, tinha vindo e que, de tão evidente, passava, por norma, despercebido.

Ele queria vê-lo porque lhe tinham dito que ele vê tudo o que os homens fazem e Ad, já que assim era, queria vê-lo também, e ver tudo o que ele faz. Ensiná-lo a orientar-se na rua não fora evidente, mas estava ao nosso alcance. Mas como dizer-lhe que uma boa-nova fora anunciada a toda a criação?

Peguei-lhe na mão e levei-o para a sala de pintura, nesse momento, vazia. Sentei-me numa cadeira baixa, e puxei-o para cima dos meus joelhos. Peguei-lhe na cara, voltei-o para mim, e intimei-o:

— Ad, olha para mim. — Ele fixou-me, com os grandes olhos. — Tu nunca verás outro deus, que não este — disse-lhe, num jacto.

Surpreendido, vi que ainda hesitara em pôr-se a chorar e esgueirar-se, como aqueles adolescentes que fazem pedidos ousados e, ao verem-se correspondidos, perdem os meios, gaguejam, e soçobram. Mas não assim Ad. Olhou-me fixamente; depois, duvidou se era mesmo verdade; depois, a imagem conhecida da Gabi impôs-se-lhe, e sorriu; eu não sorri, e Ad pôs em dúvida os dados reais evidentes da sua experiência; um rubor intenso começou a manifestar-se enquanto via uma Gabi que jamais suspeitara que existisse e, trémulo, lançou-me os bracitos em volta do pescoço. Esse gesto, tão espontâneo de pedido de socorro e de abrigo, comoveu-me e, intuitivamente, comecei a murmurar-lhe ao ouvido, até que se acalmou. Disse-me então:

— Mas tu não dizes nada, Gabi.

— Ele também não, Ad.

— Então porque mexes os lábios?

— É uma língua que ando a aprender.

— Quem te ensinou? — quis saber.

— Rapazinhos como tu — respondi-lhe.

— Mas eu faço-te sofrer.

— Fazes, fazes — confirmei.

— Nunca mais aprendo a ler — E pusemo-nos a rir.

Voltámos-nos a encontrar, anos mais tarde, já adolescente.

Não esquecera o que naquela manhã se passara, e tive oportunidade de lhe dizer então o que, há pouco, noutra ocasião, pude afirmar:

O bicho que cava é o menino que se deita ao colo da mulher, mas é ainda Jade, o cão do futuro, também designado por Llansol como *alma crescendo*. O bordado indica, como a escrita - tudo está ligado a tudo, e anuncia, entre muitas coisas, a intrincada relação das figuras, e que pode ser lida nos corpos múltiplos de Helena. Tudo é ainda brincadeira, brincar de conhecer, brincar de ser, através da qual cachorro e criança se encontram. Na referência direta à figura de Ad, contada por Llansol em *O encontro inesperado do diverso*, principia uma outra possibilidade de leitura: a Velha, que não pode se orientar na casa, que não sabe onde suas coisas estão guardadas, é o rapazinho que não tem a cardealidade do espaço. No lapso de esquecimento de Olívia – “é meu neto, é minha neta?” –, que também aí se torna possível avó, mais uma relação se conjuga na figura de Helena: além de Velha e Moça, pode ser também menino, isto é, do sexo masculino, o que problematiza também uma intersexualidade ou uma androgenia, ou ainda, desafia a própria biologia no entendimento dos corpos. Da mesa de escrita, tornada mesa de costurar em papéis⁵⁷, eu “lanço a imagem do cão para o meio das outras crianças” – que a escrita pode fazê-lo - e neste reino o menino é cão, pode brincar de *quando*, brincar de ser, e não se pode dizer, de fato, quem brica de quê, se o cão, ou o menino: é menino-cão, na ligação irrevogável do traço. Novamente, remonta-se a Ad, o rapazinho: quer ver deus. E disso emerge o espaço edénico da escrita, fora do

—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, e 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||.

Não lhe disse exactamente isto,

que não é viático que se dê a quem nós pressentimos um futuro de profunda solidão mas, acerca de Deus que então o preocupava, aconselhei-o:

—Ad, não é preciso pensá-lo de outro modo; é preciso deixar de o pensar. Colocar o coração na proximidade da sua paisagem, deve bastar.” (*O encontro inesperado do diverso*, in *Lisboaleipzig* 1, 1994, p. 137-139)

(Espaço edénico): “um espaço edénico 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 (...) É um espaço que vive confrontado, como o texto mostra, com o poder e com as imagens de início, com o tropel de imagens que vêm do horizonte; em termos psicológicos, esse espaço vive confrontado com a opressão política e/ou a obrigatoriedade de viver identificados com status sociais, e com a depressão. (Espaço edénico in *Entrevistas*, 2011a, p. 22)

(sobre o traço): “Da mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que eu faço aquele traço para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que eu vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico...” (*A escrita sem impostura* in *Entrevistas*, 2011^a, p. 51)

⁵⁷ Nesta cena, a mesa de escrita se torna gabinete de costura, e na máquina costuro papéis, perfurando de fato a folha, e traçando uma relação direta entre o bordado e a escrita.

continente do Poder e incompatível com o medo. A experiência de deus não é a experiência religiosa – está para além de qualquer igreja. Basta colocar o coração na sua proximidade.

A metamorfose da Velha para a Criança e para o cão Jade lê, desdobrando, a evolução da figura para Pobre. João Barrento já anuncia a mutação de Luís M em pobre-criança, no posfácio de *Na Casa de Julho e Agosto*, intitulado *Herbário de faces* – “homem a evoluir para criança e para pobre” (BARRENTO apud LLANSOL, 2003a, p.173). Da imagem, já nos fala Zaratustra, na última das três metamorfoses necessárias:

A criança é a inocência, e o esquecimento; um novo começar, um brinquedo, uma roda a girar sobre si, um primeiro movimento, uma santa afirmação.

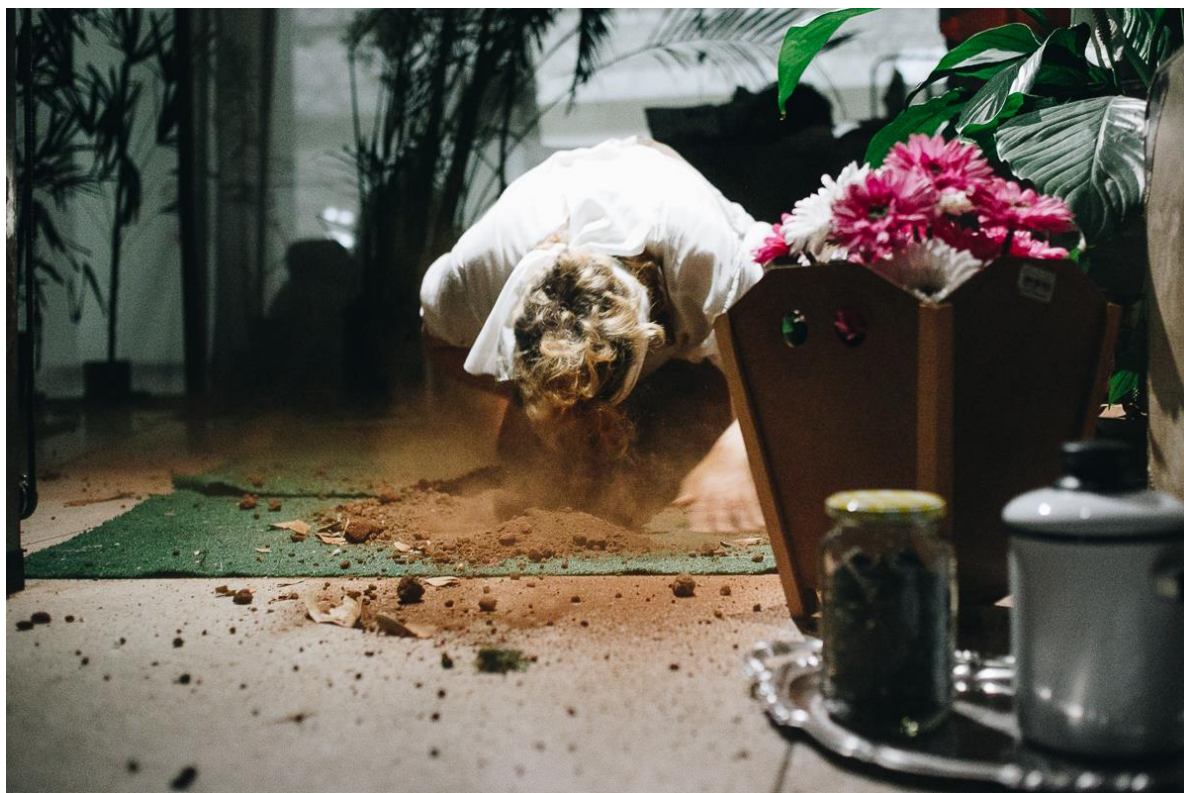
Sim; para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso uma santa afirmação: o espírito quer agora a sua vontade, o que perdeu o mundo que alcançar o seu mundo. (NIETZSCHE, 2002, p. 37)

A criança é aquela que diz “eu sou”, ou como diz e faz a figura de Helena - “eu *quando* posso tudo”. Nela se conjuga inocência e esquecimento, o novo, a criação, a brincadeira. Também Llansol o sabe: da experiência como educadora na Bélgica, na Escola da Rua de Namur ou na Quinta de Jacob, é das crianças que essa se aproxima, por ver nelas o correr livre do pensamento, a possibilidade do novo sempre, neste mundo e nos outros. O cão também entra no parque, são eles, criança e cão, os verdadeiramente pobres, a evolução desejada da figura e do ser humano. Eis a derradeira transformação: a criança aprende a ouvir o seu corpo, diz sim para o jogo da criação, sua força não sustenta valores, e assim ela é capaz de gerar como puro devir. Cenicamente, Helena, à roda de café - que, vale marcar, é o momento em que realmente a fronteira entre as figuras que apresentamos e os indivíduos/performers que somos é inteiramente diluída – lê o seu texto: “Sinto falta de espaços vazios, de desconhecido. O que dá mais prazer que o desconhecido?” É nesse desprendimento que sua criança-cão se lança, ao espaço em branco, dada à metamorfose que entoamos - “o mundo mudando mudando, o corpo mudando” – e aí pode dizer, atestando sua transformação, mas também em nome de todas as moradoras da casa:

Nossa data maior é o *quando*. O *quando* manda na gente. Eu *quando* posso tudo. Eu vejo assim: Eu quando Planta, posso sentir a clorofila atravessando todo o meu corpo; ou quando Mesa, sou apoio pra todo tipo de comida e pra todo tipo de ideia; ou eu quando Livro, guardo o infinito dentro de mim; ou eu quando vento, balanço tudo em volta sem ninguém me veja. Eu quando posso tudo! Eu quando pássaro, eu quando Gabi, eu quando chuva, eu quando gato, eu quando máquina, eu quando chão, eu quando deus... Eu quero ver deus, eu quero ver deus, eu quero ver deus.⁵⁸

⁵⁸ Trata-se de um texto da performance que, iniciado por Helena, é então partilhado por Sara e, em seguida, por todas as moradoras da casa. A imagem vem do livro *Memórias inventadas - A segunda infância*, de Manoel

Figura 36: Entre 10



Fonte: Acervo do autor

Está aí a criança a brincar, e todas as moradoras, de alguma forma, tornadas criança. E não se brinca *como se*, mas *quando*, no *sim afirmativo*, o *eu sou*. Metamorfoseando-se em tudo que há, fazendo falar as coisas sem fala. Da possibilidade *quando* de ser deus – que é a criança a criar, a gerar, e talvez este possível espante - essa retorna ao desejo imperativo de vê-lo – se ele vê tudo, quer ver também. E, com Sara, e isso já foi mencionado, percorrem o espaço, admirando-se com o rosto sem rosto de deus, do Amante, do Amor, espalhado por todos os lados, em todos os objetos e seres. Todas as figuras lhe dizem: “tu nunca verás outro deus, que não este”, e o rosto da criança se metamorfoseia em figuras impossíveis que, performaticamente, Helena distorce com as mãos, até voltar a ser cão, mas na impossibilidade de qualquer fixação segue sendo múltipla. Por essa escrita desvendo que, se antes me parecia que a última metamorfose de Helena era o cão-criança, agora visualizo mais uma dobra: nos últimos movimentos do cachorro, toda a casa escurece, nada se vê. Surge aí, do centro do Jardim onde está Helena, pelo seu toque, a vibração

de Barros, sessão 15, intitulada *Tempo*: “Eu não amava que botassem data na minha existência. A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o *quando*. O quando mandava em nós. A gente era o que quisesse ser, só usando esse advérbio. Assim, por exemplo: tem hora que eu sou como uma árvore e podia apreciar melhor os passarinhos. [...]” (Manoel de Barros, 2006, s/p.)

pulsante de um djambe, a música ocupa o espaço, reverbera por todos os cantos numa harmonia imprecisa, dissonante. Assim se dá mais uma transformação: a criança, o cão, é agora música, ritmo – “tudo é ritmo”, dirá Hölderlin na figuração da obra llansoniana. E é assim que a escrita se faz – “O texto não se escreve com sentido, mas com ritmo” (LLANSOL, 2001, p. 151). Na música, já não há palavra – “ela não fala, basta-lhe querer ser o som deste espaço, e desta hora” (LLANSOL, 1994, p. 63). Bach, a figura do músico que ensina o cantar da leitura, que aproxima a música à figura da poesia apresentada por Aossê – a transmutação de Fernando Pessoa em sua escrita – na sua anterioridade de sujeito, como compositor, ao seguir as regras harmônicas, se via capaz de exprimir a ordem divina em música. Seu desdobramento figural tem certamente outras nuances na obra de Maria Gabriela Llansol, mas há aí talvez uma aproximação, no desejo de que essa escrita acompanhe a voz, fale com o Amante, coloque o coração na sua proximidade. Quando pode ver o sem rosto de deus, enfim, a figura de Helena passa – agora, de fato - por sua derradeira metamorfose – é música, é ritmo, e, todavia, sendo a última, já não o será, porque não se fixa, se espalha no espaço. A que se pode dizer, no breu, sem a certeza do olhar, como o bilhete deixado a Bach pelo poeta: “somente a perfeita sombra de um quarto vazio me poderá abrir os ouvidos à linha de flutuação de Música.” (LLANSOL, 1994, p. 55)

Helena agora é uma menina/mulher de vinte anos. Pode-se dizer, madura, como se falam das frutas. Seu percurso nessa pesquisa tem uma intensidade similar às metamorfoses de sua figura. Um dia chorou muito, queria se assumir artista, saber o que era de fato. É filha de bailarinos e dançou a vida toda, mas nunca tinha estudado ballet clássico, o que se sabe, desvaloriza uma bailarina no mercado. O corpo responde a isso: muita criatividade ser regra e sem poda, sem a vara das mestras endireitando o joelho, o rosto, a coluna; a flexibilidade pouca, para uma bailarina; as piruetas de braços frouxos. É bailarina, é isso, dançar é o que ela sabe fazer e faz bem, mas para as regras da casa, esse corpo pode ser espontâneo demais. Está na graduação em teatro, então também pode ser atriz, mas é no movimento que cria. Nesse trabalho, e nas aulas, precisou aprender a usar a voz – ela já sabe cantar, que é a voz dançando: mas aprender a falar é duro. Helena cresceu no mato, com os bichos, com as plantas, estava sempre suja de rolar na terra com os cães, e por isso usava roupas de brincar, que são de menino. Gostava mais de brincar que de vestido. E daí que a mãe sempre precisava esclarecer: é Helena, é menina. Essa mulher, que por mais que seja uma fruta quase caindo do pé, eu sigo vendo menina/menino, ficou doente várias vezes durante a criação de *Entre*. O corpo respondia às muitas aulas, ensaios, ao desejo de ser profissional (aos dezenove), às

dúvidas, ao esforço de aprender a falar qualquer coisa engasgada. As mutações são sentidas, não é que podem se dar sem perceber. Ela cortou o cabelo bem curto, parece um menino. É uma menina, gosta dos bichos, brinca com os cachorros na terra que, pode-se dizer, é o “Jardim fechado dos animais que temem o contato com a prudência” (LLANSOL, 2003a, p. 105). Me disse que estava interessada nesse negócio de androgenia, estava com umas pesquisas, um dia se travestiu de mulher. É mulher. Uma vez, depois da performance, se surpreenderam que fosse, parecia um menino. O signo é peixes, flui muito, água afora, pros lances de astrologia, peixes, sendo o último do zodíaco, pega um pouquinho de cada signo, pode se metamorfosear em qualquer um. Esses dias, Helena me contou que entrara no Ballet Jovem, a companhia de dança dos mais novos do Palácio das Artes. Toparam o risco do seu corpo imprevisível. O amor também é isso.

4.5.3 - Olívia

Figura 37: Entre 11



Fonte: Acervo do autor

Se a figura de Olívia não exhibe tão claramente a sua metamorfose, é talvez porque os seres que se manifestam em seu corpo já são em si mesmo o princípio de mutação. Entre nós, a chamamos de Mulher-Árvore. Mas pode ser também a Mística, a Beguina. Veste um pesado manto verde, repleto de folhas e galhos, perfuma o espaço com os incensos, defuma os corpos daqueles que adentram enquanto evoca os cantos ritualísticos de limpeza energética da casa. Seu lugar é o jardim e lá fica por muito tempo, sentada na poltrona que parece também ter raízes. Atrás de si, a biblioteca de ervas reúne inúmeros potes de conhecimentos ancestrais. Olívia talvez não tenha um sexo objetivo, mas é certo que é uma força feminina e tem uma relação direta com a terra e seus bens, com as plantas, com os animais.

O Jardim está no centro da casa e também a Mulher-Árvore. Ali realiza seus rituais, evoca, literalmente, as figuras da escrita llansoniana, lançado seus nomes na massa sonora de perguntas e respostas que se cria na recepção dos visitantes. É sem temporalidade, como se sempre estivesse estado, anterior e posterior. Essa imagem da figura performática veio da sala de ensaio, a partir da leitura, claro, no desejo de traduzir a pujança ancestral das plantas, da terra, talvez já com um olhar lançando-se à figura de *Prunus Triloba* - a árvore de Jodaigne que se tornou uma importante apresentação do mundo vegetal na obra llansoniana. Mas foi, de fato, só depois que encontrei um possível correspondente dinâmico para ela na obra escrita. A figura que está fora da História e diz sem usar qualquer forma de expressão é Jasmim, uma espécie rara em meio a muitas outras:

Jasmim é o ser da diferença. Apresentou-se a mim sorrindo porque acha natural tudo o que os seres diferentes dele fazem. É alguém com adolescência, e raízes na melhor idade da vida. Dir-se-ia que conhece o vazio do Paleozóico e tem uma noção do que são seiscentos milhões de anos. Contemplou dinossaúros, pelicossaúros, tartarugas gigantes, e a inscrição antecedente do nada. Falou-me usando o silêncio e o sorriso. (LLANSOL, 2003a, p. 19)

Nesse sentido se assemelham: todo ser lhes parece natural, percorreram épocas inumanas e guardam uma sabedoria solidária, que não é poder. Sorriem para qualquer um e olham muito. Olívia mistura seus braços em ângulos tortos aos galhos das plantas que a envolvem – o braço é também galho, as pernas se dobram, alongam raízes. Não são figuras históricas, mas sim uma verticalidade que perfura os tempos. Soma-se na composição da figura do jardim, uma outra. A beguina Eleonora, que vive entre muitas mulheres que “têm por aspiração comum socorrer as plantas” (LLANSOL, 2003a, p.31) é, talvez, o princípio de alguma humanidade em Olívia. Está, também ela, sempre entorno das árvores. Deve ser por isso que as mulheres que com ela habitam essa casa, (nós, beguinas?) julgam vê-la “transformada em árvore principal, com múltiplos seios e raros frutos” (LLANSOL, 2003a, p.

