

Carlos Eduardo Batista de Souza

A BOA NOVA ANUNCIADA À NATUREZA

o ‘drama-poesia’ em três discursos de Maria Gabriela Llansol

Belo Horizonte
Faculdade Letras – UFMG
2011

Carlos Eduardo Batista de Souza

A BOA NOVA ANUNCIADA À NATUREZA

o ‘drama-poesia’ em três discursos de Maria Gabriela Llansol

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

Belo Horizonte
Faculdade Letras – UFMG
2011

RESUMO

“Para que o romance não morra”, “Nuvens”, “O encontro inesperado do diverso” - discursos pronunciados por Maria Gabriela Llansol em 1991, em contextos diversos - são os textos que orientam esta leitura, que objetiva perscrutar, no espaço da obra llansoliana, o conceito estético llansoliano *drama-poesia* em relação com a reprodução estética do mundo, em busca do que a autora portuguesa chama de *a boa nova anunciada à natureza*. A relação entre desejo e escritura em Roland Barthes; a noção de “palavra começante” desenvolvida por Maurice Blanchot; a noção de afecto desenvolvida por Espinosa, através da leitura de Gilles Deleuze; e, também, a noção de eterno retorno em Nietzsche, amplificada pelo pensamento llansoliano, são as bases teóricas deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Maria Gabriela Llansol, pelo *sopro de vida* que há: *impossível repousar sobre a verdade*.

A Lúcia Castello Branco, em tantos *graus de leveza*, por *todas as dimensões luminosas do afecto, e suas direções*.

A meu pai, no ritmo de “As memórias de um mendigo de gravata”, e a minha mãe, no ritmo em que gostava de tocar piano. Ritmos que me diriam, em sonho: <<*Escolhe, definitivamente, não ser poeira, mas vibração luminosa, feliz e colorida.*>>

A Jane Vieira, pelo *estético convívio com os anjos independentes da guarda* e pela *partilha do mais difícil*.

A Maria Esther Maciel, querida orientadora de monografia, porque *imensa é a generosidade dos poetas*.

A Vania Andrade por ter aberto este caminho, à *luz preferida*, para o *jardim que o pensamento permite*.

Ao Paulinho Andrade, pelo que da noite se vê uma passagem escrita do povoado do Bichinho ao *Coração do Urso*.

A Vívien “Viva” Gonzaga, por, entre uma conversa interminável e outra, dizer “deleuziando-nos”: para que o bichinho da metamorfose não morra.

A Cristóforo Mavroudes, *companheiro filosófico*, que diz: *há ritmo, há espaço, há voz*.

Aos *legentes do fio de água do texto*: João, Erick, Izabela, Fernanda, Janaína, *enquanto cresce a árvore florida* _____

Aos amigos Júlio, Lenise, Rafael e Danilo, a *saborear o matiz, a linha, o tom*.

A Daniela Carneiro, pela generosidade imensa e, também, pelo fio musical, *subentendendo a árvore florida*.

A Bárbara Guatimosim, pela *actividade prática do silêncio: des-nodar em macramé*.

A um amigo que tem, como Müntzer, o seu Z, e cujo verso de ipê amarelo que não teve medo e foi belo me acompanhou na realização desta dissertação.

A Eliana Januzzi, acompanhante *em terrenos desinclinados ao medo*.

A Lúcio Erick, Décio Carlos e André Márcio, pela assistência, *numa música acelerada*.

Ao carinho e disponibilidade das colegas de trabalho, não as podendo citar todas: Carla Siqueira, Jane Lanza e Lígia Albuquerque, *no corredor da minha vida*.

A Humberto Lara, pela disponibilidade e generosidade, no *caminho do desconhecido*.

Ao Fernando Batista e ao pessoal da *Noir Filmes*, pela assistência quanto ao cinema do Kiarostami, quando eram *essas as cores do dia*.

À Raquel Luíza, porque *chegaremos aonde não sabemos, por caminhos que não sabemos*.

À Prof. Leda Maria Martins, que me permitiu, através de uma prorrogação de prazo, *multiplicar as forças*.

A Celina Lage, pela atenciosa consultoria em grego clássico e, mais longinquamente, por um verso — que uma noite eu o cantaria, sem referir-lhe a autoria, ao seu pai na platéia (Prof. Ivan Lage): “Deus é Todo-Poderoso, mas não passa disso.”

Aos professores da FALE/UFMG com quem estudei, nas pessoas de Jacyntho José Lins Brandão e Vera Casa Nova. *Um dom*.

Dedico esta dissertação para Ieda Maria, Margot, Simon, Nina, Melgui, Gandalf, Mel, Zink Zinedine Zidane, Sião, Poeirinha, Valentim, Ioshito, Noir, Arsinoé, Noé, Rodin, Miau, Miôa, Grou, Roko, Raul, Tomás, Tomé, Nuvem de Florbela, Margot Jr., Felipinho, Batman [Jonas], Robin [Manuel], Bakunin, Frô, tantos outros não nomeados “anjos independentes da guarda” e Dalila, “anjo sublime da guarda” do Cristóforo Mavroudes, à luz do convívio estético de Mauschen e Muschi.

Dedico-a, também, para os pés de Mafalda Saloio.

ó queridos animais,

*só quem nunca viu a concentração absoluta com que esperais
a presa,
o combate implacável que travais pela posse e pelo cio,
os gemidos que vos causam a ausência das fêmeas,
os guturais lançados para atrair os machos,
os corpos arqueados na defensiva,
a força que os percorre no momento decisivo,
a aceitação da sorte quanto todas as estratégias falharam,
como caís no sono e vos abandonais à morte,*

*pode imaginar que o drama-poesia nasce, algures, que não
em vós, arautos da clorofila no limiar da criação.*