34). Da beguina Alice, que também poderá se somar às figurações de Olívia – já que “seu nascimento é um mistério envolto// - Nem ser mortal, nem ser imortal” (LLANSOL, 2003a, p. 46) - Eleonora aprende: “quanto mais me calasse, mais os rebeldes animais se revelariam a mim. Serei – deu-me essa esperança – admitida entre eles, em meu juízo, se abandonar a dura linguagem destes sinais” (LLANSOL, 2003a, p. 69). A árvore-principal quer viver com os animais rebeldes, aprender sua linguagem sem sinais e sua fala, assim, se torna cada vez mais enigmática e permeada de longos silêncios. A figura textual assume também outras formas que sugerem a ponte entre a mulher beguina e seu caráter elementar, concentrados cenicamente na Mulher-Árvore, e iluminando a mutabilidade intrínseca de sua figura: “Eleonora água”, “Eleonora terra”, “Eleonora fogo”, “Eleonora dissolvente” (LLANSOL, 2003a, p. 49-51). Nela reina a impossibilidade de fixação, tudo escoa, areja, movimenta, dissolve. Quando a Casa é dominada pela grande tristeza, a figura do jardim morre, perde o manto de folhas verdes e ressurge em um vestido branco repleto de folhas secas – é Outono, mas é também renascimento possível, círculo ininterrupto da vida, mudando, mudando. Na passagem do tempo que sucede à melancolia da residência, espalha sementes-palavras ao cultivo de suas moradoras: “Na Casa que se torna, há muitos meses, anos, implantados, e toda uma gama de espíritos... Na Casa das Ervas todas verdes, na Casa das Ervas sós e verdes; na Casa das vozes e das Ervas; livros, flores, arbustos, plantas, sementes, brotos..” Como mulher de saber ilocalizável, e sem filiação cronológica, atesta as inúmeras existências que na casa convivem, compreendendo, no abatimento desta, uma parte essencial do ciclo de renovação, como que, para vir a primavera, é preciso passar pelo inverno.

Quando Sara quer, na sua obstinação, arrumar a minha mesa de trabalho, e disso sucede um grande conflito entre nós, é a interferência enigmática de Olívia que interrompe a briga e conecta todas as moradoras numa relação de permutabilidade, em que partilhamos os gestos que compõem a trajetória evolutiva de cada uma das figuras. Sobre a escrita interrompida pela ordenação da governanta, a figura do jardim lança sua luz:

Mais do que uma urgência que acomete quem escreve, há um texto tão antigo quanto uma árvore, como se plantas e palavras se entrelçassem. A mensagem profética confunde-se com o homem e com as folhas. Eu faço um traço pra mostrar que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte. Vê o aberto?⁵⁹

⁵⁹ Este trecho é construído a partir do ensaio de Lígia Bernardino, intitulado *Natureza e Textualidade*, além da declaração de Llansol sobre o traço, já antes mencionada, na entrevista *A escrita sem impostura*, e também da evocação da 8ª elegia de Rilke no livro *Ardente Texto* Joshua, da escritora portuguesa.

Da demanda da minha figura, de não permitir que a escrita se interrompa, a Mulher-Árvore compreende e anuncia a relação de ancestralidade entre palavras e plantas, a pujança da natureza e a do texto postas em pé de igualdade. É no humano e na vegetação que a mensagem profética se manifesta, apresentando uma indissociabilidade das espécies e dos tempos no desenho do traço. Nesse momento, a primeira parede interna da casa se abre, e libera também pela primeira vez a figura do jardim, que não tinha passagem para os outros cômodos da casa. “Vê o aberto?” constata o início da dissolução das fronteiras que partem a casa, é uma observação literal, mas a indagação, presente no livro *Ardente Texto* Joshua, remonta à Oitava Elegia de Rilke, que constata o passo livre do animal em direção ao Aberto, em oposição ao homem que, em tudo, tem diante de si a Forma, o mundo:

Com todos os olhos vê a criatura
o Aberto. Só os nossos olhos estão
como que invertidos, fechando-se sobre ela,
armadilhas cercando o seu passo livre.
O que fora de nós é, só o sabemos pela
face do animal: desde pequena, levamos
a criança a olhar para trás e obrigamo-la
a ver a Forma, não o Aberto, tão fundamente
inscrito na face do animal. Livre da morte.
Só nós a vemos; o animal livre
tem sempre o seu fim atrás de si;
Deus vai adiante, e quando o bicho corre,
corre para a eternidade, como correm as fontes.
Nós nunca temos, um dia que seja,
à nossa frente o espaço puro para onde as flores
sem cessar desabrocham. É sempre só mundo
e nunca o vazio sem negação: o que é puro,
o não-vigiado que se respira e
sem limite se sabe, e não se deseja. À criança,
perdida na entrega a isso, alguém
a sacode. Outros morrem e são isso.
Pois já perto da morte a morte não se vê, e olhamos
lá para fora com um olhar grande de bicho, talvez.
Os amantes, não fora o Outro que lhes encobre
a vista, estão muito perto, e caem em espanto...
Como por engano, abre-se-lhe o espaço atrás
do Outro... Mas por cima dele
ninguém passa: é o mundo que está aí de novo.
Sempre de olhos postos na criação, nela
vemos apenas o reflexo do que é livre,
e que nós escurecemos; ou como um animal,
mudo, ergue os olhos e, sereno, nos trespassa.
Chama-se a isto destino: estar do outro lado
e nada mais, sempre do outro lado.⁶⁰

⁶⁰ Esta é uma tradução não publicada feita por João Barrento, e que o mesmo dera de presente para Llansol e um dos encontros do Grupo de Estudos Llansolianos. Transcrevo aqui apenas a parte inicial do poema.

Eis, talvez, a responsabilidade da Mulher-Árvore na Casa: dar a ver o Aberto, ajudar o humano na sua evolução para criança, para animal, para o seu desabrochar no espaço puro. Por isso traz a mensagem profética na forma que encarna - mulher e planta. Resgata as mulheres de seu conflito para que ergam o rosto – e assim fazemos eu, Sara e Helena – a ver a parede que se abre, a ver, também, o espaço vazio, o desconhecido para onde corre todo Vivo, mas que o ser humano ignora ou negligencia. Olívia profetiza a metamorfose que, chegando, já está, e continuará ainda, nessas figuras, na Casa, na Natureza e no Homem, se esse se der a ela. Assim, todas juntas percorremos a trajetória da casa, dos nossos gestos, e unidas somos Um de múltiplas faces, partilhando o texto, o pão, os tempos, o espaço edênico.

Figura 38: Entre 12



Fonte: Acervo do autor

A seguir, a Beguina se refaz na mulher/avó esquecida que borda, e conversa com o cão-criança. Há aí, novamente, uma relação de permutação entre as figuras: quando Helena chega à infância, Olívia se torna uma velha desmemoriada, tentando recordar sua relação com este ser indefinido que brinca no jardim. A senhora borda, costura os tecidos da história que quer reescrever, encontrar.

Não fui em quem traçou este desenho que bordo mas, percorrendo-o com a agulha, reconstruo o nascimento do ato de desenhar; perco um pouco a noção do tempo como se o bordado tivesse vindo de um arquivo e nele estivesse prestes a desaparecer. Situo-me historicamente ao lado de outras mãos que bordariam tecidos de outra época. Pergunto que sentido darão, quando o encontrarem, ao inseto [bordo] que conheci hoje. Passo da escrita ao bordado, traduzindo como se ambos fossem a minha palavra. [...] Com um livro escreve-se outro livro. (LLANSOL, 1977, p. 66-67)

Os gestos de bordar, escrever e traduzir se aproximam, indicando um caminho que se percorre pela escrita-tradução - pelo bordado que se faz encima do desenho de outros -, que compõe os tecidos históricos, já não fixados linearmente no tempo. Muitas mãos bordam a história, percorrem o desenho com a agulha, perfurando o arquivo têxtil. Bordar sobre o desenho escavando o tecido - escrever sobre o papel sulcando-lhe o traço - são gestos de tradução que trazem para o universo llansoniano os bordados-textos de outros, e que passam a pertencer também àquele que surge ali, seguindo essas pegadas. É como se a Mulher-Árvore - Jasmim, Eleonora, Alice - devida a sua ancestralidade e raízes, e por ter desde sempre estado presente - e estará depois - pudesse se converter na Velha de Helena, remontar a presença dessa nos seus lapsos de lembrança. Ambas podem se aproximar por sua participação na vida humana, mas também na proximidade à terra, aos bichos, aos vegetais; por uma perda gradativa da língua de significados, pela procura de uma voz espalhada em todos os cantos, que não comunica por compreensão, mas por ruído, silêncio e ritmo. Podem se aproximar ainda sob o signo de Ana de Peñalosa, que está na juventude de Helena, e que aparece na obra escrita também como mãe de várias figuras. A Mulher-Árvore é Mãe-Terra. É ela, por isso, que deste saber proclama, na força de transformação que, ao final do café, é investida à casa: “Aqui, a única lei é a da pura metamorfose”. Eis a ordem anunciada, a única possível para aquelas figuras.

Na cena final, é Olívia que, enquanto signo de relação com o Aberto e com o desconhecido, revela a presença dispersa da voz e ensina, como quem doa ao Nada, os modos de acompanhá-la: “Para acompanhar a voz, vá procura-la, em qualquer lugar que fale: montanha, mar, praça da cidade. Ela te pede que não ouça nem veja, mas que se deixe absorver, se deixe evoluir para pobre e se torne, ao seu lado, uma espécie de voz sem-eu.”⁶¹ O caminho anunciado, da evolução necessária para pobre e para ritmo sem pertença, desperta as vozes todas, sem origem, ou fonte identificável, que emergem em *off*, dando continuidade aos ensinamentos do texto, do poema sem-eu:

⁶¹ Recriação do trecho já mencionado, inscrito em *Onde vais, Drama-Poesia?*, 2000, p. 13.

Para acompanhar a voz, realize o caminho inverso da luz e pouse no ramo mais alto da árvore, e aprenda com esta a produção da clorofila. A liberdade de consciência e o dom poético, a ética e a estética, unem-se aqui nesta Casa, cujas origens remontam aos mais ínfimos detalhes da existência, num mundo múltiplo, mas que o ser humano habituou-se a negligenciar. Pra forma humana, só essa terra existe, e não vai haver nunca um novo mundo, mas há um outro, neste.⁶²

As vozes despersonalizadas garantem: para o homem, só essa terra existe, e é nela que se poderá descobrir o outro do mundo, sua criação infinita, pelos olhos da criança, do pobre, do cão, pelo ritmo. O que a Casa busca nesta procura pela voz - a língua da casa, a Poesia – é a união da ética e da estética ou, como dirá Llansol, da liberdade de consciência e do dom poético, isto é, a liberdade “de cada ser vivo em face de Deus, do Estado, e da sua rede de múltiplos poderes, na tentativa indefinida – sem fim e sem limites – de alcançar para cada habitante da terra [nossa grande casa] o direito inalienável à autonomia do seu sopro de vida” (LLANSOL, 1994, p. 131), ancorada na “imaginação criadora própria do corpo de afetos” (LLANSOL, 1994, p.120). Só assim se poderá manter na proximidade da Presença, testemunhando o que o real é.

Olívia chegou na sala de ensaio uns meses atrasada, e veio com um neném nos braços, Kali, que ainda nem completara um semestre de vida. Era mãe recém-nascida. Por um trimestre Kali esteve com a gente se fazendo ouvir entre uma fala e outra, ou a todo tempo, que não era muito dada aos cochilos. Oli tinha trazido a infância para nos confrontar, e assim um minúsculo bebê era o suficiente para perdermos o controle, que acreditávamos ter. Ela estava há anos longe dos palcos, do teatro, desse lugar de criação ao qual tinha dedicado muito tempo de estudo, mas não mais. Agora era mãe: antes de tudo mãe. Trouxe os ensinamentos dos cantos caribenhos, que despertaram uma grande força nos nossos encontros – são outras formas de linguagem, que não a dos sinais. Trouxe mais coisas também: o tarô, as mandalas, as evocações, os pedidos de proteção, velas, incensos, defumador, ervas, um grande amor pelas beguinhas que lia nos textos. Sabe cuidar das plantas, conhece os chás, não come os bichos. A mãe da casa veio também com sua mutabilidade insanável: todo dia uma nova proposta, em um momento queria isto, depois achava horrível, queria mais dança, e então queria diálogo – todo assentamento parecia impossível na sua presença. Dois dias antes da estreia ela queria mudar três cenas, trocar textos, dispor as performers de outra forma. Nós arregalávamos os olhos, porque a mutação assusta (à gente, a ela acho que não), mas mudamos e foi bem melhor. Ela sempre escuta umas coisas que estão sendo ditas em

⁶² Este texto é uma recriação composta a parti de trechos editados de *Onde vais, Drama-Poesia?* e *Lisboaleipzig 1*, ambos de Maria Gabriela Llansol, e também de *Natureza e textualidade*, de Lígia Bernardino.

silêncio, sonha com o que está vindo, pressente. Quando eu estava ansiosa, perdida, não sabia por onde levar o projeto, ela estalava os dedos entorno do meu corpo pra afastar a urucubaca, tirava umas cartas, acendia umas velas, e jogava pros astros porque ia se resolver. E resolvia.

4.5.4 - Isadora

Figura 39: Entre 13



Fonte: Acervo do autor

Olhar o percurso da minha própria figura é difícil: ela foi pouco pensada, deu-se, como uma demanda da performance que chamava a fulguração da escrita. A princípio, eu não participaria das ações dentro da estrutura dramatúrgica, a não ser como visita, ou uma amiga antiga da casa. Mas então manifestou-se por necessidade - este ser, Legente-Escrevente-Tradutora, ou o Texto-Dando-se, não podia faltar à casa. A figura, infelizmente, foi algumas vezes associada à representação de Maria Gabriela Llansol, como intuito de biografia e personificação, o que, como desejo, trai esta obra. Trai a potência de vibração das palavras neste texto, que pode até grafar o Vivo/a Vida, mas não por uma perspectiva mimética e representacional, e sim por sua pujança irrevogável. Creio, também, que o visitante entra com os seus próprios desejos, e que quer frequentemente satisfazer à fofoca biográfica, dar um retrato ao autor, à primeira pessoa que fala ali. De todo modo, independente de como se tenha

dado a ler, à certeza de que, de fato, não sou atriz, não fui dirigida e estive tomada por outras funções da composição cênica, esta figura surgiu com um princípio ativo, e é sobre isso que irei falar.

De todas as figuras da obra llansoniana, e mesmo que não haja hierarquia entre elas, é o Texto sempre indispensável. Isso, ou a Escrita a se fazer. Minha figura remonta ao copista, ao leitor, ao tradutor, ao escrevente – todos aqueles que estão em relação direta com a palavra e, nesse sentido, sim, sempre poderá levar até à figuração da escritora portuguesa -, mas também se faz na imagem da própria inscrição textual, o texto se fazendo em toda parte. Visto pijama e sobre ele um roupão, do qual por todos os lados emergem papéis escritos, e também canetas, lápis – a escrita transborda. Minha figura está quase sempre sentada à escrivaninha, digitando na máquina, lendo em livros, escrevendo em cadernos, procurando páginas entre as muitas que envolvem sua mesa de trabalho. A todo tempo, repito as falas das outras moradoras da casa e anoto, datilografo. Sento com “um rosto grave de tradutora” (LLANSOL, 2000, p. 209) escuto o que está sendo dito, deixo a superfície do papel se iluminar por suas presenças. “O meu espaço é uma fala, são livros, leituras, inquietações, dicionários” (LLANSOL, 1998b, p. 133). Percebo que as referências textuais da minha imagem se encontram nos diários e nas notas de caderno. É importante marcar que, o que se escreve nesse suporte por um discurso direto, jamais será o meramente autobiográfico para Llansol: quando a palavra se dá à página, ela é fulgor, está transmutada, reinventa a figura de emissão e fulgoriza o cotidiano. Não se pode negar que há matéria biográfica, mas o sujeito já lá não está, perdido pra sempre no correr ininterrupto do texto. É o próprio diário que diz que “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” (LLANSOL, 1998b, p. 132), isto é, para além do localizável e limitado de uma vida humana. A figura do escritor se dá a ver, mas antes é a pulsão de escrita que se apresenta, na sua força irreduzível a um corpo mortal.

Estou neste lugar como testemunha que, na tradução do visto e do vivido, levo a leitura pelo seu caminho. E sem que a figura tenha nuances e metamorfose claras e específicas, é o texto mesmo que ali se apresenta, com sua potência infinita de mutação. Está também aí um *corp’ a’ screver*, debruçado sobre a ação que parte de uma atenção determinada a tudo que nessa casa se escreve. É através das diversas figuras da residência, sejam elas as moradoras, os objetos, visitantes, ou os textos que caminham pelos cômodos, a voz, a música que flutua no espaço, com elas e por elas é que eu venho a saber, e venho a ver.

Um a um se sentam pacificamente no interior de mim mesma, como em sua casa habitada. Falam de seus desejos múltiplos e de suas batalhas, livros e épocas, de seus símbolos e quedas. Escrevem seus tempos quebrados e seus espaços amplos de vivos. Suavemente me interpelam, em voz baixa se reconhecem e marcam, num vibrante acordo, seus lugares à mesa do livro. Eu própria os amo com um entendimento maior que o meu, eles sabem-me insignificante sítio de passagem. Mas, no entanto, vive-se à quarta-feira um momento de insubstituível coabitação em que plantas, aves, animais, seres humanos presentes e ausentes, alcançam uma intensidade de vida, rara e que terminará amanhã. [...]

Assim ligados me percorrem, e atingem o núcleo de cada quarto da casa, onde já fui autor e personagem, fim de mim mesma e súbito acolhimento.”⁶³

A minha figura recebe a todas as outras no texto – sua casa habitada. Nessa escuta intensa, é claro à Legente-Escrevente-Tradutora que “as palavras são testemunhos antiquíssimos e implacáveis do devir humano” (LLANSOL, 1998b, p. 133), e por isso registra tudo o que falam, para além do entendimento que tem, admirada pela rebeldia de acolhimento da escrita. “O tempo passou”, digo, e tomo nota da sua passagem, “segunda, terça, quarta”; observo os corpos que escrevem – “a casa e seu jardim povoado por homens e mulheres, antepassados e descendentes”. Assim percebe-se que naquele lugar “havia muitas vozes que, dos vários cantos, pareciam todas vir ao seu corpo” (LLANSOL, 1977, p. 12). É também da mesa de leitura e escrita que jogo outras figuras à convivência: enquanto Olívia, velha desmemoriada, conversa com o menino-cão, a escrivaninha se transforma em gabinete de costura, onde a agulha perfura o papel inserindo sulcos, cavas, atravessamentos que dialogam com o bordado da beguina, e é daí que “eu lanço a imagem de um cão para o meio das outras crianças”, isto é: auxílio também para que a mutação se faça, com a ponta aguda da lança-lápis. Com todos que me acometem, aprendo a que me vem o texto, a casa: lugar de amor e de batalha, e sigo junto às palavras como se elas me fossem. Posso, do espaço restrito da mesa, ver ao deus que se espalha e se mostra às criaturas da habitação, está nas linhas e nas letras, nos livros todos que se amontoam entorno da mão que escreve ou grifa.

⁶³ Caderno 1.01, p. 331-332 – Espólio do Espaço Llansol.

Figura 40: Entre 14



Fonte: Acervo do autor

Essa figura não é Llansol. Antes, se houver um “alguém por trás do personagem”, como há quem deseje, este alguém sou eu performer, pesquisadora, corpo criando: o meu biografema. Se leva à escritora portuguesa, é por que essa está na imagem do escrevente, do legente, do tradutor, e da própria escrita que tem colada a si. Fui nesse trabalho ser de tradução, leitor que escreve, e escrita e transcrição que aprendi através das outras mulheres que trabalhavam e comigo e que, com seus corpos imprevisíveis, me vinham contar coisas surpreendentes sobre a obra estudada. Foi por elas que eu vim a saber a força de um corpo escrevendo, e me impressiona ainda a travessia da escrita improvável, no espaço, muito física, como um traço. Ver a escrita em toda parte e atestar como posso. Saber que se assino esse trabalho em concepção e direção, essa assinatura tem muitos nomes. Eu entro em uma linhagem de autores (mesmo que não haja livro publicado) que partilham de uma problemática e, com as outras atrizes, formamos uma linhagem performática, que também implica os escritores, pintores, cinegrafistas, músicos – a corda de um pensamento que não se

separa por disciplinaridade. É como me ajusto à sala de ensaio: rosto grave de tradutora, ouvido atento, cadernos, lápis, papel, a escrever a leitura que faço dos textos e dos corpos que escrevem.

Da manifestação das figuras na performance é possível dizer ainda alguns movimentos que leem a obra escrita: plantas e objetos também são figuras dessa casa. Esses performam mais que uma ambiência, cumprem mais do que uma função cenográfica. Acolhem de fato, como as moradoras, os visitantes que recebem. E por dizerem com seus corpos, sem a linguagem de sinais, é por isso que Sara também se volta a eles quando recepciona, ou simplesmente quando os reorganiza: a Governanta mira uma cadeira e lhe diz, “seja bem-vinda”, ou com uma bromélia, oferece “tem água na cozinha”. Seus corpos silenciosos são percebidos e podem se servir dessa casa como qualquer ser humano. Pode-se observar ainda que, durante vários dias da temporada realizada no Memorial Minas Vale, uma cadela chamada Vida habitava a casa conosco, na sua liberdade incontrolável, caminhava pelos espaços, se relacionava com todos que estavam ali, buscava migalhas de biscoito, brincava nas folhas secas. Todos os seres/figuras de Entre, permutam energia, se aprendem em contato, a ponto que, ainda que singulares, às vezes é difícil distinguir suas personas, suas referências, saber qual diz o quê. “- És tu João ou Müntzer? (..)/- És tu Ana de Peñalosa, ou Hadewijch, ou Rubra?” (LLANSOL, 2014a, p. 88). Assim se fazem, a dizer um texto único, porém partido.

Anna e Infausta estão presentes no texto e eu, não.// Fala Anna.// Nós dizemos// Nós dizemos (e Anna fala na boca de Infausta) lá fora há luzes de noite (“repete comigo” – diz Anna); eu desejo ser n’uma e fluir com o real, sem poder transpor sozinha essas portas que se cruzam e barram o caminho ao jogo de crianças em que eu ou sou **eu** ou **nós**. Algumas vezes, **ele**. **Eu** não tem importância para mim, (“diz”). **Nós** é quem ou nuvem que guarda as alegrias perecíveis do encontro [...] e quanto mais ainda, e ainda, me quiseses submeter para os seus jogo, **eu**, brinquedo de dor e dom, poder, para lá desse limite, dizer, /**aqui está** e/ não está ninguém.”(LLANSOL, 1994, p. 77)

Ainda que tão singulares e percorrendo caminhos distintos, as figuras tanto se inebriam, que já não é mais possível dizer apenas *eu*, pois há na língua aprendida um insistente *nós*: as muitas faces do texto num corpo-casa. “Um só tempo, um só corpo, uma só forma sem duração sem extensão sem volume, // Assim o corpo, por toda a aparte, saboreado, ou embutido na intimidade do jogo de crianças, sempre novo, não encetado.” (LLANSOL, 1994, p. 61)

4.6 - DO TÍTULO

Entre – uma casa que se torna foi como se escolheu chamar essa leitura. O trabalho não estava pronto, mas era preciso intitula-lo para inseri-lo nas leis de incentivo à cultura. Fizemos um levantamento de ideias, várias sugestões e uma votação com pessoas de fora do grupo, juntamos duas proposições, partimos seu nome próprio. Aconteceu, contudo e como tudo nessa pesquisa, ir se iluminando com a evolução do projeto, e os sentidos nos surpreendiam a cada encontro textual e performático.

"Entre", enquanto verbo, começa por convidar o público a penetrar o espaço, indica a abertura e a intimação da entrada. Venha ao texto, venha ao teatro, venha à casa – que em seus desdobramentos de sentido, diz ainda: venha ao corpo; ou venha ao mundo, este outro; venha, ainda, ao imprevisível de quem entra em um lugar desconhecido, escute o chamado, entre. “Aberta a porta, viajantes estrangeiros não a surpreendiam [Ana de Peñalosa, ou ainda, todas nós], deixava-os entrar calada e indicava-lhes os quartos sabendo que a resposta estava suspensa sobre a casa” (LLANSOL, 2014a, p. 59). O convite supõe que não é possível saber à distância, que é preciso estar muito perto, dentro, que a experiência só se dará se estivermos juntos, partilhando este lugar.

Enquanto preposição, por sua vez, sugere um meio, um intervalo em que não se está nem dentro, nem fora; uma zona indecível onde as possibilidades permanecem plurais e inconclusas; sugere também uma relação recíproca entre duas ou mais instâncias. A palavra, portanto, do mesmo modo que imperativamente convida a entrar, aponta a inespecificidade do lugar em que se entra, um lugar "entre", um não lugar. Um dos conceitos que emergem da obra llansoniana e que, mais uma vez, curiosamente, não era anteriormente conhecido por nós, é a figura do *entresser*. Essa zona "intermédia e bipolar" que, como coloca João Barrento (2014a), faz um paralelo direto com a tradução, suspende o estado de fixação do ser num movimento que impede o assentamento da figura como isto ou aquilo.

Tudo se revelou no instante em que eu andava à procura do lugar, da geografia dessa linhagem, e deparei com o denominador estético, o *entresser* entre o sensível e o racional, a imaginação criadora da mística árabe, que é, talvez, de todas as manifestações de sobreimpressão, a mais portentosa. Só a partir de tais confins, olhei para trás, para os reler e para os escrever _____ a eles, figuras definitivamente incluídas no drama europeu. (LLANSOL, 1994, p. 131)

A imagem aparece na descoberta da mística árabe e revela todo o lugar onde irá se estabelecer seus textos - processo de (re)leitura e escrita, ou, pode-se dizer, *tradução*. Um estado de travessia entre o sensível e o racional, e que não acha sossego em nenhuma definição. "Entre" é simultaneamente um convite e uma zona de intermédio; um não-lugar ou o lugar qual-quer que carrega em si a travessia: o movimento de entrada de quem cede ao convite, o estado de lugar "entre" que supõe em si o movimento, a conexão, a indicernibilidade. "Qual é precisamente no espaço o lugar dessa Casa?" (LLANSOL, 2014a, p. 43), Ana de Peñalosa se pergunta, e também nós. E sendo uma morada itinerante, a precisão de seu local é variável. É, mesmo, o *entresser* da tradução, o que esta casa é, seu lugar criativo e ativo, na tensão dos muitos universos de pensamento sobre o qual ela se ergue.

Mas onde se entra? Entre o quê se está? O convite é a "uma casa que se torna". Também aí o *entresser*: a casa, como figura, ser, está a tornar-se, não "é" portanto, mas um vir-a-ser, se fazendo entre o que era, o que está e o que será - passado, presente e futuro -, casa que se edifica a desconstruir-se, e a construir-se sob a luz da imprecisão. Casa que, não apenas no tempo, mas também no espaço, se encontra entre o interior e o exterior - "numa casa dando para um jardim, num jardim dando para uma casa" (LLANSOL, 2003a, p.19) -, simultaneamente dentro e fora. Casa, também, que se torna, ou seja, que se volta a alguém, a quem entra, em hospitalidade infinita, derridiana, casa que se abre ao extremo outro, que se torna (que se move, que se metamorfoseia) pra receber o estrangeiro: *Entre - uma casa que se torna*, compartilha, ou ainda, é, a zona do entresser. Anunciando a figura llansoniana, anuncia também o que a instalação-performática propõe: uma casa desfazendo-se e refazendo-se, sempre incompleta, com suas paredes móveis, e seus objetos mudando de lugar, assim como as figuras que a habitam existem em intensa mutação. Entre, o entresser, podem, de fato, ser associados a um pensamento sobre tradução: espaço de travessia onde as diferenças se convergem e onde a história e a tradição só podem se inscrever pelo signo da mudança. Nesse sentido, o título remonta ainda ao próprio gesto de tradução llansoniano no seu processo de escrita, e também ao gesto do coletivo de criação sobre o texto de Maria Gabriela Llansol enquanto uma tradução intersemiótica do mesmo. Mas lembro ainda, o movimento inverso, que ambas as obras passam a revelar inesperadamente. O título já estava dado há mais de um ano, faltavam poucos dias para a estreia da temporada oficial no Memorial Minas Vale. Eu encontro então este texto, citação que João Barrento fizera em algum jornal, do espólio não publicado de Llansol:

Esta casa, tendo recebido tantos pormenores e incrustações, num espaço tão pequeno, tornou-se-me universalmente querida, pois mal abro a porta e entro na sala, sei que a vastidão do universo se estende aqui, nesta profusão de materiais que cantam a acumulação do infinito em lugares limitados que assim se tornam plantas universais. *Tornar-se* é uma palavra-chave aqui, onde todos os objetos a conhecem, a esperam para sobreviver, depois de ainda não ter vivido. A vastidão da casa é acentuada por esta profusão que estende continuamente o espaço para além dos limites de suas paredes.⁶⁴

O texto chega como uma lança, encontramos nele a tradução do título dado, a tradução da performance, o outro lado da travessia, vindo nos dizer depois sobre a escolha deste nome próprio. A casa guarda a vastidão do universo, na acumulação de objetos e materiais que dizem do infinito neste lugar finito. Torna-se planta universal, microcosmos do mundo, de todas as casas de sentidos abissais. A escritora enfoca ainda a palavra *tornar-se*, indicando tudo que neste trabalho e neste texto é movimento e transformação, se dando espalhada no tempo e no espaço. *Tornar-se* é a palavra de sobrevivência que todos aguardam, ou de pervivência, para retomar Benjamin que, como afirma, “não mereceria tal nome se não fosse metamorfose e renovação do que vive” (BENJAMIN, 2008b, p. 55). A referência se amplia ainda mais, toca as paredes indefiníveis, de tecidos transparentes, a estender continuamente o espaço para além de seus limites. A anotação de Llansol chega imprevisível, entra na nossa casa, no nosso (des)entendimento do que estamos criando. Mais uma vez: quem traduz quem? Ficamos maravilhadas, compreendemos que esta leitura é um diálogo, alternância de falas que se completam e se sobrepõem, e não um discurso vindo após o outro: sem cronologia exata. A escritora entra na conversa e vem nos dizer algo de muito específico – “há uma voz, no exterior, que se cruzou com a minha” (LLANSOL, 1994, p. 14) - caminhamos juntas na leitura e na escrita, metamorfose e renovação.

o que se deseja é uma leitura que resulte da intersecção desses dois modos, o de quem escreve e o de quem lê. Essa leitura, por sua vez, pode dar origem a novas interseções que saem dela e se autonomizam (como fractais), porque um sentido lido no texto é um processo, um devir e diferimento (SANTOS, 2008, p. 164)

Há interseções entre os modos de quem lê e de quem escreve, mas a origem não é visível, e as leituras, como em *Entre*, podem se autonomizar, vir a ser, *tornar-se*. A língua já não é clara, não se pode dizer quem diz o quê: são livros sobrepostos, corpos sobrepostos. E, todavia, pode ser tudo apenas uma estranha coincidência.

O livro que relampejou na minha secretária torna-se, por esta via de ser o Livro dos Traduzidos, o percurso e os encontros das elegias vagabundas. Não é preciso comunicar muito – os poemas estão escritos numa língua portuguesa que desapareceu. A língua em que eu escrevo, desapareceu também. E esta transposição

⁶⁴ Caderno 1.60, 20 de janeiro de 2001 – Espólio do Espaço Llansol.

é o encontro das duas línguas desaparecidas, e não foi feita por mim. Eu apenas assisto sem afastamento, nem contemplação. Mas assistir é tão intenso que logo o tempo escurece e o espaço se torna a linguagem destrutiva do poema. Afastada essa loucura mansa, recompõe-se, sem aqui nem além. É apenas uma estranha coincidência, perfeitamente natural para quem a sente”⁶⁵

4.7 - DA FIDELIDADE

Começo com uma citação:

O que é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A Tradução Intersemiótica é portanto estruturalmente avessa "ideologia da fidelidade". (PLAZA, 2003, p.30)

A Teoria da Tradução Intersemiótica defendida por Plaza se afirma em proximidade à Teoria da Tradução de Haroldo de Campos (2011) sobre a poesia concreta, e também junto ao pensamento benjaminiano sobre a tradução (BENJAMIN, 2008), como campo da diferença. A Teoria da Intermidialidade derivada de Claus Clüver, por sua vez, considerará como Tradução Intersemiótica apenas aqueles

textos (em qualquer sistema sígnico) que, em primeiro lugar, oferecem uma representação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sígnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos sem paralelo no texto-fonte. (CLÜVER, 1997, p. 43)

Portando, considerando a tradução intersemiótica sob o aspecto da fidelidade. A questão da fidelidade ao texto de origem se impõe entre os termos "transposição" e "tradução", sendo o primeiro associado à reelaboração livre e ao desvio, e o segundo a esse *status* fiel. No caso da obra *Entre - uma casa que se torna*, o que se articula como elaboração livre ou desvio, exatamente no seu gesto de desviar afim de produzir algo novo está propriamente a "tradução" do fazer filosófico e estético cunhado por Maria Gabriela Llansol. Se sua prática de escrita se articula como uma escrita da tradução, mas se delineando sempre também num "lugar feito de novo e de desordem", então, a única fidelidade possível para o seu gesto de escrita, é uma tradução que possa trair o texto de origem, que possa realocá-lo e

⁶⁵ Dossiê A32, p. 24 – Espólio do Espaço Llansol.

transmutá-lo no novo sistema sígnico em que esse emerge. Se essa tradução se mantivesse sempre por um princípio de aproximação e similaridade, em acordo com o original, a questão essencial da escrita llansoniana se perderia: o novo, a escuta, o imprevisto, o acontecimento da escrita como transformação, a escrita como mutação, a metamorfose como única lei para o texto/casa.

Na configuração traduzente (a instalação-performática), inúmeras questões do universo pessoal do coletivo de criação se manifestam, assim também como os apontamentos de uma situação histórica. A problemática sociopolítica que se afirma no Brasil é discutida a partir de algumas imagens: o rompimento da barragem da Samarco, em Bento Rodrigues; a matança indiscriminada dos índios e a invasão das áreas demarcadas; o golpe político da direita na efetivação do impeachment de Dilma Rousseff; o aprisionamento de Lula; a candidatura (e, infelizmente, eleição) de Jair Bolsonaro. Esses, certamente, não são temas objetivamente tratados por Llansol, mas dialogam com alguma força política de seus textos, que visam a libertação das formas hierárquicas que condicionam a opressão política, a destruição da natureza e o extermínio dos que não se encaixam na lógica sistemática da sociedade capitalista. Llansol fala pela vida vegetal, pelos animais; fala também pelos pobres, rebeldes, crucificados, esquartejados, pelos que lutaram ao lado do pensamento livre, dos camponeses, dos plebeus; fala, em negação, contra a servidão e a tirania, contra a submissão dos corpos e das almas às estruturas opressivas de poder, sejam essas o Estado, a Lei, a Igreja, o Rei, o Homem. As possibilidades de leitura são inúmeras, e podem se projetar em diversas épocas, situações culturais e históricas. Como coloca Augusto Joaquim, o meu partido é encontrar pontes entre esses reais, do texto e no qual vivemos, mas sem reduzir a escrita ou a leitura ao assentamento neste real em que nos foi dado viver, a saber que existem também outros, e que o texto convoca. Vale esta longa citação:

O meu partido de leitura foi, desde sempre, o de encontrar pontes entre esse real e aquele em que vivemos, caracterizado pelo predomínio de grupo estratégicos sobre massas ressentidas e rígidas. Essa ponte impõe-se por dois motivos. Por um lado, os leitores que somos temos o corpo – e grande parte dos seus afetos – preso nesse real, real esse que, por outro lado e por um processo de potente afirmação, o texto exclui quase totalmente da sua enunciação. Apesar de muitos de seus leitores conhecerem de memória páginas inteiras, creio ser um fato que eles propõem um movimento angular de rotação – um espécie de emigração – viável mas que comporta riscos libidinais não imaginários.// A ponte que me referi – esse o outro lado do meu partido –, deve, tanto quanto possível, ser construída com materiais desse mesmo texto, embora transpostos. Ou seja, parto do princípio de que o texto llansoniano, dentro dos limites impostos pela polissemia, e integralmente definível, dada a sua natureza catafática – afirmativa e explícita – da sua dizibilidade. Ou seja, o texto não se constrói sobre a probabilidade aleatória de significação, mas pela sua produção consciente, tecnicamente pensada. Sabe o que nos quer dizer, e parte do princípio

que nos encontramos já onde ele se faz. Mas lá onde o texto – por uma estratégia que lhe é própria – não nos pode valer, é de esperar que a leitura de uns e de outros vá servindo a todos para alguma coisa. (JOAQUIM apud LLANSOL, 1998, p. 156-57)

Assim, as leituras que são feitas do texto vão ampliando sua rede de sentidos e desdobramentos, fazendo com que, nos momentos em que ele “não nos pode valer”, essas o aproximem de nós e dos outros. Assim *Entre* se faz, como uma leitura que também pode servir a outro, em ponte com seus reais. Como um processo de tradução que quer reinscrever a tradição no presente sob a ótica da Restante Vida (os rebeldes indefiníveis que vibram o sopro essencial, insuprimível pela anti-ética do Poder), a instalação performática ressignifica os valores filosóficos desse texto na contestação de uma atualidade catastrófica, e que deverá ser vencida, mesmo que temporariamente, durante os momentos de partilha da Casa. Esses poderiam ser considerados como dados inteiramente novos para a Teoria da Intermedialidade, desbancando a obra como possibilidade de "tradução". No entanto, no caso do texto llansoniano, acrescentar elementos que não encontram paralelos no texto-fonte, trazer essa bagagem biografemática para a obra instalação que se propõe como tradução, trata-se, paradoxalmente, da fidelidade ao processo de construção textual apresentado nas obras de Maria Gabirela Llansol, enquanto uma escrita da tradução, um princípio de diferença e de mutação irrevogável, a leitura sendo levada pelo seu caminho, e abrindo caminho a outros.

4.8 - DA EXPERIÊNCIA

Estamos concluindo. Este processo se manterá sempre em gerúndio: ainda se está a digerir, a descobrir o sabor, vezes doce, vezes amargo, vezes irreconhecível. Podemos refletir sobre as implicações estéticas, sobre nosso aprimoramento enquanto performers, artistas, atrizes, pesquisadoras, educadoras. Mas a verdade é que este trabalho toca mesmo e definitivamente no que nos faz humanas, no que nos faz desejo de forma humana, corações postos em partilha pelo imprevisível e espontâneo desta vida. Reconhecer que estamos vivas e somos mutantes fora de série, na metamorfose implicada de existir e seguir existindo, a contrafluxo das expectativas.