Maria Gabriela Llansol

SUMÁRIO

DOS RISCOS	9
Os riscos da abertura	11
Os riscos <i>estéticos</i>	17
Os riscos da <i>narratividade</i>	25
<i>real-não-existente</i>	27
Os riscos da <i>textualidade</i>	31
<i>existentes-não-reais</i>	31
<i>liberdade de consciência</i>	32
<i>dom poético</i>	38
Os riscos da <i>legência</i>	49
Os riscos do encontro	54
DAS NUVENS	57
<i>O ser humano é o único que pode arriscar sua identidade</i>	59
<i>“O texto é a alegria que me espera na linguagem”</i>	66
<i>Em busca da troca verdadeira</i>	69
<i>O mundo não sendo essa ficção está por ela fechado</i>	70
<i>Ao crescer a melancolia, a sombra de uma árvore submergiu-me</i>	74
<i>À sombra do movimento animal que percorre soberanamente a escrita</i>	78
<i>Quem lhe garante que o espaço edênico não lhe está a nascer do punho?</i>	84
<i>“Sois poalha de luz e em seres luminosos haveis de vos tornar”</i>	88
DOS PÉS	91
<i>o amor de pé</i>	93
<i>Se o espírito fosse o corpo onde ele estivesse</i>	96
<i>a abertura é o corpo</i>	102
<i>da árdua matéria do enigma</i>	105
<i>_____que posso eu dizer-vos que não quebre a incomunicabilidade das</i> <i>palavras de amor?</i>	108
<i>Onde Vais, Drama-Poesia?</i>	116
1º passo – <i>Decido, nessa altura natalícia, tirar o d de deus</i>	117
2º passo – <i>“um eu é pouco para o que está em causa”</i>	120
3º passo – <i>para compor com rigor um ramo lilás</i>	123
<i>um fulgor estético que ilumina o próximo passo</i>	127
Anexo I – Para que o romance não morra	129
Anexo II – Nuvens	135
Anexo III – O encontro inesperado do diverso	138
Résumé	148
Referências bibliográficas	149

Eu leio assim este livro:

há três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira.

A primeira chama-se vazio provocado, a segunda é dito o vazio continuado, e a terceira é também chamada o vazio vislumbrado.

Ora sabe-se que o Vazio não se apoia sobre Nada.

Há, assim, três coisas que metem medo.

A primeira é a mutação. Ninguém sabe o que é um homem. Os limites da espécie humana não são consequentemente conhecidos. Podem, no entanto, ser sentidos. O mutante é o fora-de-série, que traz a série consigo. Este livro é um processo de mutantes, fisicamente escorregiosos. É um processo terrível. Convém ter medo deste livro.

Há, como disse, três coisas que metem medo.

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. Mais uma razão para o não tomarmos a sério.

Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp'a'screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.

O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.

Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória.

E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.

Quem há que suporte o Vazio?

Talvez Ninguém, nem Livro.

A.Borges

Jodoigne, 4 de janeiro de 1977

Dos Riscos

Ainda no ventre, “Por favor _____ empresta-me
A língua portuguesa”, pediu. “Prometo que vou
Tentar usá-la *como convém*. Hei-de devolvê-la sem
Rasgão ou cor negada. Prometo.” Silêncio seguiu-se.
Momentos antes: “Vou nascer. Por favor, empresta-me
A língua portuguesa”. E especificou que não a queria
Materna ou paterna ou mortal. Queria apenas
A língua portuguesa presa, “Para que se evada”,
Foi esse o seu propósito.

Maria Gabriela Llansol

Os riscos da abertura

O começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos.
 Mas breve é o começo de um livro — mantém o começo prosseguindo.
 Quando este se prolonga, um livro seguinte se inicia.
 Basta esperar que a *decisão da intimidade* se pronuncie.
 Vou chamar-lhe fio_____ linha, confiança, crédito, tecido.

Maria Gabriela Llansol

Ao abrir qualquer livro de Maria Gabriela Llansol¹ ver-nos-emos face a um regime de escrita distinto daquele onde se inclui o romance realista, o qual teria tido seu apogeu no século XIX², e que tem como função a verossimilhança. Tal escrita realista, apropriada primeiro pelo cinema e depois pela televisão, mostra-nos um mundo a partir de uma única perspectiva, a perspectiva do poder³, tanto em filmes hollywoodianos quanto nas telenovelas brasileiras. Arrisco afirmar, entrando em um campo de “economia geral”, que, a dizer com palavras de Bataille⁴, trata-se do mundo identificado com a noção da receita, do ganho, do lucro. Assim, o realismo e suas derivações em outros sistemas semióticos nos dão a ver um mundo identificado com o poder, - poder humano, demasiado humano, como o diz Nietzsche, uma vez que o empreendimento antropocêntrico exarado pelo realismo reifica utilitariamente os animais, as plantas, os

¹ Llansol nos confidencia o seguinte, quanto ao andamento de sua escrita, em seu “Diário III” publicado em 1996: “O texto que ando a escrever vai para trinta e cinco anos começou por ser pequenas narrativas de estranheza e identificou-se, em seguida, com a sequência das cenas fulgor do *entresser*.” LLANSOL. *Inquérito às Quatro Confidências*, p. 168.

² Utilizo como apoio o seguinte parágrafo de Roland Barthes: “Romance e História tiveram relações muito estreitas no próprio século que viu o seu maior desenvolvimento. A sua ligação profunda, o que deveria permitir que se entendesse a uma só vez Balzac e Michelet, é, num e noutra, a construção de um universo autárquico, a fabricar as suas próprias dimensões e limites, a dispor o seu Tempo e Espaço, sua população, sua coleção de objetos e seus mitos.” BARTHES. *A escrita do romance*. In: BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 26.

³ Remeto para a resposta dada por Llansol, em entrevista a João Mendes, a ser inquirida sobre “determinados conteúdos de civilização”: “A minha primeira sensação é de estranheza ao ver relacionada a palavra <<civilização>>, com o que escrevo, porque o meu texto nunca se serve dessa palavra, conotada como se encontra com os Príncipes, com o poder, e com toda a trama de usos e costumes que determina que os seres humanos sejam impotentes e que os fantasmas e as ambições fantasiosas dos poderosos sejam para se realizar. Além disso, a palavra civilização coloca imediatamente os animais, as plantas, a terra e os seus elementos, numa posição de instrumentos e de subordinados, face ao homem.” LLANSOL. *O Espaço Edénico*. In: LLANSOL. *Na Casa de Julho e Agosto*, p. 141.