Não lembro o nome dela (os nomes não são tão importantes na nossa casa), mas na roda de café, quando alguém falava sobre o que era estar no mundo, uma mulher

interrompeu e disse “pra mim, estar no mundo não é óbvio”. Ela nos conta sobre a operação que precisou fazer para retirar o útero e que, de uma infecção generalizada, ficou em coma muitos dias. Ela nos conta que ouvia as vozes, que sentia as presenças, não sabia se estava viva ou morta: estava *entre*. Ela disse: “vocês deram um cenário para o meu coma”. Assim percebia, uma casa com muitas vozes, ela conseguia ver às vezes, entre transparências, “esta era a casa do meu coma, e a casa que me dava sempre o desejo de estar na vida, de estar neste mundo”. Ela concluiu então, o que viemos aprendendo com este texto e o que tentamos dizer com ele: “o extraordinário da vida é o ordinário da vida”. A frase ecoa longamente na sala, os olhos todos marejados, ela havia falado muito, como ninguém antes nesse momento de troca direta com o público. Aquela história era tão pessoal, era tão própria, mas vinha em uma linha reta, um traço, tocar fisicamente em todos nós.

Uma outra mulher, sem nome, responde à pergunta lançada por Olívia: o que te angustia? A resposta é certa: “o que me angustia é não ter casa”, e olha profundamente para nós, e olha aquela casa que, de alguma forma, é também dela. Nós recebemos alguns depoimentos por escrito após a performance, duas críticas amplas sobre o trabalho – mas o verdadeiro feedback do público se dava em tempo real, durante o café, ou logo ao final da performance. Toda a atmosfera de amor e partilha construída nessa leitura da obra llansoniana abria espaço para a voz, um desejo irrecusável de dizer o que não nos é perguntado no mundo das burocracias, ou dos afetos superficiais. “Cada um à sua maneira foi responsável por ocupar e transformar a casa. E de fato transformaram: a casa e nós. A construção do comum a partir da do indivíduo” - Sara escreve sobre o espetáculo, na compreensão de que a casa está a todo tempo sendo construída em coletivo, mas a partir da singularidade que somos. As descobertas de um de e de outro – o comum e o indivíduo – se dão sempre em relação. É assim também que Dudu Melo, um artista deficiente visual que participou da performance, reflete sobre o trabalho: “Estar dentro da casa nos traz de volta várias memórias afetivas da infância, amizade, família, e nós faz refletir sobre a diversidade humana.” A remissão vai ao mais íntimo – memória, infância, amizade, família – até aquilo que definitivamente não podemos abranger de uma perspectiva particular: a diversidade humana, o que é o coletivo de singularidades. Como coloca ainda Ana Luísa Sanders, outra expectadora que escreveu sobre a obra, dentro da casa “as experiências singulares são acolhidas” e mostra-se a “emergência de expressões de afeto como formas de resistência”, além da “existência de outras formas de viver no mundo”. A instalação performática parece sempre traçar esse caminho entre o individual e o coletivo, o particular e o comum, a projeção do que é próprio na construção do

que é partilhado. Nesse sentido, vale citar ainda mais um trecho do depoimento de Sara: “Adentrar a mim mesma foi possível quando permiti no processo abrir as portas para os outros. Abri minhas próprias portas. No olhar dos outros olhei para dentro de mim. Processo de cura. E olhando para dentro de mim percebi que pude me conectar e alcançar os outros abrindo para eles outras portas.”

Para cada indivíduo do grupo de criação, a prática de leitura ativa através do corpo performático implicando uma multiplicidade de diálogos artísticos, e ainda a continuidade desta nas apresentações com os visitantes teve repercussões interiores distintas, mas todas desembocaram em uma autonomização da legência e em uma compreensão inventiva da obra de Maria Gabriela Llansol. Houve de fato o acesso a um vasto leque de saberes em metamorfose, sem que houvesse a necessidade de fixação daquilo a que se chegava. Alguns conhecimentos instituídos, no sentido de leituras oficializadas pelo reconhecimento acadêmico, também foram diversas vezes percebidos pelas próprias pesquisadoras, mas era sempre a experiência direta com o texto e a sua partilha com o público que de fato elucidavam suas importâncias, aquilo que ele poderia nos dizer até mesmo em silêncio. Quanto ao público, não é possível garantir, em amplitude, o que chega, de fato, da escrita llansoniana. Todavia, é certo que em grande parte dos espectadores se abre alguma fissura, que seja no uso da língua, para falar da experiência vivida; ou algum eco reflexivo, uma pulga atrás da orelha; a sensação de um abraço, ou de um sufoco, acolhimento ou confronto consigo mesmo. Os percursos são imprecisos, mas faz-se a partilha do amor improvável entre estranhos, e há o sentimento de que é possível estar junto nas nossas diferenças.

Bremmer Guimarães, em sua crítica publicada no Horizonte da Cena, afirma que “*ENTRE* não está comprometido em elucidar os discursos de representatividade que nos atropelam a todo momento, mas em investigar o que configura todas essas representações” (2018, s/p). O trabalho é visto pelo jornalista como uma outra maneira de se relacionar com o político e o histórico, que não através dos modos instituídos pelos discursos tribais de empoderamento, que muitas vezes acabam se tornando também discursos de poder fixados em possibilidades programadas. “Vivemos um tempo em que predomina o julgamento e o ditar das formas de resistência. Por que perdemos a utopia de tentar buscar outros modos? Outros procedimentos?” Para Bremmer, *Entre* é, nesse sentido, uma forma potente de resistir na linguagem, consciente do Real, mas sem se curvar à sua constatação e representação mimética.

E em tempos em que o político, em que os discursos do cotidiano se proliferam cada vez mais sobre as obras artísticas, a arte parece perder a sua potência de estar em abertura, de assumir suas incompletudes, de não se comprometer com a instituição de uma verdade. A arte está sempre em resposta ao seu contexto histórico. Em diálogo. Mas não pode se tornar refém. Cativa da necessidade de afirmar uma realidade única. (BREMMER, 2018, s/p)

É neste caminho que o crítico conclui ainda sobre o trabalho performático das atrizes: “Não representam. Não querem representar. Criam imagens. Dançam a guerrilha.” É pela criação de imagens que se faz a luta, em dança, e não pela representação de papéis sociais e morais. O corpo está no centro da batalha, é meio e instrumento, é pela sua linguagem dançada que se resiste.

A experiência de tradução intersemiótica cunhada pelo grupo de pesquisa revelou-se como uma operação profunda de conhecimento. Desarticulando as formas pré-definidas do saber no âmbito acadêmico, ativando as capacidades perceptivas do corpo e intencionando a tradução e o atravessamento de suportes, pode-se atuar de maneira crítica e criativa sobre a obra literária, mas também sobre questões sociopolíticas e filosóficas que condicionam a vivência dos sujeitos participantes, além da própria constituição do sujeito como singularidade no coletivo. A obra também partilhou essa reflexão com o público de maneira, talvez, mais efetiva do que pode muitas vezes a ação restrita à sua manifestação acadêmica, a explicação, ou até mesmo a leitura direta.

Há diferenças essenciais entre os processos criativos e produtivos da obra escrita e da instalação performática, e que devem ser observados na reflexão dessa travessia. A escritura demanda solidão, e ainda que se faça com muitos pensamentos, livros, palavras se sobreimprimindo, e convide tantos imprevisíveis ao diálogo, o escritor está só com o papel e o lápis. E mesmo que escute as coisas inertes, que procure a voz do poema sem-eu, é ele quem grafa, quem decide aceitar o texto que surge. *Entre – uma casa que se torna se faz junto*, é uma criação em coletivo, desde seu miolo, distinta do isolamento da escrita - e isto não quer dizer que elimina a solidão, mas que aproxima a solidão de cada um no convívio inventivo. Se em uma está o desafio de sobreviver à solidão profunda, na seguinte está a dificuldade de colocar as solidões face a face, e de estar com outros deixando o pensamento correr livre e belo, sem refazer as estruturas de poder da sociedade para a sistematização criativa do grupo. Estar a todo tempo face a face com o seu diferente, ainda que nos identifiquemos tanto. A presença desses outros corpos humanos arrasta o pensamento pelo espaço que há entre nós: o real onde vivemos está necessariamente ali, na distância que se estende entre nossas fisicalidades e nossas inteligências críticas e criativas. Há um embate direto entre seres

humanos. Nesse descentramento da figura do autor – que acredito que Llansol já está a operar de alguma forma, pelo descentramento do texto – há sempre a emergência de conflito entre seres com voz própria e clara, e que se fazem ouvir. Mesmo sem a intenção de uma dominação hierárquica, eu, no papel de diretora, me via frequentemente tomando decisões pelo grupo sem consultá-lo, o que frequentemente retornava questionamentos e insatisfações.

Para erguer uma obra como esta foi preciso mais do que o papel e o lápis, e saía-se muito do universo de criação, estudo, leitura. Foi preciso aprovar o projeto em leis de incentivo, vendê-lo para as empresas que poderiam patrociná-lo, e assim também criar uma imagem vendável, utilizando-se de mecanismos banalizados de propaganda, e uma falsa adaptação da pesquisa aos interesses de mercado. Ceder aos verbos negociar, produzir, explorar. Há uma bruta demanda de produção burocrática, lidar com o dinheiro, destinar pagamentos. Este trabalho foi feito por mim, simultaneamente à direção, à atuação, à composição cenográfica. A fricção era sentida: o que o texto dizia nada tinha a ver com isso – esse era o espaço da Lei, de Estado, do Lucro, do Mercado. Muitas vezes eu me via refeita na imagem do Príncipe, tomando decisões pelos outros e que não eram suas escolhas; me via mandar, exigir, brigar. Aprendi também como é fácil se tornar o Príncipe nesta realidade, e como é difícil, e necessário, se manter na humildade do Pobre. Todavia, a vivência colocava aquela escrita em relação direta com este real em que vivemos e que precisamos aprender a domar e a mudar, travar a batalha com o que há de Rei em cada um de nós, e que esta realidade instiga e aflora. Parecia impossível conciliar esses mundos, eram muito distintos, tinham valores absolutamente diferentes. Mas fez-se com escuta, compreendendo as responsabilidades de cada um naquele processo criativo, e sabendo que todos eram principais e indispensáveis, e deveriam estar “eretos na sua forma, exigindo auto-respeito”. Pois como dirá Llansol, não podemos conceber “que um ser desrespeite o direito de outro qualquer à estima, ao respeito próprio, à exigência inalienável de crescer segundo a sua autonomia” (LLANSOL, 2011a, p. 18). Este se tornou o nosso “acordo de criação”, mas as inseguranças pessoais e coletivas frequentemente faziam com que desviássemos do caminho. Lembrávamos uns aos outros, resgatávamos para a trilha desejada os que se perdiam. Seguimos assim, nesta humanidade falha, sempre ansiosa por dominar o outro, mas certos de que a maior necessidade humana é o afeto. E é sobre ele que agitamos esse encontro: o amor como partilha do mais difícil.

5 - A TRANSCRIÇÃO COMO DIDÁTICA DO IMPREVISÍVEL

Ou estamos com os putos para os moldarmos à gente?

As escolas da Bélgica, Augusto Joaquim

Este é o lugar do meu desejo: chegar às escolas. Quero fazer a ponte com este real e colocar o pensamento à prova improvável e sem medida, testar sua potência em não refazer os modelos, em dar corda ao que não se sabe. É ainda só um pensamento, mas o jardim é infinito. Há um objetivo prático nessa escrita: tornar-me mestre. Veja bem: independente do tema, da área, da linha de pesquisa, é isso o que um mestrado pode dar. Aqui, os significados se conjugam – tornar-se mestre pois assim se intitula o tal diploma; tornar-me mestre porque quero estar na sala de aula como professora. A palavra, no entanto, é ingrata. Mestre. Indica uma posição de saber, de superioridade, de centro. É domínio sobre qualquer coisa (ou sobre pessoas): é poder.

A escola tradicional é um lugar separado da vida, onde o real só penetra em forma de representações. Centra-se, assim, na figura do Mestre, sujeito detentor do saber e modelo de identificação. Exerce sobre o aluno uma dominação coercitiva ou baseada na sedução. Esta posição do mestre pressupõe uma comunicação unilateral (vertical) mestre-aluno, a que corresponde a ausência de comunicação horizontal entre os alunos. As suas relações são marcadas pela rivalidade e pela concorrência. Eles próprios, o seu trabalho e as suas ações, são classificados e hierarquizados de acordo com o seu grau de conformidade ao modelo. Uma tal situação equivale à negação da criança nas suas virtualidades e na sua diferença. A escola, por outro lado, ao reproduzir as relações hierarquizadas de concorrência e competição, reproduz o sistema social. Ainda que seja acessível a todos, não deixa de ser um sistema de dominação.⁶⁶ (GRUPO DE TRABALHO apud LLANSOL; JOAQUIM, 2016, p. 14)

Essa palavra, que eu anseio ter colada ao meu status acadêmico, é, todavia, o oposto do pensamento que aqui se desenvolve. O que a escola tradicional exige dos estudantes funciona como uma tradução servil, a conformidade ao modelo. A estrutura hierarquizada mestre-aluno também pode se aproximar da leitura de uma teoria da tradução que hierarquiza original e obra traduzente numa linha vertical - mestre como modelo de identificação, isto é, o professor, o senhor, o pai, o rei, o estado, o patrão. Todas as representações desta estrutura que orienta a sociedade, e que começa a se figurar na família, como dominação íntima, nuclear, na imagem do pai, e se reafirma no âmbito escolar pelo professor, ampliando então a

⁶⁶ Este trecho faz parte da publicação independente *Uma nova geografia: as escolas da Bélgica*, da Cadernos da Letra E/ Espaço Llansol. O caderno é composto por escritos de Augusto Joaquim, Maria Gabriela Llansol, e ainda o texto intitulado *Como uma carta de princípios*, com a indicação “Texto redigido por um grupo de trabalho em janeiro de 1975”. A citação corresponde à essa carta, p. 14.

alucinação hierárquica para todo o exterior relacional, toda relação não íntima, sociocultural e política. Não quero ser mestre para continuar essa linhagem de domínio, do poder de uns sobre outros. Não desejo moldar os putos⁶⁷ a mim, ou a qualquer um de nós, adultos, pois me interessa antes o imprevisível que eles podem fazer com o saber, o começo que eles instauram, sempre, neste velho mundo. Eu desejo saber o que eles querem, e o que eles podem querer se libertos da necessidade que lhes foi imposta - de cumprir com as expectativas do mestre (do pai, do patrão, do Estado), de chegar ao lugar onde são esperados. Desejo que eles criem lugares nunca antes vistos (afinal, este mundo que criamos não está dando assim tão certo para servir como ancoragem, modelo ou princípio), onde seja possível estar só e estar com outros sem multiplicar os holocaustos da raça humana. Como dirá Augusto Joaquim, há “uma só regra:// Viver o desejo de viver (nós e os putos) tendo em conta a realidade do que nos faz andar e regularmente nos impede de andar (o real é um corpo onde em cada ponto o motor é o obstáculo)” (JOAQUIM, 2016, p.10). Esta, talvez, a consciência a ser partilhada. Isto é, não ignorar o que neste mundo é Lei e Ordem, mas saber que a transformação é possível e urgente, nada é em definitivo, e todo impedimento é muro em um caminho infinito: que se explodam as barreiras.

O ensino da literatura, das práticas de leitura e escrita, na escola, é, como dirá Silvina Rodrigues Lopes (2012), um paradoxo. A educação formal, demandada pelo Estado, pelo seu ministério, e por nós também, sociedade, quando esbarra no campo da arte, estremece todos os protocolos de eficiência. A tentativa de sistematização desse campo do conhecimento, a exemplo das ciências exatas, destina-se à sua falência num manual de técnicas capazes de dizer tudo o que se espera sobre uma obra literária, menos o que importa: dizer com o texto, dizer mais que ele, excedê-lo e multiplica-lo, tornando o amor infinito.

o ensino da literatura, ao mesmo tempo que contribuiu, através da valorização, e por vezes exaltação, do campo literário, para a consolidação das suas instituições, foi por vezes também um dos modos de resistência à literatura: ao fazer dela um elemento do seu programa de universalismo abstrato não podia senão rasurar o que nela é “sempre ainda”, a circunstância, conjunção de sentido e não-sentido, que a retira do circuito da circulação de tábuas de valores. Basta lembrar como esse ensino tendeu a apoiar-se numa concepção de autoridade enquanto poder superior decorrente do acesso privilegiado à Verdade. [...] Este tipo de autoridade, embora não recorra à violência declarada, corresponde à transposição para o espaço público, de modelos de sujeição como os que ligam o mestre ao escravo, ou os que são invocados para descrever a relação entre o pastor e o rebanho. Por isso, quando esse tipo de autoridade se impõe como paradigma da distância entre o autor (ou seus acólitos) e os leitores, o ensino da literatura torna-se um lugar de doutrinação (LOPES, 2012, p. 90)

⁶⁷ No português europeu, *putos* (ou também *miúdos*) significa *crianças*.

A escola, que deve ensinar às crianças e adolescentes a ler e a escrever – e essa é uma importante crítica ao ensino público brasileiro: os alunos não aprendem a leitura ou a escrita nessas instituições -, e ainda, a regra única de “viver o desejo de viver”, ensinar-lhes o seu direito de criar esse mundo, de ser vivo no meio do Vivo, em partilha e singularidade, é, todavia, uma instituição com todas as demandas de sistematização, eficiência, garantias, metas. Nesta zona tensa é que é preciso pensar e reelaborar sempre metodologias e práticas pedagógicas que possam superar o caráter institucional homogeneizante do ambiente escolar, que reiteradamente retira desse sua potência criativa, sua pulsão de vida, em função da suposta garantia de um futuro. Como dirá Rancière, “pela instrução e pela educação, os indivíduos são formatados para um papel social que lhes é destinado, sob a promessa de pertencer, *cada um no seu lugar*, a uma mesma sociedade” (RANCIÈRE, 2004, p.19). Se nas escolas nacionais privadas, este futuro se molda pelo exemplo de uma classe média bem-sucedida e a reprodução de perspectivas políticas e socioeconômicas (tenha-se um direcionamento de esquerda, ou de direita – há modelos para todos), nas escolas públicas, o mecanismo é a garantia de um “futuro sem futuro”, que perpetue os abismos sociais no qual esta sociedade de privilégios se sustenta, assegurando que as classes mais baixas não tenham nem uma perspectiva de futuro conforme os modelos de sucesso, nem que sejam estimulados ao pensamento libertador e criador. Sempre haverá exceções que conseguem escapar à castração do sistema, mas é esse poder coercitivo que guiará as instituições de ensino, mesmo que muitas vezes sob o slogan das boas intenções.

Maria Gabriela Llansol e Augusto Joaquim fundaram na Bélgica, junto a outros imigrantes, duas escolas alternativas (Escola da Rua de Namur e La Maison, ou Quinta da Jacob, como se refere a escritora) com o intuito de receber filhos de refugiados falantes de línguas distintas, e tinham como princípio fazer deste espaço “não lugar de transmissão, de moldagem e de repetição mas/ - o assumir coletivo dos sonhos, do pensamento e da ação” (JOAQUIM, 2016, p. 7). Para isso, acrescentaram-se ainda seis critérios: “- sentir-se bem, consoante com o seu corpo;/ - saber falar com o seu interlocutor;/ - saber escutar e saber fazer silêncio [...]/ - ser sensível ao humor;/ - acreditar no seu sonho, na realidade motora do seu sonho, e no sonho que alimenta o grupo;/ - saber ver, discutir, agir em conjunto” (JOAQUIM, 2016, p. 5). As escolas colocaram em questão o “monopólio da comunicação pelo mestre” e propuseram experiências pedagógicas abertas ao real, a práticas socioeconômicas diretas e não às suas representações, desenvolvendo um intercâmbio horizontal. A escritora portuguesa era responsável pelas atividades relativas à aquisição da língua francesa e aos textos,

orientando exercícios diversos de leitura, contação e elaboração de histórias. O trabalho, certamente, se desdobrava em mais que a mera relação técnica com o texto: tinha a ver com própria descoberta de seus corpos, desses sujeitos críticos por eles mesmos, estimulados por fragmentos textuais e livros que muitas vezes nem sequer seriam indicados à idade dos alunos (ler Nietzsche, Freud, Andreas-Salomé no primeiro ciclo fundamental).

Llansol dedicava-se com regularidade a ler e inventar histórias com as crianças, a jogar e imaginar com elas, e essas experiências abriam linhas de fuga, resistiam e persistiam para além das forças de institucionalização que tantas vezes a inquietavam – aprender a escutar e a partilhar a própria voz é inventar um caminho singular, e é portanto um modo de afastar-se das instituições, mesmo que isso aconteça dentro delas. (FENATI, 2015, p.184)

É dessa relação fecunda com as crianças, e a percepção do imprevisível que há nelas - esse futuro aberto, e não forma, e não o mundo como se sabe e se espera – que a escrita llansoniana começa a caminhar para a textualidade. Não que se possa localizar uma origem definitiva, mas é certo que dessa vivência pedagógica e da troca específica com uma menina considerada autista – Isabelinha Fernandes -, e que tinha grande dificuldade de se relacionar com os outros e com a língua, que Llansol também aprende a se libertar gradativamente do paradigma da narratividade e entrar no campo de fulgor que é o Vivo. A partir daí, entre estímulos e obstáculos, a escrita caminhará ainda por vários anos junto ao ensino, dando um ao outro o risco necessário para descobrir novas paisagens. “Tal como quem ensina, quem escreve responsabiliza-se não pela perpetuação de um estado do mundo, mas pela continuação da vida enquanto metamorfose” (FENATI, 2015, p. 228).

É fato também que, ao longo desses anos, as escolas passam a ser um grande desgaste para Llansol. Os períodos dedicados ao ensino tomavam muito o tempo da escrita, que ocupava cada vez mais a sua frente de desejo e vocação. Além disso, debruçava-se o peso da instituição escolar, com suas burocracias, inviabilidades, relações com autoridades e até mesmo entre o grupo de pais e professores. Aflorava-se de maneira negativa o paradoxo da proposta educacional sonhada pelo coletivo e seus modos de subsistência e de regulamentação junto ao Estado. Todas as questões que se iam impondo para dar continuidade à escola sucumbiam pouco a pouco a pulsão de vida que animava o espaço e as práticas. Mas é também Llansol quem marca que, mesmo nessas condições, as crianças ainda guardavam aquilo que é começo e novo, sua vibração imprevisível, que será ainda matéria inalienável de sua escrita. Assim, escrita e ensino continuam a se aproximar pelo imprevisível, pela pujança metamórfica que caminha com o legente.

Talvez a experiência de escrita de Llansol continue sempre a relacionar-se com o ensino – todavia, partilhar textos, tal como educar crianças, não se confunde com uma proposta de formar, formatar ou preparar ninguém, e na sua escrita o ensino tem sempre uma forma mais intensa, ou menos pretenciosa, do que nas pedagogias que sustentam as hierarquias das instituições. Se a leitura produz efeitos (talvez por isto o seu exercício seja fascinante) é porque estes são sempre incalculáveis e sem garantias (imprevisibilidade que a releitura torna evidente). Um livro, uma frase, um fragmento (ou qualquer outra oferta de palavras que, desprendidas de uma origem ou de um destino específicos, venham a destinar-se a todos e qualquer um) abrem intervalos nos quais o indecível convida à decisão, e quem lê pode lançar-se no movimento de resposta, que é sempre diferença, deslocamento que acontece na exposição/disposição ao encontro. Quem escreve não sente senão uma responsabilidade paradoxal, e talvez próxima daquela do ensino: por um lado, é preciso prescindir do cálculo dos efeitos das palavras, da sedução pela eficácia do discurso, bem como da autoridade sobre o que é dito; por outro, escrever é voltar sempre a afirmar uma espécie de vínculo – com as palavras e com aqueles para os quais elas se destinam. (FENATI, 2015, p. 225)

As práticas educativas tradicionais entorno da literatura, suas atividades de leitura, interpretação de texto e escrita, se diferencial do que esta é – ainda que não se possa dizer exatamente o que é. Não é, certamente, o caminhar para as respostas esperadas, a conformação aos protocolos de interpretação, uma série de leis de coerência e coesão. Há ferramentas na formalização da língua que podem auxiliar à escrita compreensível de um texto, à aprovação no vestibular, e isso continuará tendo grande importância social e cultural (enquanto se reduzir, nas instituições de ensino, a literatura e a língua ao seu uso funcional e objetivo). Nesse caminho, a leitura continuará a ser o fardo que é, e a escrita sua derivação assim tão penosa, e os alunos continuarão a dizer que não gostam de literatura e de português, a salvaguardar uns poucos que tiveram a sorte grande, talvez por acaso, de se achegar a um livro por curiosidade e prazer, ou sem embarrar sua leitura nas demandas escolares. Mas como preservar a rebeldia do texto, da leitura e da escrita como potência de criação do novo e, assim, como preservar a criança ou a infância como recomeço e imprevisível, nas pedagogias de ensino dentro da Instituição? Como lidar com o currículo escolar, com os programas e matérias sem que a literatura se torne também um programa? Como lidar com a demanda dos resultados, e também com a responsabilidade implicada naquilo que se ensina, e na capacitação desses alunos para poderem existir neste mundo, que é o único que temos, sem lança-los simplesmente à solidão profunda do não pertencimento, mas alimentando sua potência amorosa e criativa para a transformação incessante, urgente e indeterminada de tudo que há?

Eu sigo acreditando, especialmente neste país, com todos os seus conflitos de exploração, domínio e desigualdade social, que só a educação pública de qualidade poderá encaminhar uma coexistência minimamente respeitosa entre brasileiros. É a minha potência

de sonhar, a contrafluxo das expectativas do cenário político que nos atravessa. Mas o que é uma educação de qualidade? A que ela responde? À possibilidade de aprovação massiva de estudantes da rede pública e das classes mais baixas nas melhores faculdades? Isso seria já, sem dúvida, uma vitória e o início de alguma transformação social. Mas transformaria, a longo prazo, problemas mais intrínsecos das relações de afeto e troca entre seres humanos, e entre os seres todos, na relação com esta terra, e na relação dos sujeitos com os seus impossíveis, com os seus sonhos indetermináveis? Ou neste princípio formativo, que então passaria a incluir as classes sociais mais baixas, não se perpetuaria ainda um modo adequado de estar neste mundo, prolongando a uma rede maior de indivíduos o mesmo futuro garantido, agora, por uma “educação de qualidade” a destinar os mesmos sonhos de adulto? É este o mundo melhor que a educação pode nos dar? A questão se dedica a pensar a formação na infância e na adolescência, mas antes, é o humano que se está a pensar; antes ainda: se está a pensar em cada ser, na sua singularidade, irredutível a uma perspectiva nacional. “Uma criança não está em qualquer criança; mas está no homem de qualquer idade em que houver lugar para ela” (LLANSOL, 2010, p. 213). Porque esta criança segue na duração do vivo, enquanto homem e mulher, e pode seguir assolada pelo peso da cultura que lhe foi imposta, e que determina os seus passos, ou pode seguir recomeçando sempre, implicando a infância inesgotável pra onde evolui Zaratustra, Helena, Llansol. “Se para Llansol a paixão pelas crianças era alimentada pelo convívio, talvez isso seja também inseparável da confiança de que a infância não é apenas um estágio temporal, mas a força de um devir que pode sempre acontecer, diferido, em corpos onde houver lugar para ela” (FENATI, 2015, p. 193-194). Como, então, fazer do período escolar não o assassinato da infância no futuro previsto por nós, adultos, mas sim a capacitação desses pequenos sujeitos para manterem em si a criança indomável, mesmo que velhos, e mesmo que toda uma correnteza social a tente arrastar para o seu domínio lógico?

O que o percurso fractal dessa dissertação tenta tatear, muitas vezes aproximando pensamentos distantes ou até mesmo opositivos, é o risco de uma aventura para o ensino, a invenção de um possível para a prática pedagógica literária, um lançar de dados que anseia pelo melhor resultado: o imprevisível da criação. Apresentar para crianças e adolescentes o possível da invenção, indeterminada pela lei da resposta correta, mas nunca alheia às pegadas que já se imprimiram na areia movente da história do pensamento. Sei que as perguntas não se encerrarão na edificação de um método, ainda mais aqui, só sopro. Mas é a essa angústia que tento responder infinitamente, por ver o inaceitável do que a literatura se tornou nas escolas

(sempre foi?), e ver também que há diversas novas zonas de interesse que cativam e tomam o lugar da leitura e da escrita. Por ver, ainda, que de uma multidão de professores cansados e que já há muito abandonaram qualquer paixão pelo ensino, há ainda aqueles que gostariam de fazer diferente, mas já estão tão enredados nos formatos estabelecidos da sala de aula que tampouco têm força criativa para se aventurar. É nesse sentido que aposto na transcrição intersemiótica/intermediática/ multimodal – para usar termos já banalizados nos espaços contemporâneos de educação –, enquanto prática criativa e crítica de tradução, como um possível para uma didática libertadora. Voltar-se para as obras, que serão lidas, e que podem muito bem pertencer aos currículos programados e ao escopo canônico da literatura, mas tendo a certeza de que não há modelo a seguir, de que essas já formaram também o imprevisível singular de um sujeito, antes de serem agenciadas pela instituição literária. E de que ler é sempre recriar o lido – e que é possível fazê-lo em uma multiplicidade incalculável de formas –, fazer com que o texto comece a existir no início da nova leitura, e possa prosseguir sem previsões.

Ensinar a ler é convidar uma criança a entrar em qualquer biblioteca, mas isso não significa necessariamente elucidá-la sobre o peso acabrunhante da cultura, e menos ainda destiná-la à reprodução estéril das falas (aqui mora uma forma diferida do problema entre infância e futuro: reproduzir falas feitas é contribuir para a manutenção dos lugares fixos, da ordem vigente, da lógica majoritária que esquece que há, em cada um, a potência de diferir). Aprender a ler é tornar-se destinatário dos textos que vêm de outros, e assim aprender que toda palavra já foi sempre previamente escrita, grafada ou dita por alguém. E se aprender a ler é perceber na língua outra espessura, ou o relevo das suas memórias, essa aprendizagem é simultânea à da escrita, e assim, da possibilidade de grafá-las outra vez. Pela simultaneidade entre aprender a ler e a escrever, a criança sabe (aprende, saboreia) que se toda palavra já foi dita ou grafada, ela vive porque pode voltar a lê-la agora, mais uma vez e sempre pela primeira vez, e assim experimenta que se a história da língua é tão antiga quanto futura é porque ela vive, em cada corpo, a revolução permanente que possibilita a sua duração. (FENATI, 2015, p.186-187)

Pensar a tradução intersemiótica como um possível para o ensino da literatura é colocar em foco a anterioridade e a posterioridade da língua, do texto, da arte, e até mesmo dos artefatos técnicos e meios comunicacionais, sempre se diferindo de si mesmos. A proposta não recusa as mudanças cognitivas contemporâneas, seus recursos, suportes, possibilidades criativas amplas de leitura e escrita, que já não estão restritas ao papel, ou a um documento de *word*. “Na verdade nós já falamos tanto e sabemos tão pouco, que nem sequer é risco – antes necessidade – ir à procura de outras fontes de saber, da origem das palavras, de associações não conformes” (LLANSOL, 1994, p. 131). Augusto Joaquim, referindo-se ao processo de criação do livro *Oh! Oh! Oh! A Casa da Avó*, feito por Llansol (2017) e seus alunos em atividade na escola, observa os diferentes modos de comunicação que as crianças

se utilizam para brincar com o pensamento. “Em torno da leitura, ultrapassando constantemente limites, com o cinema, a pintura, os trabalhos manuais, a mecânica, os passeios, o cálculo, numa palavra, a vida a deixar-se conduzir por uma intensa vontade de unificação e expansão” (JOAQUIM, 2016, p. 15). Assim se faz também esse “ler em toda parte” que a escrita de Maria Gabriela Llansol convoca, e que eu convoco, aqui, na libertação das práticas educacionais entorno do texto. A diversificação dos modos possíveis de aproximação ao literário, aos estilos e gêneros textuais é ainda uma maneira de tornar a escola mais inclusiva, não somente em seu caráter social, mas especialmente em sua atenção singular à diversidade humana, às inúmeras inteligências que se desenvolvem em intensidades distintas em cada indivíduo.

a experiência em comum é também a tentativa de não deixar reduzir todos e cada um ao mesmo, e buscar afirmar a vida como aquilo que nos dá forma e nos excede [...] Gestos, desenhos, danças são modos de reinventar o estar em comum, espaço no qual seres de diferenças descontínuas se distinguem e se atraem (FENATI, 2015, p. 245-246)

Nesse sentido, a escola sendo o primeiro ambiente após o familiar em que há o *em comum*, e aí, de fato, o *em comum com o diferente*, me parece que esse é também o espaço para a convivência dos dispositivos artísticos, midiáticos, dos suportes técnicos para além das categorias estabelecidas do pensamento e das disciplinas. Recusar a imposição dos materiais próprios para o estabelecimento dos próprios materiais. “É que eu vejo a Escola como um lugar de cultivo da sensibilidade”⁶⁸, dirá Llansol, e este cultivo pode passar por essa múltipla experiência sensível, que poderá vir da leitura direta do texto, mas também do cuidado com o jardim, de um experimento químico, do uso da câmera. Convocar essas inúmeras possibilidades à atividade específica de tradução – leitura, recorte, desdobramento, recriação, escrita – me parece uma fonte inesgotável de crítica e invenção da história, do presente, e do futuro.

Traduzir também é voltar-se para a tradição, mas não submetido ao seu “peso acabrunhante”. O processo de conscientização das formatações culturais e da suposta progressão histórica poderá ser lida pelo seu revés, do seu recomeço, da possibilidade de “grafá-la outra vez”, de inventar uma história para o próprio futuro. Me interessa aproximar o modo de ler/escrever llansoniano, que é o da criança, das práticas didáticas entorno da literatura (e não só para crianças), como uma maneira de levar a leitura pelo seu caminho infinito, ao invés de fechá-la sob protocolos. “O texto llansoniano, num desejo de leitura do

⁶⁸ Dossiê A18, p. 100 – Espólio do Espaço Llansol.

mundo, amplifica o ato de ler no ver, faz deles verso e reverso, e um caminho para o conhecimento. Interroga-se, permanentemente, sobre o modo de olhar, e apercebe-se de como esse modo pode decidir o real, a verdade dele e a sua cosmogonia.” (SANTOS, 2008, p. 75). É ainda sobre esse poder de decisão, que é também responsabilidade, que o ensino da literatura deve se interessar, a saber que a criação de um mundo faz o seu real e o seu possível, e não só para si. Ler e ver, postos lado a lado, remonta a noção derridiana de tradução como experiência. A tarefa do tradutor – que pode ser tarefa no sentido escolar, do para-casa, do dever, da atividade, mas que pode ser também a brincadeira de tradução, o jogo, a intenção – é uma vivência do *corp’á’screver*, e coloca a *existência* no cerne do ensino da literatura. Os modos de olhar e a decisão implicada neles retorna ao aluno como uma reflexão da sua própria percepção existencial, e não como filosofia metafísica, mas como prática inserida nas linhagens da história, ainda que seja sempre possível ressignifica-las no imprevisível.

extravassando o domínio da arte, o ver para além do reconhecimento do objeto é, em Llansol, um modo de vida, uma ética, e um dos modos do seu texto, já que a estética que o orienta se baseia num modo de ver, num processo de “mais-paisagem”, que orienta também o seu ver cotidiano que é estético e sobre o qual uma contínua reflexão ética se projeta, como se ética e estética dialogassem através de uma etologia prospectiva que evolui na escrita. (SANTOS, 2008, p. 26)

A tradução, nessa aproximação do gesto llansoniano, caminha ao saber de que há uma ética que se faz com a criação – uma ética e não uma moral vinda do outro –, que se lança sobre toda construção do mundo, sobre todo fazer cotidiano, e que não deverá ser um regulador imposto, mas o modo como cada ser se dá ao respeito pelo respeito que dá ao outro.

A formação do aluno-leitor não deve ser a sua formatação, mas o incentivo de sua potência de *legente* e *figura* do texto, ler como agente, como núcleo de fulgor que transforma a escrita, implicando toda a sensibilidade do seu *corp’a’ler* – uma estética e uma ética. Traduzir a tradição, com Llansol no horizonte vibratório, é destituir figuras históricas de seus tronos, revê-las em suas imposições culturais, repensá-las no real presente daquele que lê/escreve. Apropriar-se, deglutir, incorporar e criar relações enzimáticas que modificam a matéria lida, que continuam o texto por novos caminhos. É importante repetir que não são as obras literárias e a tradição que se fazem ler sob técnicas preditas, mas sim a imposição cultural de alguns sobre tantos, ou ainda um vício ocidental na oficialização progressiva dos protocolos de leitura (nos protocolos de tudo). É por isso que voltar-se para a literatura canônica, ou para aquela que nunca se estabeleceu, é sempre atentar-se para o que ainda pode ser e não só para o que já é. Maria Gabriela Llansol aponta o gesto de copiar como

fundamental para a vivência dessa transformação, colocando a tradução no horizonte de uma mesma língua.

Copiar. Copiar é um ato fundamental,
porque é fundamental que a mão se meta no pensamento,
e é fundamental que a mão siga as linhas da paisagem, siga as linhas do percurso
amoroso,
siga as linhas do ensino. A cópia é uma forma real de aprendizagem
porque cola diretamente ao conhecimento.
Mas trata-se aqui de uma cópia que evidentemente é como um tremeluzir sobre o
que está escrito em primeiro lugar. Portanto, não é copiar de uma maneira exata e
rigorosa sobre o traçado que já está sendo elaborado, mas é uma espécie de
enervamento, de tremeluzir, que deixa imensa brecha,
passar conhecimento, eu diria, criar o conhecimento próprio de quem está copiando.
(LLANSOL, 2004, p.17)

É desta maneira de copiar que se deseja pensar a tradução intersemiótica como uma metodologia possível para o ensino da literatura: não a cópia a refazer o modelo, linha reta entre o texto dado e o papel em branco, mas deixando a luz entrar pela folha ofertada à cópia, o tremor da mão, da palavra, da história, no seu futuro anunciado pelo gesto que escreve seu imprevisível, e aí aprende algo que passa a existir, seu próprio conhecimento. Como coloca Antoine Compagnon (2006), muito anterior ao entendimento do alfabeto já existe a paixão pelo recorte, pela seleção e combinação dos materiais dados. “Recolher fragmentos para copiar é uma experiência de aprendizagem, é estar atento ao que vem de outro e grafar com próprias mãos palavras escritas por alguém que está ausente” (FENATI, 2015, p. 221), e na imprecisão do corte, no atravessamento e fissura das formas apresentadas, afastam-se os modelos. É assim também que a língua pode ser campo fértil que cada um rega com o corpo e as ideias, com o sonho de uma língua onde se faça outro real, e não campo de concentração dominado pelo medo, pela exclusão, pelas forças de poder coercitivas que condicionam a existência em modos impostos por outros. A cópia que é transcrição, metamorfose, rompe com a previsibilidade calculada das instituições – de ensino, da literatura também assim tornada instituição literária, e as instituições todas, que se querem perpetuar imutáveis – e permite que as crianças sejam o que são: começo, a indeterminação do futuro, a possibilidade de invenção de novas formas, lançando-se no desconhecido e no nascimento da singularidade da voz.