⁴ Cf. BATAILLE. *A Noção de Despesa*. In: BATAILLE. *A parte maldita*, p. 25-45.

rios, as montanhas, numa palavra llansoliana, a *paisagem*⁵ -, identificação com o poder que parece ter se tornado um registro de leitura: um único mundo, o do poder humano, como um dado adquirido, um dogma; o que constitui a visão de mundo compartilhada por uma comunidade de leitores afeita ao poder, os quais, à mercê dos produtos de poder, são refeitos a essa semelhança. Pela distinção da escrita de Maria Gabriela Llansol, dir-se-ia por essa marca de nascença, contraímos um risco de leitura ao abriremos seu livro, pois somos convidados a colocar em jogo uma perspectiva única de leitura, somos convidados a nos abriremos ao seu livro.

O convite a abrir-se, envolve riscos, os riscos de leitura, os quais são mais visíveis a partir da releitura, prática que Roland Barthes nos propõe, com sua releitura atenta e colada ao texto da novela *Sarrasine*, de Balzac, em *S/Z*, uma análise da novela *Sarrasine*:

A releitura, prática contrária aos hábitos comerciais e ideológicos de nossa sociedade que recomenda “jogar fora” a história uma vez consumida (“devorada”), para que se passe então a outra história, para que se compre outro livro, e que só é admitida por certas categorias marginais de leitores (as crianças, os velhos, os professores), a releitura é aqui proposta, pois apenas ela é capaz de salvar o texto de repetição (aqueles que não relêem estão condenados a ler em tudo a mesma história), de multiplicá-lo em sua diversidade e em seu plural: a releitura arranca o texto da cronologia interna (“tal coisa acontece *antes* ou *depois* daquela”) e reencontra um tempo mítico (sem *antes* nem *depois*); contesta a pretensão que nos quer fazer crer que a primeira leitura é uma leitura primeira, ingênua, fenomenal, que, em seguida teria apenas que ser “explicada”, intelectualizada (como se pudesse haver um começo da leitura, como se tudo já não estivesse lido: não existe *primeira* leitura, mesmo que o texto se esforce em nos iludir através de alguns operadores de *suspense*, artifícios espetaculares mais do que persuasivos); já não se trata de consumo, mas de um jogo (esse jogo que consiste no retorno do diferente). Portanto, contradição voluntária nos termos, se relemos o texto imediatamente, é para chegarmos, como sob o efeito de uma droga (do início e da diferença), não ao “verdadeiro” texto, mas ao texto plural: mesmo e novo.⁶

⁵ Nesse trabalho utilizo o itálico para designar as *figuras* do texto llansoliano, conforme a autora nos diz em *Um Falcão no Punho*: “Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal ou uma quimera.” LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 130.

⁶ BARTHES. *S/Z*, p. 49-50.

Conduzidos pela releitura, - essa prática contrária ao poder, “contrária aos hábitos comerciais e ideológicos” -, que a escrita possa nos livrar da condenação de “ler em tudo a mesma história”, pois é na sua prática, da escrita, da escritura, que Barthes vê o fundamento de uma tipologia avaliativa dos textos: texto escrevível e texto legível, conferindo para os textos legíveis, além da possibilidade de serem facilmente encontrados em livrarias, o lugar de “produtos (e não produções) que constituem a enorme massa de nossa literatura.”⁷, a possibilidade de serem interpretados de modo nietzschiano (lembremo-nos que em português interpretar é também cantar, tocar um instrumento musical e atuar dramaticamente). Assim, por essa via de abordagem do texto legível, não se estaria à cata de sentido, de uma perspectiva única identificada “ao ‘verdadeiro’ texto”, mas, sim, de “estimar de que plural [o texto] é feito.”⁸ Daí a importância da releitura, que realizaria, nesse tipo de texto “de repetição” ou legível ou clássico, uma abertura a sua pluralidade: “mesmo e novo”. Entretanto, a releitura também conduz à escrita o outro tipo de texto, o escrevível, o mais raro de se encontrar, do qual Barthes nos diz que:

(...): o texto escrevível não é uma coisa, dificilmente será encontrado em livraria. Além disso, sendo seu modelo produtivo (e não representativo), ele suprime toda crítica, que, produzida, confundir-se-ia com ele: o re-escrever só poderia consistir em disseminar o texto, dispersá-lo no campo da diferença infinita. O texto escrevível é um presente perpétuo, no qual não se vem inscrever nenhuma palavra *consequente* (que fatalmente, o transformaria em passado); o texto escrevível é *a mão escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens. O escrevível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura.⁹

Assim, esse tipo de texto raro, que não parece afeito à receita, mas sim à despesa, à perda, à disseminação (e aqui nos importa a etimologia e o que de *semen*, de seiva, de saliva, de vida ela nos traz), parece, - pelo viés da articulação da língua, esta dobra¹⁰, e não se descuidando da temporalidade ou de sua ausência -, um texto de dom

⁷ BARTHES. *S/Z*, p. 39.

⁸ BARTHES. *S/Z*, p. 39.

⁹ BARTHES. *S/Z*, p. 38-39.

¹⁰ Podemos ler duas vezes em *Um Falcão no Punho*, a seguinte convocação: “Dobra tua língua, articula”. LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 8.

perpétuo, “presente perpétuo”, que, pletórico por estar des-possuído da acumulação de um sentido único, é inexpugnável à “palavra *consequente*”, pois, ao contrário desta, o texto escrevível poderia ofertar uma “palavra começante” blanchotiana¹¹ - aproximação que seguiremos mais tarde; entretanto, para o momento, aproximamos, sim, o texto de Maria Gabriela Llansol ao texto escrevível, seja pela ausência de passado, seja por seu movimento inclassificável que ultrapassa “Ideologia, Gênero, Crítica”, seja pela supressão da crítica produzida com a qual tende a confundir-se, sobre o que, com vistas a ampliar essa possibilidade de confusão, podemos observar os dizeres de Silvina Rodrigues Lopes, em *Teoria da des-posseção* (Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol):

À nudez do escrever, participação numa língua primordial, impessoalidade de um agir, apenas co-responde uma leitura que busque o caminho de perder-se, o da escrita.
A des-posseção dá-se no trânsito entre ler e escrever. Não se trata de se deixar absorver pela leitura, de incorporar o outro ou de se lhe identificar. O que se passa é uma deslocação para um ponto onde aquele que lê passa a escrever (mesmo mentalmente). É uma perda de autoridade reversível entre autor e leitor remetidos para uma estranheza mútua, um anonimato comum.¹²

A exigência de perda considerada pela ensaísta portuguesa como co-responsabilidade, não se poderia ver aí o que é próprio ao texto escrevível, o texto a escrever-se? Nesse sentido, ouçamos ainda as palavras de Barthes sobre a pluralidade dos textos:

Quanto mais plural é o texto, menos está escrito antes que o leia; não o submeto a uma operação predicativa, *consequente* com seu ser, chamada *leitura*, e *eu* não é um sujeito inocente, anterior ao texto e que o utilizaria, a seguir, como um objeto para demonstrar ou um lugar onde investir. Esse “eu” que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde).¹³

Então, estamos no caminho de “uma leitura que busque o caminho de perder-se, o da escrita”, ao nos abirmos ao texto llansoliano, caminho em que vemos abolida a possibilidade de qualquer apropriação “predicativa”, a qual visaria a complementar um

¹¹ A “palavra começante”, tal qual Blanchot nos diz em *A besta de Lascaux*, seria aquela que se contrapõe à palavra socrática assegurada pela presença do interlocutor que Platão defende no *Fedro*. Assim, a “palavra começante”, associada à palavra sagrada e à palavra escrita, antes indicaria, abriria espaço, pelo seu silêncio impessoal, ao que não se explica, nem se justifica. BLANCHOT. *A besta de Lascaux*.

¹² LOPES. *Teoria da des-posseção*, p. 10-11.

¹³ BARTHES. *S/Z*, p. 43-44.

sujeito, fosse este o autor que, des-possuído, convida o *legente* à des-posseção, fosse o leitor que se aproxima de um texto tão plural que faz perder a origem. Por essa via, parece, aparentemente, estar próxima a experiência de Todorov com relação aos textos de Maurice Blanchot, segundo a qual nos adverte que:

(...) toda tentativa de interpretar Blanchot em uma linguagem outra que a sua parece tocada por um interdito impronunciado. A alternativa diante da qual nos encontramos transportados parece ser esta: admiração silenciosa (estupor) ou imitação (paráfrase, plágio).¹⁴

Haveria, de fato, o risco da alternativa observada pelo linguista búlgaro quanto à escrita de Blanchot no que se refere à “tentativa de interpretar” a *textualidade* de Maria Gabriela Llansol, pois essa interpretação não parece ser a mesma de Barthes em clave nietzscheana supracitada. Entretanto, tentemos conceber que se tratasse de uma interpretação que, mais que judiciosa, fosse musical, um acompanhamento. Assim, arrisquemos, ocorreria um deslizamento do “interdito” para o “entre-dizer”, onde o rasgo, ou traço, faz com que o risco do silêncio ou da imitação se torne precioso, uma dádiva¹⁵. Pelo deslizamento ao “entre-dizer”, – que, a se pensar em convívio estético, estaria próximo do *entresser* –, ouçamos as palavras da escritora, em discussão ocorrida na Casa da Saudação, a 18 de março de 2006, a partir do texto apresentado por Maria Etelvina Santos, “Jade, uma figura da legência”:

Acho que o percurso do texto, ao nível da exposição, da aprendizagem e do facto de ser ouvido por outros, de tal modo que se parece estar a reler o texto primitivo, está muito bem feito e conseguido. É uma forma excelente e criativa de desdobrar o texto e permitir que ele seja visto de uma forma mais ampla e rápida.¹⁶

Esse retorno do texto primitivo amplificado e vivaz, - “Afiml, <<viver é rápido como correr>>¹⁷-, parece ser o que Llansol chama de *nicho frágil de escrita comum*¹⁸, expressão que nos remete a um equilíbrio precário, onde se abandona “a busca da verdade, sem se abandonar à impostura da língua”¹⁹.

¹⁴ BARBOSA. Texto sem porvir. In: BRANCO (Org.). *Maurice Blanchot*, p. 117.

¹⁵ Llansol nos diz em “O Espaço Edénico”: “Creio que é uma dádiva muito grande que se faz ao texto de um outro: construir-lhe silêncio à volta.” LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 152.

¹⁶ BARRENTO. *O que é uma figura?*, p. 107.

¹⁷ LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 149.

¹⁸ LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 152

¹⁹ LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 150.

Nesse sentido, tratar-se-ia de um aprendizado de leitura e escritura que revela “*textos escritos em aberto*, dispostos a dialogar com o meu [de Llansol] a abrir-se.”²⁰.

E seriam estes, também, os riscos da abertura.

Apesar de ele ter decidido não compreender, ela
Persistia em explicar-lhe por que lia a Gabriela Llansol ____
“É a casa que ensina a ler (pausa) imagina um extraordinário
Atractivo para o amor (pausa) o livro fala (pausa)
Procura a página que te fala (pausa) são da substância
Dos beijos e da boca (pausa) sentam-se à mesa
Num estético convívio (pausa) a sua liberdade
É tal que, se as folhas se partem, regressam pos si sós
Ao ponto de partida e juntam-se, esperando (pausa) são
Pombas somente ligadas por uma fita de voo (pausa)_
Não vês?” (continua)²¹

²⁰ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 153.

²¹ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 35.

Riscos estéticos

o que advém do texto é a construção da frase;

o que advém do espaço é o seu sentido;
 o que advém da manhã é o sentimento de perda;
 o que advém da noite é o recomeço da frase interrompida;
 assim cogitando caminhava
 e abri a porta que dava para o teu rosto legente.

Não disse nada, a ouvir nos teus olhos
 o som da rua que entrava pelas janelas.

Sentei-me nos lugares dispersos do teu silêncio, e esperei
 por ele
 ___ uniu-se a mim como o oxigênio e o hidrogênio
 numa união tão rara, imponderável e banal
 como os nossos corpos unidos a ler ___

voltaremos à imagem da água.

Deixei de ouvir qualquer rumor e apaguei, sem poder
 dissolvê-la a frase___
 o indispensável caía no mesmo lugar do sentido;

um dos animais que dependem de mim entrou pela porta entreaberta,
 e ergueu seus olhos fendidos de felídeo para os meus.
 Eram verdes, subitamente,
 fizeram sublinhar a noite escura
 onde mal se distinguia quem viera na espessa noite, na espessa esperança

o que eu estava a pensar e por escrever só teria sentido se alguém
 viesse sublinhar a noite escura com seus olhos verdes;

em si mesmo, o pensamento o era pouco claro, arbitrário,
 e até, talvez, pouco convincente,
 mas surgiu a frase, uma frase humana,
 um olhar trocado com alguém que viera, como eu,
 da áspera matéria do enigma,
 e o texto começou,

legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia.²²

²² LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 9-10.