Todavia, estar atento àquilo que em cada criança escapa às necessidades previstas não significa, de modo algum, um abandono do cuidado com o mundo enquanto duração, mas sim recusar a exclusividade de uma duração calculada, ou ainda, reconhecer que o cálculo da duração é simultâneo à resistência em deixar-se limitar por ele. O decisivo é que, pelo nascimento, cada forma de vida afirma a possibilidade de que o começo retorne sempre na duração, e assim inscreve nela a indeterminação (a vida que escapa ao cálculo), e é essa força de novidade que faz

com que a continuação do mundo seja inseparável da sua transformação. (FENATI, 2015, p.178)

Nesta perspectiva, literatura e mundo, ler-escrever e viver se fazem em duplo, caminham juntos, não como mimese e representação de um em outro, mas nesta continuidade que se dá pela transformação - a pulsão do vivo sempre modificando os paradigmas, os corpos, o pensamento; o devir-criança ativo nesta transformação, desestabilizando as formas dadas, vindo com sua força de futuro indomável, incalculável. É por isso que “todo ensino prepara a sua própria negação, que é a única possibilidade de se afirmar enquanto vida” (LOPES, 2012, p. 87), o que aqui interessa: que seja vida, de fato, que seja vivo. Esta é minha decisão, e nela seu risco, a palavra afirmativa do movimento, que dê certo ou não dê certo (o que é isso, afinal?), mas que dê dobras, que multiplique no espírito dos alunos o sentimento e a certeza de poder (verbo). Que a História, e as histórias, se façam conhecer na sua metamorfose, por sua lateralidade prismática, a saber que se pode recriar o passado inventando o futuro; que o há muito decorrido é constituinte deste presente, mas não sob forma fixa; que todos os livros foram escritos pra mim (para eles, para nós), e que todos os suportes, meios, mídias, técnicas se podem recortar pela minha tesoura (deles, nossa); ou ainda, que este poder seja um abraço, gratuito, que se dá e se recebe sem mais valia, fora da lógica capital, do lucro. Afinal, é essencial lembrar que a instituição escolar, privada no seu exemplo óbvio, pública na sua condenação mascarada, é um projeto, já em arestas capitalistas, com metas e objetivos determinados que querem eliminar de seu programa a variável humana (o vivo), a singularidade, o imprevisível, para certificar o alcance dos propósitos pretendidos: a aprovação, na rede privada, da classe média privilegiada; a manutenção da ignorância passiva dos pobres na rede pública; ou ainda, pela garantia de uma mudança social também assim programada para os miúdos, de acordo com a revolução planejada pelos mais velhos.

a escola perpetua-se como uma instituição que regulamenta o horizonte do possível e, se cada homem é um começo, é apenas na medida em que deve alcançar os outros, evoluir na direção deles. Do ponto de vista político, esta postura é desastrosa: os mecanismos de forjar, pela educação, uma continuidade sem entraves entre o novo que cada criança é e o futuro podem ser utilizados para manter um estado de coisas ou fundar uma nova ordem. De todo modo, seja no conservadorismo político seja nas utopias de fundação de um novo mundo, a exigência daquela continuidade implica a perda da vida enquanto força singular (sua capacidade de decisão e de invenção) e, esforçando-se por moldar as crianças a um destino suposto, arranca-lhes das mãos a sua própria oportunidade face ao novo. (FENATI, 2015, p.177)

Como a base da formatação social, a instituição escolar perpetua nos estudantes a certeza de um futuro determinado, de frentes específicas a se seguir, mantendo também os sonhos no campo do permitido – porque mesmo que o mundo possa vir a ser outro, não

poderá ser qualquer outro, mas aquele definido pela geração do mestre. Assim mantêm-se as linhagens, sustentando uma a outra pela dicotomia que oficializam: dos senhores, patrões, príncipes, direita, bolsonaros, conservadores; dos escravos, serventes, súditos, esquerda, lulas, revolucionários – sem que um imaginário outro possa emergir para além dessas fronteiras determinadas, porque parece não haver revolução tecnológica, rede virtual, robôs, máquinas, smartphones capazes de surpreender essa estrutura arcaica. A ideia de que um Ministério da Educação possa irradiar de Brasília para todo o país a solução para o problema educacional brasileiro é uma noção um tanto inocente e, simultaneamente, pretensiosa. Em janeiro de 1977, Llansol escrevera no seu diário: “uma educação nacional planificada é superstição. Uma educação nacional planificada com programas obrigatórios em breve se torna para todos (poderes públicos, pais, educadores) superstição” (LLANSOL apud JOAQUIM; LLANSOL, 2016, p. 31). Sua experiência pedagógica se dá na Bélgica, país menor que quase qualquer estado brasileiro, e ainda assim é na palavra *nacional* que mora o perigo. Todo programa que se queira alastrar por um país busca também homogeneizar as diferenças essenciais existentes nele. É possível que algumas políticas públicas para a educação possam abranger todo o território brasileiro, no entanto, essas jamais poderão planificar as diferentes necessidades e demandas regionais, locais, institucionais de cada escola, ou ainda, da singularidade dos indivíduos. Essa variável também não tem medida, e esse imensurável deve estar sempre na conta que estabelece as diretrizes do sistema educacional. A perspectiva generalizante pode até ter a boa intenção de gerar oportunidades e metas iguais para os jovens do país. A proposta, todavia, reproduz mais uma vez uma estruturação hierárquica que não considera de fato o alisamento das fricções inextinguíveis entre sujeitos e grupos. Não é possível que lá da esplanada dos Ministérios do Distrito Federal (ainda que existam núcleos estaduais e citadinos distribuindo funções) algumas poucas pessoas tenham a solução para esta variável incalculável. Identifica-se, assim, mais uma vez, o jogo tenso das instituições que compõem o sistema nacional de educação. Entre a nação e a escola; o gigantismo da pátria, a localidade e a criança singular; as leis, os programas, e o real de cada experiência. Mas como mediar isso? Não é nesta previsão de mundo, tal como conhecemos, supomos e transmitimos (à esquerda ou à direita), que há de vir um princípio de harmonia, ou, para não almejar tanto, um campo onde seja possível crescer no respeito e na autonomia. No meio disso tudo, a literatura e a arte desafiam (ou podem desafiar) a fixação dos programas previstos, e é nessa contramão, retomando Silvina Rodrigues Lopes, que este ensino deve se guiar:

Ensinar literatura, por conseguinte, incluirá sempre uma reflexão sobre a instituição literária. [...]As obras literárias estudadas enquanto tais não são simples objetos interpretáveis, mas sim matéria de análise que, ao mesmo tempo que revela a complexidade do uso da linguagem, vem perturbar a estabilidade do conhecimento do mundo, através da abertura de perspectivas múltiplas e contraditórias, que incitam a pensar mas não determinam o pensamento. (LOPES, 2012, p. 98)

Se a realidade dada da instituição escolar, da instituição literária é colocada em questão pelo ensino da literatura, abre-se aí a possibilidade de novas formas institucionais – ou ainda, quem sabe, anti-institucionais? -, de criação de modelos sem precedentes e desejadamente frágeis, temporários, metamórficos. A leitura e a escrita desvinculadas de fins específicos e previamente definidos – e isto é, não a ausência de tarefas e atividades orientadas, mas a abertura para os desdobramentos imprevisíveis - não só liberta a relação com o texto e com o pensamento, como apresenta a instabilidade do conhecimento de mundo, sempre se desfazendo e se fazendo por cada um, inclusive, e principalmente, por eles, alunos. E talvez disso possa surgir outros possíveis para a educação, para o sistema que a controla e limita, algo que certamente não está nas pautas da utopia esquerdista conhecida, alguma coisa que ainda não nos foi permitido sonhar, mas que haverá de ser imaginada (quem sabe?) se não sacudirmos a criança perdida na entrega ao seu passo livre.

“O desconhecido é o único caminho seguro por onde se avança” (LLANSOL, 1999, p. 101). Como coloca Agamben, a criança “estaria em condições de dar atenção precisamente àquilo que não está escrito, a possibilidades somáticas arbitrárias e não codificadas” (1999, p. 92). Na língua falada pela escrita llansoniana, o desconhecido, como já mencionado anteriormente, é também o Amor – o Amado, o Legente, Eus, presença desconhecida. Esse, enfim, o único caminho ensinável sem que se rompa com o imprevisível começo que uma criança é, e, no entanto, é ela quem nos está a orientar, quem ao mestre ensina sua potência de infância, à olhar o desconhecido, o imprevisto, o inimaginável.

Talvez a experiência da Escola fosse também para os adultos uma radicalização do destino enquanto força improvável: propunham-se a estar em comum (e não submetidos ao *como-um*), preservar a solidão e disponibilizar-se a atos de amor, viver com as crianças a ensinar e aprender, reinventar o destino para lá do previsto ou estabelecido. (FENATI, 2015, p. 181)

Sem o monopólio da comunicação e do saber pelo mestre, aluno e professor, criança e adulto se investem de uma troca verdadeira, de uma relação mútua de ensino-aprendizagem, onde o conhecimento mais valioso talvez venha de fato dos menores. O olhar liberto, o passo arriscando-se sem medo no não-saber e no conhecimento fazendo-se ao vivo: vivo. “Sim, ensinar talvez seja servirmo-nos mutualmente, e deleitarmo-nos com a

diversidade das paisagens” (LLANSOL, 2007, p. 127). Aprender a estar em comum sem alisar as diferenças que constituem os seres, sua solidão singular, permutando os sentidos com a variedade dos corpos para a vibração de uma evolução própria, mas sempre junto – porque mesmo só, *ser* é com os outros. “_____ cada um estava na posição de ensinar a criar. Ensinar a criar parecia impossível, pois poder criar está no corpo, e o corpo conosco”⁶⁹, e, todavia, se “o instrumento de criação são os afetos” (LLANSOL, 1994, p. 112), é no amor que esse ensino se faz possível.

ensinar, dar testemunho por escrito, compor música
para quebrar o saber, levá-la à soleira da porta
para que ela receba o sol,
são actos de amor. (LLANSOL, 2007, p. 162)

O ensino da literatura deve evidenciar o amor implicado na escrita, na leitura, na arte, na criação, e deve fazer-se por essa mesma via, como ato de amor. Ler como legente: tornar o amor infinito. Espalhá-lo às voltas da experiência de ensino-aprendizagem, sem centralizá-la no programa obrigatório, na transmissão de conteúdos. E traduzir é aí também relação amorosa, ler como legente desdobrando escrita, ser figura do texto, ser figura do mundo, agindo neste, no seu futuro – agir segundo o seu princípio de existência, transformando-se no convívio com outros, agente da História, das histórias, das palavras, criador do mundo que lê em toda parte. Por isso convocar a tradução intersemiótica, multimodal. A tradução revela ao tradutor seu poder de decisão, apresenta o movimento de seu desejo, suas escolhas, sua força de criação perante a Tradição e seus suportes, aponta sua própria construção simbólica, a capacidade de refletir sobre sua formação, sobre a rigidez das instituições, sobre sua ética e sua estética frente a ética e a estética que se lhe atravessam. A sobreimpressão mostra o lugar de convivência, o *em comum*, outros modos de olhar, de habitar esta Casa, de estar junto. As várias linguagens se fazem deslizar umas sobre as outras, apontam a permeabilidade dos corpos de criação, dos afetos. A literatura, a arte – para além das instituições que a agenciam - é a Casa da hospitalidade infinita, movendo-se em paredes permeáveis e mutáveis, se desfazendo e se refazendo com as figuras e legentes que a habitam. Escrever está no centro do corpo, e o corpo dado às inúmeras possibilidades de escrita que a multimodalidade tradutória pode convocar. Escrever-traduzir como incorporar – não será essa a própria questão da tradução invocada por Haroldo de Campos, Plaza, Llansol? Escrever, traduzir, compor, pintar, ensinar: dar-se de corpo, receber no corpo, deglutir, digerir, transformar. Ensinar: dar-se em amor, receber o amor, se dispor à troca verdadeira, ao mútuo,

⁶⁹ Dossiê A18, p. 74 – Espólio do Espaço Llansol.

fincar no centro das demandas burocráticas a resistência do texto que não pode ser institucionalizado, e também os corpos, rebeldes, mutantes, com sua potência de vida absolutamente surpreendente, com sua força de começo, irrompendo e caminhando no sentido de uma infância a prologar-se, infinitamente, num futuro que há de vir, irreconhecível.

6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. Trad.: Cezar Bartholomeu. In.: *Dossiê Warburg* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês. O caminho de um pensamento vivo e a estética orgânica - a escola indígena, a partir da experiência literária. *Patrimônio e Memória*. São Paulo, v. 10, n. 2, p. 17-34, jul-dez, 2014.

BARRENTO, João. "Les petits dessins font du plaisir aux letters": texto e desenho nos papéis de Llansol. In. *Trans-dizer: Llansol tradutora/traduzida/transcrita*. BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina (org.). Lisboa: Mariposa Azul, 2014a, p. 167 - 206.

BARRENTO, João. *Na dobra do mundo: Escritos Llansolianos*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

BARRENTO, João. O que é uma figura?. In: _____ (org.). *O que é uma figura?*. Lisboa: Mariposa Azul, 2009, p. 121-157

BARRENTO, João. O espírito da tradução é o espírito do encontro. In. *Trans-dizer: Llansol tradutora/traduzida/transcrita*. BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina (org.). Lisboa: Mariposa Azul, 2014b, p. 23 - 40.

BARROS, Manoel. *Memórias Inventadas - A segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad.: Fernando Camacho. In: BRANCO, Lucia Castelo (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2008a, p. 25 - 49.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad.: Karlheinz e outros. In: BRANCO, Lucia Castelo (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2008b, p. 51 - 65.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad.: Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castelo (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2008c, p. 66 - 81.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad.: João Barrento. In: BRANCO, Lucia Castelo (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2008d, p. 82 - 101.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDINO, Lígia. Natureza e textualidade em Maria Gabriela Llansol. *Convergência Lusíada*, n. 34, julho-dezembro de 2015.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Obras completas de Jorge Luis Borges. Vol. 1. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

CAMPO, Giuliano; MARTINS, Janaína Tresel. Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robart e Thomas Richards. *Urdimento*, v.1, n.22, p. 53 - 62, julho de 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição*: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFGM, Edições Viva Voz, 2011.

CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta. Para compor, com rigor, um ramo lilás. In: _____. (Orgs.) *Livro de asas*. Belo Horizonte: Editora da UFGM, 2007.

CHNAIDERMAN, Mirian. O hiato convexo. São Paulo: Brasiliense, [s. d.]. p. 32.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e. Sociedade*: Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, dez. 1997, p. 37-55.

COLE; Paula Murray; MINNCK Michele. O ator como atleta das emoções. *O Percevejo*: Periódico eletrônico dos alunos de pós-graduação em artes cênicas PPGAC/UNIRIO. Rio de Janeiro, v. 3 n. 1, janeiro-julho/2011.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Ano zero - rostdade. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. In: _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 28-57.

DERRIDA, Jaques. *Anne Dufourmanelle convida Jaques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antônio Romance. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *Nas margens da filosofia*. Trad.: Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *O monolinguismo do outro*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

_____. *Torres de Babel*. Trad.: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FENATI, Maria Carolina. *Escrever, escrever: Diários, Exílio e Escrita em Maria Gabriela Llansol*. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, p. 368. 2015.

_____. *Três vazios: leitura de “Geografia de Rebeldes” de M. G. Llansol*. Lisboa: Vendaval, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. *Cadernos do Simpósio Internacional Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. São Paulo: SESC Anchieta, 1996.

GUIMARÃES, Bremmer. Um fluxo entre. *Horizonte da Cena*, Belo Horizonte, 24 de agosto de 2018. Disponível em: < <http://www.horizontedacena.com/um-fluxo-entre/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In.: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea II*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007, 24ª ed.

JOAQUIM, Augusto. Algumas coisas. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho: diário I*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

_____. Uma cosmogonia de intensidades: o contra-grupo a. In.: LLANSOL, Maria Gabriela; JOAQUIM, Augusto. *Oh! Oh! Oh! A Casa da Avó*. Lisboa: Cadernos de Tejo-Rio/Espaço Llansol, 2017.

_____. O importante é a questão ideológica. In: JOAQUIM, Augusto; LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma Nova Geografia: As escolas da Bélgica*. Lisboa: Cadernos da Letra E/Espaço Llansol, 2016.

JOAQUIM, Augusto; LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão - Desenho a lápis com fala*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. *Oh! Oh! Oh! A Casa da Avo*. Lisboa: Cadernos de Tejo-Rio/ Espaço Llansol, 2017.

_____. *O Ambo*. Sintra: Caderno da Letra E/Espaço Llansol, 2013. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/137624811/O-Ambo-Caderno-Da-Letra-E>. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

_____. *Uma nova geografia: as escolas da Bélgica*. Sintra: Cadernos da Letra E/ Espaço Llansol, 2016.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga: curso de silêncio* de 2004. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. Apontamentos sobre a escola da rua de Namur. In.: _____. *O livro das comunidades*. 2ª edição, 1999, p 77-105

_____. *A restante vida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014a.

_____. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'água, 1998a.

_____. Cadernos inéditos. In: FENATI, Maria Carolina (org.). *Partilha do incomum: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014b.

_____. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

_____. *Finita: diário II*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

_____. *Hölder, de Hölderlin*. Colares: Colares Editora, 1993.

_____. *Inquérito às Quatro Confidências – Diário III*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

_____. *Inquérito às Quatro Confidências: diário III*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.

_____. *Lisboalipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.

_____. *Na Casa de Julho e Agosto*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003a.

_____. *O Livro das Comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977.

_____. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

_____. *Os Cantores de Leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'água, 2002.

_____. O sonho de que temos a linguagem. *Revista Colóquio-Letras*. Lisboa, nº 143-144, jan.-jun. 1997, pp. 5-18.

_____. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003b.

_____. *Parasceve - Puzzles e Ironias*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

_____. *Um Arco Singular – Livro de Horas II*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

_____. *Um falcão no punho: diário I*. Lisboa: Relógio D'água, 1998b.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.

_____. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Chão da Feira, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Trad.: José Mendes de Souza. São Paulo: eBooksBrasil, 2002. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>. Acesso em: 29 de janeiro de 2019.

NOBRE, Ângela Lacerda. O Trans-dizer llansoniano: cruzamento e convergência de perspectivas. In. *Trans-dizer: Llansol tradutora/traduzida/transcrita*. BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina (org.). Lisboa: Mariposa Azual, 2014, p. 41-63.

PEIRCE, Charles Sanders. Escritos Coligidos. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012a, p. 15-45.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In.: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea II*. DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012b, p.51-73.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante – cinco ensaios sobre a emancipação intelectual*. Tradução de Lílían do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SALEM-LEVY, Tatiana. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault, Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SAMUDIO, Jonas Miguel Pires; PARAVIDINI, João Luiz Leitão. Um contorno todo aberto: as figuras e o feminino em Maria Gabriela Llansol. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 19-34, 2º sem. 2014.