Continuaremos a abrir esta leitura, agora ao percorrer os riscos estéticos e éticos, ou os “riscos libidinais não imaginários”²³, que acompanham as páginas iniciais de *Onde Vais Drama-Poesia?*.

À partida, podemos perceber que o começo deste livro é precioso. Aí se dão a ver *figuras* em um movimento adventício - movimento que parte de fora da literatura instituída à possibilidade de abrir caminho para o mundo prometido ao *Drama-Poesia*. Lembremos que uma vez que “o indispensável caía no mesmo lugar do sentido”, sente-se que o começo do texto advém de um olhar trocado.

Apreciemos o seguinte: o olhar trocado se dá com alguém, um felídeo, que “vê o Aberto”, se sublinharmos com Rilke que “Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto”²⁴. O que nos encaminha para algumas páginas adiante, em “O Aestheticum Convivium”, onde lemos que: “O animal gata está posta a seu lado para suscitar o aberto, o redondo, o macio e o branco.”²⁵ Assim, talvez a troca da percepção, a troca do conhecimento, a troca do olhar com o Aberto nos convide a um convívio estético, o qual, se daria a partir do fascínio, segundo nos diz Llansol em uma entrevista concedida a João Mendes, em 28 de janeiro de 1995, e que, mais tarde, tornar-se-ia o texto nomeado “O Espaço Edénico”:

Repara: os textos são normalmente extraordinariamente belos. Aliás, enquanto não fascinarem, eles não serão texto. E porque é que é assim? Porque todas as diferentes espécies de seres têm o gosto profundo de viver num mundo estético. A noção de beleza que os move pode ser muito específica e inabitual, mas todos eles se reequilibram na beleza que geram; sofrem, quando o tecido de beleza que os envolve se rompe; vibram, porque esse tecido se recompõe.²⁶

Assim, parece que o olhar trocado revela um “tecido de beleza”, esse convívio estético no qual advém a construção da frase humana. Pela frase humana, poderíamos pensar que entre “todas as diferentes espécies de seres” que “têm o gosto profundo de viver num mundo estético” encontrar-se-iam também as *figuras*, assim como encontrar-se-ia também o texto, tal como se pode observar nesta afirmação em *Um Falcão no*

²³ Expressão utilizada por Augusto Joaquim no posfácio a *Um Falcão no Punho*. JOAQUIM. Algumas coisas. In: LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 156.

²⁴ RILKE. Oitava Elegia In: RILKE. *Elegias de Duíno*, p. 45-48.

²⁵ LLANSOL. *Onde Vais Drama-Poesia?*, p. 27.

²⁶ LLANSOL. O Espaço Edénico In: *Na Casa de Julho e Agosto*, p. 143-144.

Punho: “Esta madrugada aproximei-me da certeza de que o texto era um ser.”²⁷. Guardemos essa aproximação do texto como “um ser sendo”²⁸, e retornemos à questão do gosto, do gosto que os seres diferentes têm por viver em um mundo estético.

Várias questões podem ser suscitadas a partir da leitura desta frase: “todas as diferentes espécies de seres têm o gosto profundo de viver num mundo estético.” Dentre elas, penso ser de grande importância para “um olhar trocado com alguém que viera, como eu, da áspera matéria do enigma”, ou seja, para que o texto comece, a questão de não ser prioridade do humano o gosto pela vida afirmado a partir da beleza: gosto estético. Pois essa visão estética parece se abrir para fora do domínio antropocêntrico, desdobrando-se na afirmação de uma ética.²⁹

eu, Maria Gabriela Llansol, sou responsável pelo texto que dou a ler,

ser-se humano é evolutivamente um progresso de leitura mas não é um privilégio, nem uma superioridade, nem um dado adquirido,

é um lado
mais legível do que outros para dar continuidade
e orientação à emergência do vivo no seio do universo,

desconhecendo, em cada acto, se este tem sentido _____ se não acabará destruído, e se tudo não foi praticamente em vão _____ o texto é sem promessa e sem garantia;³⁰

Assim, podemos observar o traçado de uma estética que, “ao sulcar a página com um traço horizontal que interrompe a narrativa”³¹, revelaria um engajamento no ato mesmo de sulcá-la, pela tonalidade do traço, um *ethos*, como o quer Roland Barthes: “Em qualquer forma literária, há a escolha geral de um tom, um *ethos*, se quiser, e é aí

²⁷ LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 47.

²⁸ LLANSOL. *Amar um cão*, s/p.

²⁹ Antônio Guerreiro nos diz a respeito da obra llansoliana: “não podemos ignorar que há (...) a afirmação de uma *ética* que tem tanto a ver com as formas de conhecimento como com um programa de vida. As referências a Lévinas e Spinoza não surgem aí por acaso”. GUERREIRO. O texto nómada de Maria Gabriela Llansol, p. 68.

³⁰ LLANSOL. *Onde Vais Drama-Poesia ?*, p. 187,188.

³¹ BRANCO. Uma escrita que não seria a da impostura. In: BRANCO. *Os absolutamente sós*. Llansol – A Letra – Lacan, p. 49.

precisamente que o escritor se individualiza claramente, porque é aí que ele se engaja.”³²

Desse modo, a estética nos dá a ver uma ética, talvez pelo raptó de três letras à sua esquerda. Ética que, no texto llansoliano, não contempla tão-somente o ser humano: “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.”³³ Uma vez que ele, o texto:

(...) mostra <<a ser>> seres de diversas espécies, que se encontram em circunstâncias inesperadas, não antecipadamente concebíveis. Na sua maioria, essas circunstâncias são, também elas, figuras. Qualquer ser, que seja levado a agir nessa circunstância, é possuidor, segundo a sua própria lei, de uma possibilidade de crescimento É o princípio de Spinoza.³⁴

Retornemos à aproximação. Assim, poderíamos considerar que a concepção das *figuras*, e do texto, passa também por esta exigência: “a exigência inalienável de crescer segundo a sua autonomia.” Nessa exigência configurar-se-ia o *mundo figural*. O qual, em relação ao mundo humano e às suas ordenações morais, talvez, não fizesse fronteira, mas um litoral.³⁵

Por essa via aberta a *O litoral do mundo*³⁶, poderíamos cogitar que há, de fato, no texto llansoliano um movimento que leva à indistinção entre estética e ética. Dir-se-ia uma ética do texto a ser. Ética esta que tem por modelo o corpo, uma vez que Espinosa é uma *figura* da linhagem de Llansol. Nesse sentido, observemos o registro ímpar que advém com o texto: “É neste triplo registo, o belo, o pensamento, o vivo, que os corpos se movem. É a esse triplo registo que chamo *o afecto*.”³⁷ E esse é um risco assumido no próprio rosto do texto: a mobilidade do *afecto*.

³² BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 13.

³³ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 143.

³⁴ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 142.

³⁵ Com relação a essa distinção lacaniana entre fronteira e litoral à luz da obra de Maria Gabriela Llansol, aponto para o ensaio “Texto, lugar que viaja”, de Lúcia Castello Branco. BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 35-44.

³⁶ Nome da segunda trilogia de Maria Gabriela Llansol, da qual fazem parte *Causa Amante* (1984), *Contos do Mal Errante* (1986) e *Da sebe ao ser* (1988).

³⁷ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 146.

Nesse sentido, poderíamos ajuntar que, ao começo de um primeiro pensamento verdadeiro, é preciosa a leitura, se acompanharmos o que nos diz Emmanuel Lévinas em resposta a Philippe Nemo sobre como se começa a pensar:

Isso começa provavelmente com traumatismos ou tateios a que nem sequer se é capaz de dar uma forma verbal: uma separação, uma cena de violência, uma brusca consciência da monotonia do tempo. É com a leitura de livros – não necessariamente filosóficos – que estes choques iniciais se transformam em perguntas e problemas, dão que pensar. O papel das literaturas nacionais pode aqui ser importante. Não é que se aprendam palavras, mas vive-se “a verdadeira vida que está ausente”, que precisamente, não é utópica. Penso que, no grande medo do *livresco*, se subestima a referência “ontológica” do humano ao livro que se toma como uma fonte de informações, ou como um “utensílio” para aprender, como um *manual*, quando é, na verdade, uma *modalidade* do nosso ser. Com efeito, ler é manter-se acima do realismo – ou da política – da preocupação por nós mesmos, sem desembocar, contudo, nas boas intenções das nossas belas almas, nem na idealidade normativa do que “deve ser”. Neste sentido, a Bíblia seria, para mim, o livro por excelência.³⁸

Remarquemos a importância dada pela resposta de Lévinas à leitura para o começo do pensamento, concomitante ao choque, ao atrito que permite caminhar e cogitar. Tal importância se desloca para além de uma função utilitária ou utópica, para atingir “a verdadeira vida que está ausente” e que, de fato, segundo o filósofo francês de origem lituana, se vive, pois se trataria de “uma *modalidade* do nosso ser”. Ao que Llansol, pela graça da escrita praticada, responderia pelo “ser sendo”, enquanto adverte: “ser-se humano é evolutivamente um progresso de leitura mas não uma superioridade, nem um dado adquirido”. Advertência que combate a superioridade humana referendada no livro pelo qual o filósofo, dentro do contexto de sua resposta, tem preferência.

Entretanto, acompanhemos ainda Lévinas, agora ao começo do discurso, enquanto relação autêntica, da ordem do dizer propriamente, que não é a fixidez do dito. Acompanhem-lo à exposição do rosto, que não pode ser descrito pelo olhar objetivista, pois que significa fora de contexto, e, cuja primeira acessibilidade seria, portanto, ética: o começo da fala autêntica. Rosto íntegro, pobre e nu, mas decente na sua nudez; incapaz de se revestir por máscaras: personagens. Essas exposição, integridade, pobreza

³⁸ LÉVINAS. *Ética e infinito*. Diálogos com Philippe Nemo, p. 15-16.

e nudez nos convocam, nos chamam, exigem resposta ao mesmo tempo em que coíbem a violência: a interdição de matar.³⁹

Nesse sentido, podemos observar, a partir do ensaio “A comunidade sem regra”, de Silvina Rodrigues Lopes, que o *mundo figural* é rebelde aos “mecanismos de modelagem do humano, os quais se assentam num valor que é o do egocentrismo”⁴⁰, uma vez que tais modelos de plausibilidade do humano teriam se constituído através das personagens do romance realista do sec. XIX, as quais “enquanto imagens, ou simulacros de uma vida, falham a vida e convertem-se em catálogos de funções e funcionamentos plausíveis.”⁴¹ Assim, a ensaísta portuguesa realiza um exercício de aproximação entre o rosto de Lévinas e as *figuras* de *O Livro das Comunidades*⁴²:

A recusa do egocentrismo implica antes de mais a insubstituibilidade dos seres. Ou seja, implica a crença num potencial humano indeterminado, o desejo, capaz de gerar diferenças irreduzíveis. Ora, o único não pode ser dito nem convertido em modelo. No humano, ele não corresponde nem ao modelo de um homem com qualidades nem às qualidades sem homem. É o homem sem imagem. Lévinas fala-nos dessa insubstituibilidade quando a identifica com o rosto, que é precisamente aquilo que desfaz a imagem. Penso que se pode dizer das figuras de LC que elas são o desfazer de imagens e ao mesmo tempo a composição de figuras em que o rosto, o humano imortal, se mostra como o ausente do discurso, a presença nele de vazios de significação: nem todo o nosso dizer se converte em dito, nem tudo o que nos rodeia é reconhecível. Esses vazios são independentes da duração e por isso não são assinaláveis em termos de passado, presente e futuro. No entanto, não estão fora da duração (estão nela mas não dependem dela) o que faz com que o quotidiano não seja pleno, cheio, contínuo, mas imperfeito, esburacado, descontínuo. As figuras criadas no LC ajudam-nos a ver o inacabado do mundo, os seus vazios ou presenças sem imagem. (...) São os vazios da figura que lhe conferem um dinamismo infinito, isto é, uma força de metamorfose. O LC não fala de Ana de Peñalosa, de Nietzsche, ou de São João da Cruz, o que há é presenças que nele se “desenham”, escrevem, como figura, e para cujo “desejo” (escrita) concorrem aqueles nomes.⁴³

³⁹ Cf. LÉVINAS. O Rosto. In: LÉVINAS. *Ética e infinito*, p. 77-84.

⁴⁰ LOPES. A comunidade sem regra. In: LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 209.

⁴¹ LOPES. A comunidade sem regra, p. 210.

⁴² Primeiro livro, editado em 1977, da primeira trilogia de Maria Gabriela Llansol, “Geografia de Rebeldes”, a que se seguiram *A Restante Vida* (1983) e *Na Casa de Julho e Agosto* (1984).

⁴³ LOPES. A comunidade sem regra, p. 210-211.

Dessa forma, se o rosto “é precisamente aquilo que desfaz as imagens”, dir-se-ia que no rosto do texto llansoliano veríamos imagens soletradas⁴⁴. Por essa via, poderíamos cogitar que, também por um movimento de afirmar o rosto, “o desmunido essencial de nossa face”⁴⁵, encontraríamos a responsabilidade que advém com um texto que responde à vida?

Afirmar, distinguir, elevar
 quebrar os nós
 desatar o afecto preso
 romper o medo
 inquirir
 cuidar do humano
 nada propor que não tenha sido antes um risco vivido pelo próprio rosto no texto. Criar lugares vibrantes a que se possa ascender pelo ritmo, criar na linguagem comum lugares de abrigo refúgios de uma inexpugnável beleza,
 reconhecer-se nobre na partilha da palavra pública,
 do dom de troca com o vivo da *espécie terrestre*.⁴⁶

Poder-se-ia pensar que, aparentemente, a dimensão ética do rosto em Lévinas se refere exclusivamente ao humano, uma vez que a responsabilidade pelo apelo do rosto é “o pressuposto de todas as relações humanas.”⁴⁷ Entretanto, se esse rosto, inapreensível à descrição ou “que desfaz a imagem”, fosse lido a partir do “aberto da criação”⁴⁸, a partir da dimensão em que “há”?

Algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho. Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o facto de que “há” não se poderia negar. Não que haja isto ou aquilo; mas a própria cena do ser estava aberta: há. No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação — há.⁴⁹

Então, ao abrimo-nos ao texto de Llansol, estamos no aberto que cria, e o faz a partir dessa dimensão do “há”. Onde, talvez pudéssemos pensar, acompanhando as

⁴⁴ Reenvio ao agudo ensaio de César Guimarães, “A imagem soletrada”. GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 208-231.

⁴⁵ LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 116.

⁴⁶ LLANSOL. *Onde Vais Drama-Poesia ?*, p. 25.

⁴⁷ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p. 81.

⁴⁸ Lúcia Castello Branco, a partir de uma aproximação entre o “há” lévinasiano e a *figura* llansoliana do *olhar sem cindir*, nos diz que: “Na dimensão do “há”, estamos no aberto da criação. E todos sabemos ao quanto de aberto e ao quanto de “há” a textualidade Llansol nos lança”. BRANCO. *Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal* In: ANDRADE; BRANCO (Org.). *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*, p. 244.

⁴⁹ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p. 40.

palavras de Llansol, não só o texto, mas também quem o lê, o *legente*, como “um ser sendo”. Pois o *legente*, afinal, é também uma *figura*, é também responsável.

Assim, o *legente* responderia como “um ser sendo” a atravessar “refúgios de inexpugnável beleza”, pois que é pelo *afecto*, essa via trivial llansoliana, que se é sendo.

Ou ainda, “um ser sendo” que responderia justamente porque advém com o texto “da árdua matéria do enigma”, a partir do atrito, pelos riscos da assunção de um combate.

E por fim, - ou melhor, pelo contrário, para além dos prognósticos do fim como um dado adquirido -, o *legente* responderia por “um ser sendo”, no mútuo advento dos “corpos unidos a ler”, a sentir e experimentar a eternidade como “algo que não pode estar sob a forma do tempo”⁵⁰. Uma eternidade, diria pelo meu próprio risco, não-romanceada.

O que procuro é ver onde a continuidade do há se fractura, onde muda de registo e de sinais, e se há possibilidade de o dizer sem esperança nem impostura. Sem esperança, quer dizer sem ilusão garantida. Quando nos apercebemos que o há é há, não somos só parte dele. Acrescentamos-lhe um ver criador _____ criamos modificando-lhe a paisagem. Nenhum traço se perde, mesmo que tenda a apagar-se.

(...)

Não perder o fio, sem ter a obsessão ou a angústia de o perder. E, na hora em que o há se fractura, deixar-me ver, ver onde sou levada, retomar a corrente, aceitar mudar de forma e, a partir dela, reaprender a ver. Nessa hora, dar a mão a sentir as figuras. Horas há em que seremos pura vontade _____ puro amor do há.⁵¹

Assim, pudemos observar que, pelo viés *estético*, trata-se propriamente de “riscos libidinais não imaginários”, como o disse Augusto Joaquim. O texto não está a imaginar, pelo menos não com aquela imaginação emotiva do romance que modelaria seus leitores pelos personagens. Pois ele, o texto, é da ordem do “puro amor do há”: “A minha maior responsabilidade é contribuir para que um livro seja um ser; neste momento, não para que uma criança seja um homem, como já fiz.”⁵²

⁵⁰ DELEUZE. *Cursos sobre Spinoza* (Vincennes, 1978-1981), p. 257.

⁵¹ LLANSOL. *Inquérito às Quatro Confidências*, p.168-169.

⁵² LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 76.

Os riscos da narrativa

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

Maria Gabriela Llansol

Maria Gabriela Llansol escreve “Para que o romance não morra” quando da atribuição do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores, conferido a *Um Beijo Dado Mais Tarde*. Tal título, “Para que o romance não morra”, pode deixar-nos inquietos, pois, se entramos em contato com seu texto, sabemos que a escritora “recusa em sua escrita o lugar estável de uma literatura romanesca”⁵³. Diante dessa possível inquietação, observemos as palavras de Maurice Blanchot, em “Para onde vai a literatura?”:

O romance se anuncia por sinais claros que não se prestam a mal-entendidos. A predominância do romance, com suas liberdades aparentes, suas audácias que não colocam o gênero em perigo, a segurança discreta de suas convenções, a riqueza do seu conteúdo humanista, é, como outrora [período clássico francês] a predominância da poesia regrada, a expressão da necessidade que temos de nos proteger contra aquilo que torna a literatura perigosa: como se, ao mesmo tempo que o veneno, esta se apressasse a segregar para nosso uso o antídoto que permite seu consumo tranqüilo e durável. Mas talvez ela morra do que a torna inofensiva.⁵⁴

Aqui temos, enquanto gênero, o romance claramente assinalado: inócuo, defendido de seus próprios perigos, exalando humanismo, conservado em regras discretas, compondo a literatura que, isenta de efeitos colaterais e sem prazo de validade, refletiria uma perspectiva moribunda. Parece ser por um viés próximo a essa

⁵³ BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 67.