SANTOS, Maria Etelvina. *Como uma pedra-pássaro que voa: Llansol e o improvável da leitura*. Lisboa: Mariposa Azul/ Coleção: Rio da Escrita, 2008.

SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. *The Drama Review*, Nova Iorque, n. 45, v. 3 (T171), Outubro de 2001, p. 27-50.

SOARES, Maria de Lourdes. O diário de Llansol: a ordem figurar do cotidiano. In.: SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Um corp´a´screver 2*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1998, p. 49-57.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad.: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TINTI, Luisa. La Ricerca di Maud Robart - L'orizzonte arcaico e atemporale del canto integrato. *Biblioteca Teatrale - Revista Trimestrale di Studi e Ricerca sullo Spettacolo*. Italia, n. 77, p. 1-205, jan-mar 2006.

ZÍNGANO, Érica. Usar o pé como medida?: Outro pé, outro ritmo, "pé de libido", pede o texto. In: *Trans-dizer: Llansol tradutora/traduzida/transcriada*. BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina (org.). Lisboa: Mariposa Azul, 2014, p. 89-106.

ANEXO 1 – Depoimento de Sara

Nenhuma palavra dita ou escrita, nenhuma conversa de bar, nenhuma explicação seria suficiente para traduzir a experiência de construir “Entre – uma casa que se torna”. Existem momentos pontuais em nossas vidas, os famosos “divisores de águas” e sem dúvida conhecer Isadora e construir, não um trabalho enquanto resultado puramente artístico, mas uma pesquisa artística-política-transformadora-de-afeto é algo potente. Potente naquilo que me toca enquanto bailarina, performer, artista, mas principalmente enquanto humana.

“ENTRE” segundo alguns dicionários indica lugar ou espaço intermediário, um intervalo de tempo, aquilo que está no meio de múltiplas coisas ou pessoas, nem uma coisa nem outra, expressa reciprocidade, demonstra uma preferência, alternativa. O texto de Llansol me atinge como um *Entre*. Um texto-espaço capaz de ocupar passado-presente-futuro, atravessar todas as formas de existência ligando-as de uma forma por vezes inesperada. Entrar no mundo de Maria Gabriela Llansol foi como entrar em um novo mundo. Foi descobrir pouco a pouco um novo naquele em que eu mesma já habitava. Foi entrar novamente na Sara que ali estava disponível para uma criação. O processo foi longo, por vezes dolorido, divertido, intenso, avassalador, intermitente, leve, pesado... À medida que o texto de Llansol a mim se revelava era como se uma porta se abrisse. Não sabia exatamente o que estava acontecendo.

Tínhamos um objetivo: construir um espetáculo-pesquisa que tratava-se sobre tradução Intersemiótica da obra da autora, blablablabla e um monte de coisas técnicas. O objetivo estava claro, mas a forma e como eu artista iria construir, não. Não estava nada claro, Llansol me atravessava e me revirava, e como num mergulho me perdi dentro de mim. O objetivo passou a ser compreender como e porque aquelas palavras me afetavam tanto. Meu corpo me trazia as respostas, ainda não esclarecidas para minha mente. O movimento pra mim sempre me disse muito mais do que as palavras, não é atoa que me formo bailarina. Nos exercícios e propostas lançadas por Dora, ele já estava à frente e é como se o texto fosse se desenhando de dentro para fora. Esse mergulho transformador ao sensível foi aos poucos desabrochando e lentamente como numa metamorfose da lagarta em borboleta fui compreendendo alguns pontos. Difícil falar desse trabalho sem me envolver de forma muito pessoal. De fato entrei no

mundo de Llansol, entrei em mim mesma e entrei numa casa que se torna a cada performance, tornando-o o outro também.

No fim a tradução da palavra estava no meu físico. O texto de Llansol reverberou no meu corpo por inteiro. Inclusive me deu voz (tão tímida em deixar a voz seu ouvida, pude também construir este corpo-voz). Meu corpo traduziu Llansol, como Sara e não como a própria. Ela se fez ferramenta para um corpo escrevente e eu legente, me fiz ferramenta para dançar sobre suas palavras e as minhas próprias. É como o texto me afetou e como construí a partir disso na cena e fora dela.

A interdisciplinaridade artística permitiu uma troca muito interessante entre o grupo. Sentir a construção da trilha, aprender com a Oli sobre os cantos, cantar, atuar, dançar, performar... Contribuir e receber foi intensamente maravilhoso e desafiador. Cada um mostrando o que tinha de melhor, mas aprendendo todos os dias.

Quando experimentamos a cena com o público um novo *Entre* se abriu. A casa habitada por 4 figuras de fato se tornou outra, e se tornava e se torna cada vez que é atravessada por novos habitantes. Pertinente os quão emocionados e tocados eles ficavam. As várias camadas que nós construímos antes, a medida que íamos soltando-as para eles gerava um estado de acolhimento e em algum lugar eles puderam acessar e construir junto a cena. A experiência de se permitir viver ali, viver dentro de uma nova casa, habitar um novo lugar e estar com novas pessoas. A experiência do encontro, da potencia do olhar e da entrega ao desconhecido. Cada um da sua maneira foi responsável por ocupar e transformar a casa. E de fato transformaram: a casa e nós. A construção do comum a partir da o indivíduo.

Adentrar a mim mesma foi possível quando permiti no processo abrir as portas para os outros. Abri minhas próprias portas. No olhar dos outros olhei para dentro de mim. Processo de cura. E olhando para dentro de mim percebi que pude me conectar e alcançar os outros abrindo para eles outras portas.

“Esse coração que acelera. Tá na boca. Respira. Espera. Para. Para. Para... Bate, insiste, transmite. Absorve-me quase como se estivesse em descompasso. De-composta. Composta. Posta de lado. Algum lado. Seguindo. Para qualquer lado. Qual lado? Onde? Paralisa. Toma conta. Invado-me de mim mesma num fluxo avassalador. Como mar bravo cedo as fúrias das

ondas que batem. Batem. Batem. Batem. O coração tá aqui na boca, batendo para algum lugar.” (escrito em rascunho, 10 de agosto de 2018 – a temporada do memorial da Vale já havia começado e logo iríamos para além mar)

ANEXO 2 – Depoimento Helena

Tudo surgiu de um encontro inesperado. E acho que para um trabalho que permeia os dizeres (corpóreos) de llansol não haveria outra forma de começar se não por algo que surge como duas ou mais linhas que se cruzam no meio de uma grande teia do universo. Ou então como rios que acabaram se encontrando para formar um grande mar. O porquê desses encontros? Não sei, nem acho que saberia explicar com palavras. Mas sinto em minhas incertezas que talvez esses encontros aconteceram pelas similaridades desses corpos no mundo: a forma (descontínua) de estar no mundo, um encontro de olhares para aquelas ditas “pequenas coisas”, um encontro de corpos que não dão conta do limite imposto de uma troca apenas pelos dizeres do discurso e que extravasam pelos líquidos moventes do corpo. Eu não preciso dizer A para você entender B. Há algo entre. Entre - Uma casa que se torna diz; escuta; fala; sente; de um processo em que o adentrar no desconhecido e no risco de não saber onde exatamente estamos pisando é o “entre”, no qual o entendimento vem por meio de uma sensação de partilha. “Eu não sei porquê, mas sinto que sinto que está me entendendo” – algo que sempre vinha na minha cabeça, durante o processo, ao realizar vivências/jogos/dinâmicas. Entre, o universo de 4 mulheres está aberto para você, basta adentrar nem A nem B, mas algo ali, bem nas entranhas. É estranho mesmo. É incômodo mesmo. É descontínuo mesmo. É quase mesmo. Mas é isso: o poder do incompreensível. É aquilo que não dá pra agarrar com as mãos e guardar pela matéria física, porque sempre escapa. Mas calma, em alguns momentos vem uma sensação de “Agora eu entendi tudo”. Apenas uma dica: não se agarre tanto nela, porque o mais prazeroso é compreender o que não se fixa. Olha, não adianta querer ter, porque aqui não entra essa tal posse. Por favor, aqui nesta casa nada é meu, nem seu, nem nosso. O mundo está aberto: podemos adentrar e partilhar esse espaço mutável, que não se agarra. Estou me abrindo para vocês. Vamos partilhar essa casa-mundo?

ANEXO 3 – Crítica não publicada de Ana Luisa Sanders Britto
ENTRE - UMA CASA QUE SE TORNA: DESESTABILIZAÇÃO DOS

LUGARES SENSÍVEIS PELO AFETO:

**Crítica sobre o espetáculo-performance apresentado no Memorial Minas Gerais Vale
em Belo Horizonte - Minas Gerais**

Diante do caos político, do medo, do automatismo e da inércia afetiva, que são compartilhados no cotidiano, a Casa se cria, sendo atravessada pelo Corpo e pelo Texto, para ser habitada e partilhada. O convite para tal experiência acontece pela instalação-espetáculo performance “Entre - uma casa que se torna”, que é idealizada pela pesquisadora e artista Dora Bellavinha e compartilhada pelas artistas Helena Carneiro, Olivia Zisman e Sara Marchezini, através do rompimento das estruturas literárias da escritora Maria Gabriela Llansol. O projeto se inspira nas obras da autora e desestabiliza as fronteiras entre o real e a ficção, pelas expressões de afeto e suas ressignificações. Assim, a nomeação do encontro marcado pela palavra “Entre” representa tanto a potência de um imperativo, que carrega em si uma ordem que se curva para a emergência de um convite para que o espectador adentre-se no espaço-tempo da obra e compartilhe dele com outras moradoras da casa; quanto a fluidez da preposição, que permite não cristalizar a representação da casa, situando-a no meio da investigação, possibilitando o elo entre as suas possíveis significações. E é neste movimento de entranhamento dos corpos, a partir de suas diferentes linguagens, que é possível que a casa acolha esse potencial constante de se tornar em diferentes espaços-tempos. Então, como cada convite se encaminha para um corpo diferente se adentrar, a casa se constrói por estruturas fluidas e dinâmicas, de modo que seu tornar-se seja singular e cada efêmero encontro acontecido.

Em um espaço reconfigurado por cômodos sustentados apenas por paredes de tecido translúcido, no qual os convidados se sentam onde quiserem e, não é possível construir uma delimitação entre o que é seu exterior e seu interior. As cinco moradoras da casa, que não se fixam no espaço cênico de modo decisivo, estão sempre em constante trânsito pelos cômodos, convocando os seus convidados a transitarem e performarem juntos em cena. No início do encontro, alguns dos espectadores se acomodam em uma cama e em algumas cadeiras no espaço que representa o quarto da casa, no qual uma moradora se dedica a uma escrita compulsiva em uma máquina de datilografia. O movimento rápido de seus dedos sobre as teclas ecoa um ruído alto e contínuo, que se soma às perguntas feitas por ela aos

convidados em um tom ritmado: Como você se chama? Qual o número do seu CPF? A medida que as respostas vão sendo dadas, outras perguntas são feitas pela mesma moradora sem que haja tempo para que os convidados terminem de citá-las, como uma metáfora para os códigos que nos são colocados como representações ausentes de qualquer tipo de identificação real entre as pessoas em determinado espaço-tempo. Enquanto esta experiência é compartilhada no quarto, uma outra é vivida em outro cômodo da casa. Assim, pode-se destacar que as perspectivas dos espectadores sobre os acontecimentos são plurais, pois os enquadramentos cênicos são singulares para cada um, no qual certo recorte da cena que não é alcançado por um olhar pode ser atingido por outro, reforçando a experiência coletiva da construção da casa. Desse modo, não cabe atribuir um caráter passivo à postura dos espectadores, pela assimilação entre a tarefa de olhar e a passividade. O filósofo Rancière (2017) aponta a compreensão de que olhar pode ser também uma ação que afeta a distribuição das posições, assim, a divisão entre a postura ativa ou passiva assumida pelos visitantes não se sustenta. Há uma composição poética feita pelos próprios espectadores quando se colocam diante de diferentes elementos da casa. E, assim, pode-se dizer que a comunhão dos corpos no mesmo espaço da casa inevitavelmente modifica as estruturas sensíveis e redistribui as posições colocadas na casa-obra e na casa que habita em cada um.

Em um outro momento, no qual os espectadores se deslocam de diferentes lugares para estarem reunidos em uma “sala de estar”, é feito um grande círculo entre todos os presentes. Então, as moradoras provocam reflexões como eco das palavras de Maria Gabriela Llansol: O que te faz bem? Em que você acredita? Você atropela ou é atropelado? Assim, os convidados respondem a partir de suas vivências pessoais, seus afetos, suas angústias, compartilhando em uma experiência coletiva de modo que todos presentes são atingidos singularmente. A performance se coloca como fissura das delimitações entre exterioridade e interioridade, “pondo os espectadores no palco e os performers na plateia, abolindo a diferença entre ambos, deslocando a performance para outros lugares, identificando-a com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida” (RANCIÈRE, 2017, p. 19). Essa emergência da dissolução entre as fronteiras da ficção e da realidade demonstra o afeto como forma de enlace das experiências reunidas. Desse modo, a transformação dos afetos dos espectadores reunidos pode ser considerada como uma forma de transformação política, produzindo novos sujeitos e novas formas de estar no mundo. Como, na contemporaneidade, as relações com o outro têm ativado suas expressões de medo, insegurança e desconfiança, esse encontro provocado pela ação híbrida da conjugação entre dança, teatro, música, literatura e artes

visuais se constitui como uma forma de resistência, de modo que se enfatiza a tolerância das singularidades de cada um e também se propõe a criação de um comum entre todos. Assim, essa subversão na distribuição dos lugares ocupados produz efeitos tanto nos sujeitos convidados quanto nas estruturas sobre os suportes da arte, os quais não se apresentam limites bem definidos na performance teatral. Essa fissura no regime estético da arte, através da descontinuidade das formas sensíveis da produção artística e das apropriações dos espectadores, toca na política tal como aponta Rancière (2017, p. 59). Assim, evidencia-se que o encontro entre sujeitos, a partir da partilha do afeto e da palavra, é o que permite que a casa se torne, individualmente e coletivamente.

O espetáculo-performance “Entre: a casa que se torna” provoca a reflexão sobre como a desestabilização dos lugares sensíveis nos espaços-tempos compartilhados pelos espectadores em diferentes condições, uma vez que não se sustenta a delimitação entre realidade e ficção, interior e exterior da obra. A subversão das polaridades instituídas - olhar/agir, passividade/atividade - é importante, não para transformar todos os espectadores em atores, mas sim para compreender as múltiplas condições paradoxais atribuídas aos sujeitos. Essas condições são evidenciadas pela relação entre arte e política, como expressão de dissenso, “operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2017, p. 63). Assim, quando somos convidados a partilhar do espaço da Casa, a partir do fluxo de movimento dos corpos das moradoras, dos encontros e desencontros com outros e do eco presente de Maria Gabriela Llansol, as experiências singulares são acolhidas de modo que mostra a redistribuição dos papéis e a emergência de expressões de afeto como formas de resistência e existência de outras formas de viver no mundo.

Referência Bibliográfica:

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes. 2017.

ANEXO 4 – Crítica Bremmer Guimarães

Uma experiência de convívio a partir da obra da autora portuguesa Maria Gabriela Llansol. É o que propõe “ENTRE – uma casa que se torna”, espetáculo-instalação idealizado pela artista e pesquisadora Dora Bellavinha, que compartilha a cena com as atrizes-bailarinas Helena Carneiro, Olivia Zisman e Sara Marchezini. Além do convívio entre as performers em cena e o público, o conviver de diferentes linguagens artísticas: teatro, dança, música, artes visuais, literatura e performance. “ENTRE” não é um trabalho que pretende se definir. E é importante que o espectador, aqui também performer com a possibilidade de interferir ativamente no espetáculo, tenha a consciência disso. A montagem permite que cada apresentação seja de fato única. Não apenas de dia para dia, mas também de pessoa para pessoa, de olhar para olhar. Subjetividade que, se esmiuçada, está presente em toda experiência artística: a obra se completa na significação de cada indivíduo que a compartilha. Mas, neste caso, uma característica que se explicita e se faz motor para a construção e fruição do trabalho. O espaço cênico onde “ENTRE” se constitui é realmente uma casa. Não um imóvel já existente e ressignificado por uma ocupação artística, como muitas dramaturgias do espaço propõem fazer. Mas uma casa-instalação. Uma tela. Um cenário. Uma escultura. Uma obra de arte. Com diversos cômodos, paredes, móveis, objetos e, evidentemente, habitantes. Moradoras que não necessariamente fixam morada. Estão de passagem. Atravessando. Em situação. E, dessa mesma forma, o espectador também é provocado a performar. A estar em trânsito. É o olhar do público, aquilo que quer ver e o que consegue ver, os enquadramentos que são possíveis e os que são evocados, o que ouve e o que escapa, que compõem esse trabalho convivial. É interessante perceber que a casa de “ENTRE” e da obra de Maria Gabriela Llansol é uma metáfora para a construção de um mundo novo. Uma casa-experimento. Um espaço possível para uma nova existência, uma nova organização, uma nova linguagem. Daí a potência poético-política do projeto: “ENTRE” fala sobre as convenções sociais que estão impregnadas em nossos corpos, em nossas relações, nos bens materiais que nos cercam. Uma construção da linguagem. De linguagens. É possível construir novos signos, significados, novos sentidos para além dos que já estão estabelecidos e dados? A dimensão da palavra já pronta enquanto limitadora de um tempo presente e a sua implosão como libertação aparecem a todo instante na obra da Llansol. Como o texto do espetáculo diz: a casa é “um lugar de batalha”. Batalha de subjetividades. De percepções de mundo. Batalhas para que a desordem

se instaure e uma outra possibilidade de mundo possa existir. Daí também a primeira inquietação do trabalho: se “ENTRE” reflete sobre tudo isso, por que nós, enquanto espectadores, não conseguimos nos desfazer das amarras do conceito teatral e ainda nos comportamos tão passivamente frente à obra? Não que o conforto não seja permitido. Não que o agir sobre e em conjunto tenha de se tornar regra frente à contemplação. Mas, num trabalho com tantas frestas e porosidades, por que ainda limitamos a nossa experiência ao simples sentar no chão e assistir? Porque não nos permitimos o risco? Por que nos ditamos uma regra que não foi avisada? O que há na experiência da cena que controle o espectador e diga silenciosamente que ele deve se portar apenas de uma única maneira durante um espetáculo? E que só poderá fazer diferente se tiver permissão direta, explícita para isso, ou seja, uma relação de poder em que, aparentemente, o artista está no controle. Será o medo? Medo de relacionar-se radicalmente? De conviver? “Não há medo, onde não há poder”, o texto do espetáculo nos dá pistas. E é interessante perceber como uma autora da metade do século passado levanta discussões tão contemporâneas por justamente questionar a raiz do que somos: outra vez, a linguagem.

“ENTRE” não é um trabalho que traz questões identitárias para a cena, como se vê tão presente no teatro do nosso tempo. O trabalho não fala de machismo, racismo, homofobia, desigualdade social, mas fala do que antecede tudo isso: as relações humanas. “ENTRE” não está comprometido em elucidar os discursos de representatividade que nos atropelam a todo momento, mas em investigar o que configura todas essas representações. A contradição da linguagem está justamente aí: a violência é uma ficção. A vida é uma ficção. E é possível instaurar novas ficções dentro das que já são existentes. Estamos submetidos a um jogo em que os protagonistas são sempre os mesmos nas mesmas histórias. Denunciá-los e repetir suas tramas sob a nossa perspectiva pode parecer um caminho, e sobretudo não há julgamento sobre essa possibilidade, mas por que não investigar uma configuração outra da dimensão social pra além dessa que já está dada? Por que não voltar às origens, à linguagem, e tentar tatear expressões novas? A casa de Llansol quer revolução pela forma. Acredita numa outra forma, numa outra possibilidade de discurso, que não é o humano, o racional, o da linguagem universalizada. Não é à toa que o ser humano não está no centro da casa. A autora quer esmiuçar até mesmo as hierarquias e relações de poder entre humanos, outros animais, plantas, objetos. Todos estes seres constituem a dimensão terrestre. E mesmo a metafísica. Mas continuamos reproduzindo uma mesma lógica em que o “eu” (indivíduo), em que o

“nós” (espécie humana), está no centro. Por que perdemos a dimensão sagrada da nossa natureza para constantemente nos naturalizarmos sob uma perspectiva racional? Evidentemente, é o que fez diferir a humanidade das outras espécies no mundo, mas será que essa diferença nos faz mesmo diferentes? Por que seguimos acreditando nisso e nessa invulnerabilidade humana? “Todos somos iguais perante a inexistência enigmática”, outro momento da dramaturgia nos atravessa. Inexistência enigmática que diariamente é reforçada como uma existência absoluta, suprema, divina. Mas que aqui ganha a dimensão da relação. Da casa como convívio. Deus está no entre nós, no limiar, não é possível ver outro deus que não esse. “Nessa casa não entra maldade, nessa casa só entra amor”. Cantos religiosos tradicionais são entoados pelas performers em cena. Viria a dúvida: não seria essa uma contradição a todo discurso escrito até aqui? Talvez. Mas nas contradições estão muitas das potências da arte. E em tempos em que o político, em que os discursos do cotidiano se proliferam cada vez mais sobre as obras artísticas, a arte parece perder a sua potência de estar em abertura, de assumir suas incompletudes, de não se comprometer com a instituição de uma verdade. A arte está sempre em resposta ao seu contexto histórico. Em diálogo. Mas não pode se tornar refém. Cativa da necessidade de afirmar uma realidade única. Comprometida em ser maior do que todos e tudo. Em não ter dúvidas. Perguntas. Somente afirmações. Não. É preciso respirar. Recomeçar. Em “ENTRE”, a única lei possível é a da impermanência, da metamorfose. E é cruel a contradição de um trabalho apresentado no Memorial Minas Gerais Vale trazer uma frase de Llansol, em que escrevia, há mais de 50 anos: “era um rio morto que já nunca será doce. Somos responsáveis pela lama tóxica que sufoca os peixes”. Inserção poética que também não deixa de ser lida como uma denúncia. Uma previsão de Llansol sobre um futuro devastador. Mas não estará justamente nesse paradoxo a sua poesia? A sua tentativa de confronto? É curioso que figurinos e objetos cênicos nos remetem a um tempo passado, antigo, ao mesmo tempo em que os discursos e seus conflitos pareçam tão atuais. Vivemos um tempo em que predomina o julgamento e o ditar das formas de resistência. Por que perdemos a utopia de tentar buscar outros modos? Outros procedimentos? Em determinado momento da apresentação do espetáculo, em que o público é convidado para uma “reunião na sala de estar”, uma sucessão de perguntas gera divagações e pensamentos: O que te atropela? O que te faz bem? Você atropela ou é atropelado? No que você acredita? Não precisamos ter todas essas respostas. Talvez tentar tateá-las seja mais efetivo do que realmente encontrá-las, dominá-las. O espaço edênico, que “ENTRE” suscita, está no tempo do quando. E, nesse quando, convivemos com quatro performers em busca de uma sintonia, de uma harmonia, e

que por efetivamente buscarem, vivenciam essa relação. Não representam. Não querem representar. Criam imagens. Dançam a guerrilha. Relacionam-se com as paisagens da casa e com a trilha sonora. E tendo partilhado do trabalho em três apresentações, é bonito perceber como cada experiência foi radicalmente distinta e suscitou percepções em mim, sobre mim e sobre a obra, cada vez mais nova e em transformação. Vale dizer da presença de uma cachorra em cena, chamada Vida. Vida talvez simbolize o que justamente pela linguagem nos escapa. O que não damos conta de justificar. De responder. Conviver em “ENTRE – uma casa que se torna” é edificar aquilo que pode e deve desmoronar em nós e ao nosso redor. Dramaturgicamente, ao longo da apresentação, as paredes e muros da casa vão se abrindo. Sendo derrubadas. A casa se amplia para o planeta. Afinal, “pra forma humana só essa Terra existe. Mas há um outro mundo. Dentro deste”. Axé!

ANEXO 5 – Depoimento Matheus Gepeto (público)

Assistir *Entre – uma casa que se torna* foi uma experiência sensorial incrível, onde meus sentidos foram estimulados através de uma concepção de mis-en-cene que me fazia me sentir como se estivesse visitando a casa de amigos que a tempos eu não via, por trazer esses elementos surpresas que uma visita para alguém que já fazia muito tempo em que eu não via poderia me reservar. Pela estrutura da casa construída, pelo jogo entre as atrizes pela trilha sonora, por deixar-me compenetrado dentro daquele universo imersivo, tratou-se de uma experiência performática e teatral em que me senti acolhido, e as personagens atrizes evocavam as mulheres da minha família, tais como minhas avós, tia e mãe, talvez por proporcionarem para mim um ambiente de escuta (até mesmo em momentos de silêncio) e extremamente inclusivo. A casa montada tornou-se o personagem principal, e era como se a dramaturgia poética da obra fosse a respiração desse mesmo personagem, e nós, o público, tínhamos nossas batidas do coração ritmadas no compasso de tudo o que as atrizes nos traziam: a música, o chá, os papéis sorteados com frases que caíam como uma luva para aqueles que os receberam, através de suas mensagens profundas e cheias de significados e camadas. Recomendei *Entre* para muita gente por ser uma forma de se fazer uma experiência artística através daquilo que as artes performáticas e o teatro têm de mais potente: o encontro. E só tenho a agradecer a você, Dora, e a Sara, que são pessoas que já foram do meu convívio e me chamaram pra assistir, por essa experiência de refletir sobre as idiossincrasias cotidianas de forma tão potente, mas ao mesmo tempo sutil.

ANEXO 6 – Depoimento Dudu Melo, pessoa com deficiência visual (público)

Já na chegada na casa fui muito bem acolhido e tive toda acessibilidade para entrar e me localizar dentro da mesma pelas pessoas integrantes do projeto. Porém o melhor vem durante o espetáculo através dos sons ruídos barulhos feitos pelas cadeiras máquina domésticas vassouras e demais sons criados pelas moradoras da casa. Estar dentro da casa nos traz de volta várias memórias afetivas da infância, amizade, família, e nós faz refletir sobre a diversidade humana.

ANEXO 7 – Depoimento de Bernardo RB (público)

Escrevo, para o Entre – Uma casa que se torna, essas linhas sobre o que vivi. É um feedback de percepções, uma documentação do ser espectador e, portanto, criador! É uma verdade entre as muitas que existem, não uma consideração unidimensional. A peça traz uma abertura a muitas dimensões, logo na instalação de uma mobilidade entre os cômodos transparentes e entre os corpos que por ali podem ir existindo. Isto é sem dúvida potente. A conversa ao final traz um alento que andava longínquo, sobre uma possibilidade de voz no estar com desconhecidos, uma voz que se dê perto e no comum.

Senti que o Entre começou logo antes de entrar na instalação, na visão ampla que tive à entrada da sala de teatro, com a casa que habitaríamos e as suas luzes. Entretanto, na consideração de que uma relação com a espacialidade da peça já tinha se dado, as instruções da recepção sobre como chegar ali soaram como um protocolo, como carimbar ingressos.

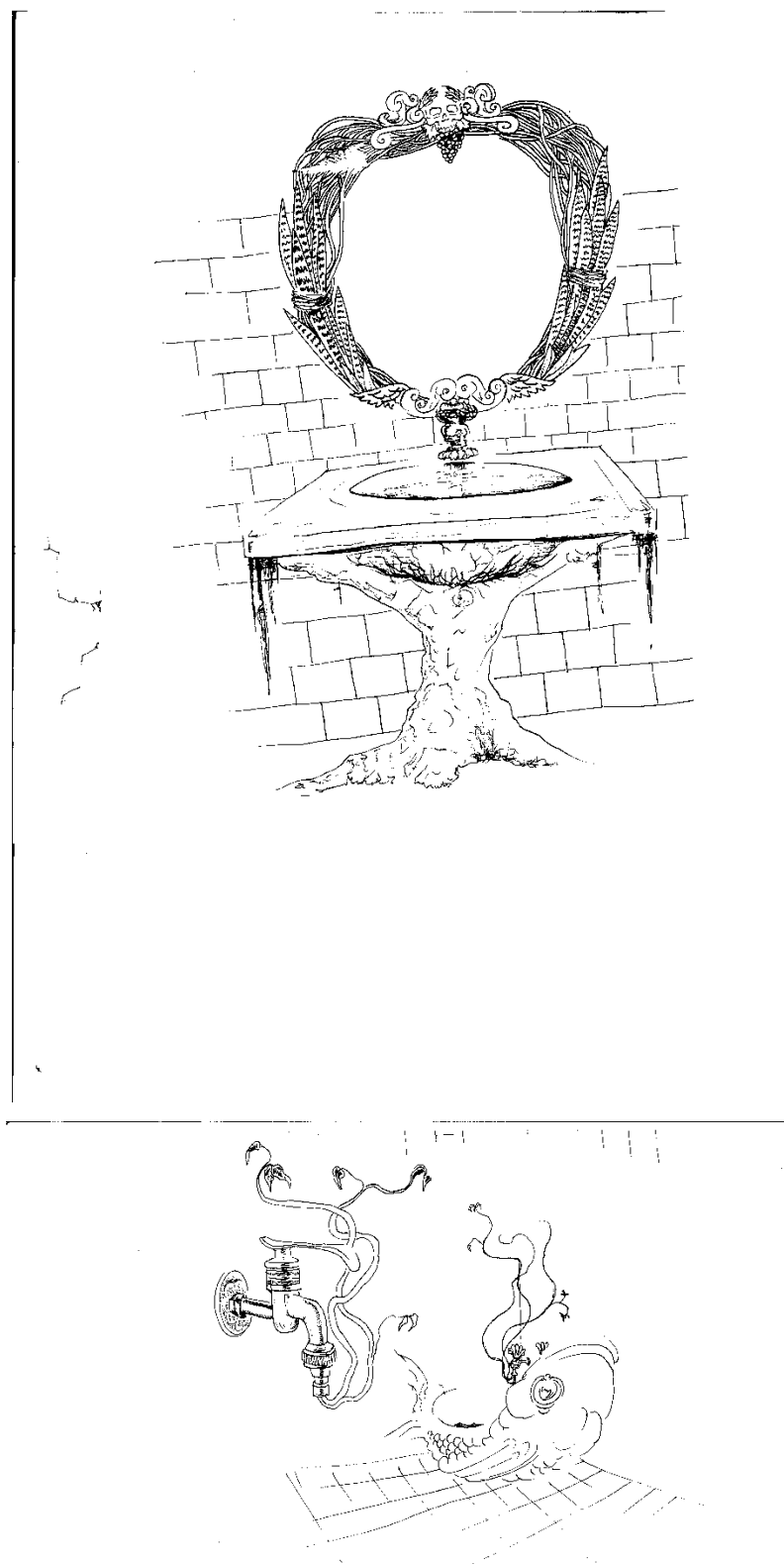
Nesse começo senti falta de um trabalho sobre o invisível do estar, que para mim é sobre uma forma de estar que conversasse com o nada, com o fazer nada de uma casa, um modo de relação e respiro com quem chega para formar o espaço. Algo sobre a forma de fazer um convite não pela via do esforço... ou o corpo que inspira a criação do espaço por todos.

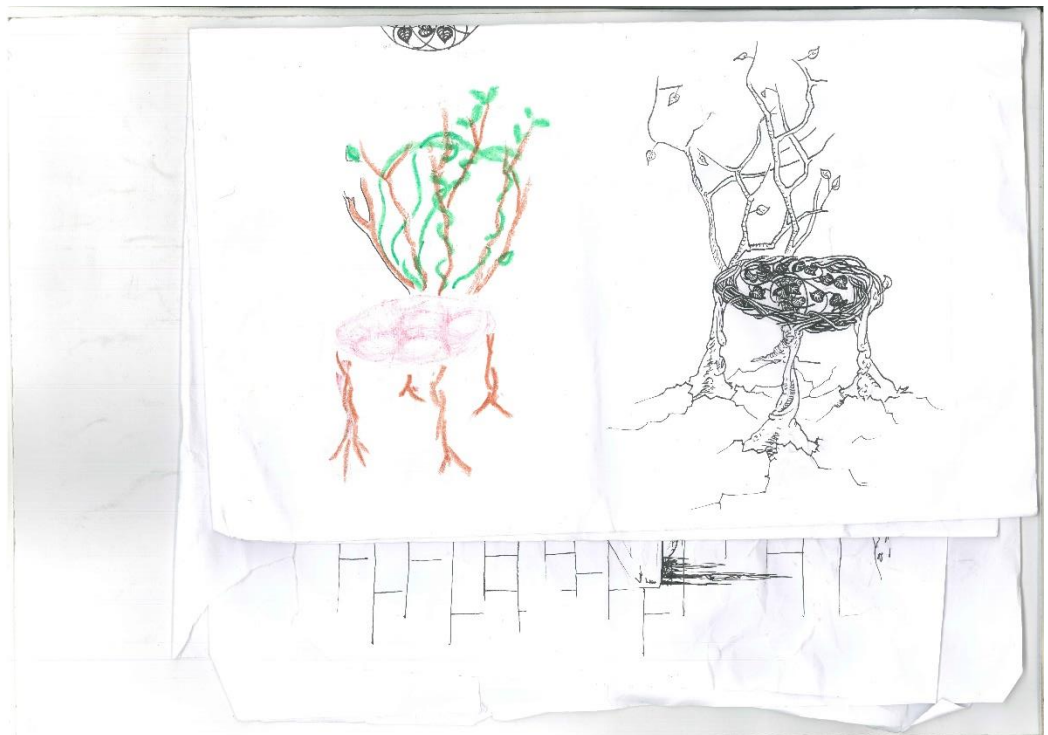
No começo fui para perto da escrivania e vi na imagem de uma escritora uma representação que teve um gosto antigo de ler biografias que salientam a personalidade e não o gesto de escrita que os textos de um escrevente apontam. Não senti aí o gosto da dispersão que leio nos textos de Llansol – um gosto desconhecido de que os retratos não são sempre humanos. É isso, achei a imagem da escritora humanizada, psicologizada. Só fui me ligar mais à leitura das performers quando senti que o corpo não se colocou em comoções do nosso existir e foi mais pro corpo que é corpo de qualquer coisa, o que foi bonito.

Meu olho brilhou em momentos em que a leitura se fazia gesto, voz, documentação de leituras, intimidades públicas. Entretanto, para a leitura fazer-se gesto é preciso uma atenção ao que em nós não é retrato, penso... No sentido do retrato como uma espécie de justificativa biográfica da escrita. Faz-me pensar que um texto, como um gesto, não pede licença. A relação com um texto ou com a vida, seja como for que ela se dê ou se traduza, é feita de desajeitos.

Um desenho que pode muito bem respirar sem fronteiras como o texto sugere, na selvageria mesmo de nos fazer seguir o seu pensar-sentir sem saber por quê. Acho que a peça tem esses devires, que podia levar a um outro fôlego deixando chegar o fulgor.

ANEXO 8 – Desenhos feitos por Drin Cortês para o *Entre* – uma casa que se torna





Leitura apresenta:

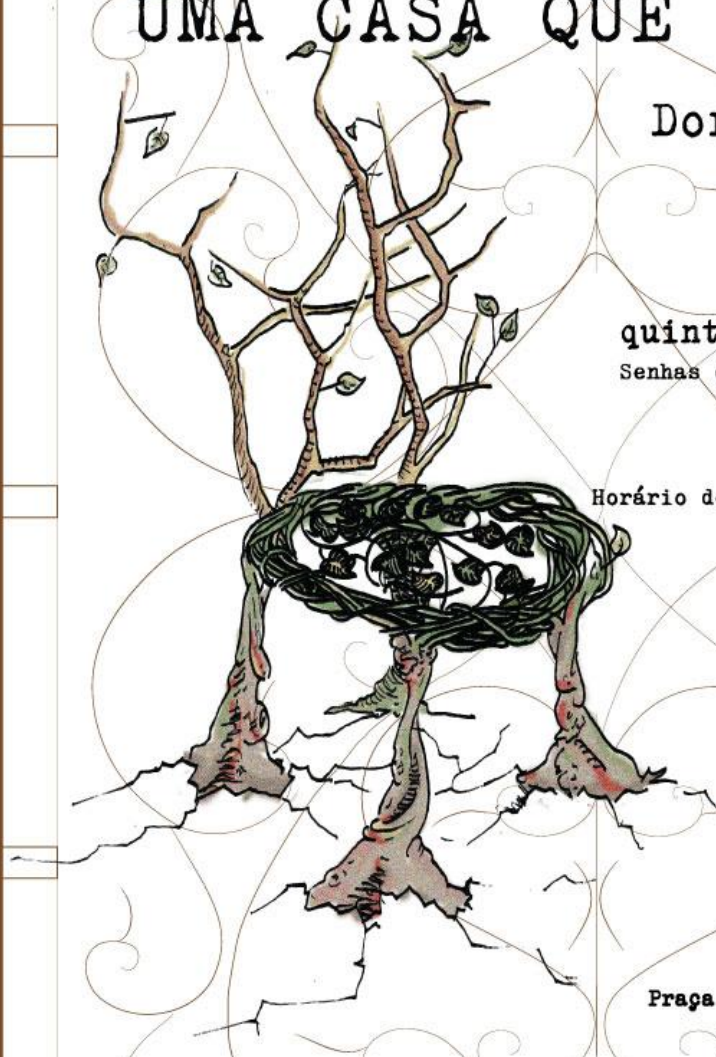
ENTRE

UMA CASA QUE SE TORNA

Concepção de
Dora Bellavinha

Performance
de 4 a 30/08
sábados às 11:30
quintas-feiras às 20:30
Senhas distribuídas uma hora antes

Instalação
de 04/08 a 16/09
Horário de Funcionamento do MEMORIAL
informações (31)3308-4000



Local:
MEMORIAL MINAS GERAIS VALE
Praça da Liberdade - 640, Savassi
Entrada Gratuita

Parceria:
MEMORIAL
MINAS GERAIS
VALE

Patrocínio:


Incentivo:
Projeto executado por meio da
Lei Estadual de Incentivo à
Cultura de Minas Gerais,
CA 1265/001/2017.

 CAPES

Leitura apresenta:

ENTRE

UMA CASA QUE SE TORNA

Concepção de
Dora Bellavinha



Performance

de 4 a 30/08

sábados às 11:30

quintas-feiras às 20:30

Senhas distribuídas uma hora antes

Instalação

de 04/08 a 16/09

Horário de Funcionamento do MEMORIAL
informações (31)3308-4000

Local:

MEMORIAL MINAS GERAIS VALE
Praça da Liberdade - 640, Savassi

Entrada Gratuita

Parceria:

MEMORIAL
MINAS GERAIS
VALE



Patrocínio:

leitura

Incentivo:

Projeto executado por meio da
Lei Estadual de Incentivo à
Cultura de Minas Gerais,
CA 1265/001/2017.