⁵⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 299.

perspectiva moribunda prognosticada por Blanchot, - morrer do que o torna inofensivo - , que Llansol se detém a observar, não apenas um diagnóstico para o romance, mas, antes, uma inquietação, uma procura por alento dos humanos no romance, sendo este, segundo a escritora, “o nome genérico da **narratividade**”⁵⁵:

O que os humanos procuram, na **narratividade**,
 é um alimento que não dispensam,
 e sem o qual perderiam
 (ou nunca acederiam),
 à liberdade de consciência.
 Procuram, em adultos, os restos da magia de que a figura
 emblemática será sempre a **infância**.
 _____acontece, contudo, _____ está acontecendo há
 muito, que a **narratividade** perde o seu poder de fascínio.
 Os seres humanos mais despertos já a incorporaram, a
 dominam _____ e tornam-se, cada vez mais, sedentos do
 novo. Muitos deles, estão morrendo à fome.

Porque, por detrás das histórias, por detrás da
 magia do “era uma vez...”, do exótico e do fantástico, o
 que nós procuramos são os estados do **fora-do-eu**, _____ tal
 como a língua o indica, ao aproximar **existência** e **êxtase**,
 ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar.

Na realidade, todos nós somos feitos, criados,
longe, à distância de nós mesmo.

E se, há muito, se fala da morte do romance, e
 apesar disso, se continua a escrever romances,
 é porque,
 dessa escrita,
 a vibração definitivamente se ausentou, e porque outras
 formas de arte se apropriaram, com êxito, das suas técnicas
 narrativas.⁵⁶

Há, assim, rumo ao romance, à *narratividade*, essa procura de um indispensável alimento para a assimilação da liberdade de consciência. Entretanto, nota-se um estado de inanição generalizado, face ao esgotamento do poder de fascínio, face à ausência de vibração dessa escrita, em que o novo, o imprevisível, já não é visível aos mais despertos dos seres humanos. Frente a essa situação, e atenta ao ponto de partida: “**estamos sempre a contar coisas uns aos outros**”⁵⁷, Llansol escreve, com convicção, que se pode “deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder”, prescrevendo, para que o romance não morra, operar-

⁵⁵“ (...) o romance, antes de ser um género definido, (...) não foi, e não continua a ser, (...) o nome genérico da **narratividade**?” LLANSOL. Para que o romance não morra. In: LLANSOL. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*, p. 117-118.

⁵⁶ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 118.

⁵⁷ Idem.

se “uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade**” onde “um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, / nos é possível.”⁵⁸

real-não-existente

Antes de acompanharmos o operar da mutação da escrita da *narratividade* com vistas ao deslizamento para a *textualidade*, procuremos pensar em chave blanchotiana que a *narratividade* expressaria “a necessidade que temos de nos proteger contra aquilo que torna a literatura perigosa”. Assim, poderíamos ver nessa necessidade de proteção, de defesa, os dispositivos de consumo “de social e de poder” da *narratividade*? Nesse sentido, observemo-la, a *narratividade*:

A **narratividade** tem como órgão a imaginação emotiva, mas controlada por uma função de verdade, a **verossimilhança**. O que se chama ficção não é mais do que a abordagem do **real-não-existente** _____, o que é pelo dispositivo técnico do cenário, da hipótese documentada, ou outra.

Dito de outro modo, a **narratividade**, só pode existir no âmbito da racionalidade que modula, transforma, elucida os materiais que o mito — verdadeiramente prisioneiro — é obrigado a pôr à sua disposição. Esse trabalho é teoricamente infundável mas, praticamente, repetitivo. As situações, ou todos emotivos, são em número mais do que reduzido.⁵⁹

Então a *narratividade*, vigente apenas no “âmbito da racionalidade”, aborda o *real-não-existente*, que, por força de verossimilhança, dá a ler o que chamamos de ficção, de onde Llansol afirma que “a vibração definitivamente se ausentou”. Aqui, poderíamos pensar ser a verossimilhança, essa “função de verdade”, uma condição “das audácias que não colocam o gênero em perigo”, como o diz Blanchot? Assim, seria ela uma circunstância que regula a permanência da identificação do gênero, sua identidade, o que permite que essa escrita não se degenera, não se desvie, não erre; promovendo, ao mesmo tempo, a ausência de perigo e de vibração, de vida, de imprevisibilidade, de existência. Por esse ponto de vista, poderíamos ver a *narratividade* conotada “com o poder, e com toda a trama de usos e costumes que determina que os seres humanos sejam impotentes e que os fantasmas e as ambições fantasiosas dos poderosos sejam

⁵⁸ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

⁵⁹ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 119.

para se realizar”⁶⁰, uma vez que seu órgão é controlado pela verossimilhança, e sabemos, com Aristóteles, que esta se justifica pela persuasão, pelo controle, pois “é preciso preferir o que é impossível mas verossímil (*adunata eikota*) ao que é possível mas não persuasivo (*dunata apithana*)”⁶¹. Nesse sentido, *a narratividade*, o romance, teria sido responsável por uma tarefa antropocêntrica ou civilizacional:

No entanto, há que dizer que foi através do **romance**, assim como, e em paralelo, do voto universal, da instrução obrigatória e generalizada, e dos sistemas de Previdência, que se fez a integração social da sociedade moderna, baseada no primado da liberdade de consciência.

O **romance** trouxe uma visibilidade imaginária, mas verossímil, do “privado” de classes e castas que praticamente se degladiavam, na base de preconceitos mútuos. O **romance** pô-las em contacto entre si, e veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens, **porque todos são iguais perante a existência enigmática.**⁶²

O romance, por esse ângulo de visão, talvez pudesse ser visto como uma escrita da sedução, sedução cujo propósito seria persuadir os homens, dir-se-ia domesticá-los, à vida gregária, sociabilizá-los numa comunidade verossímil de “visibilidade imaginária”. Não obstante isso, o romance, a *narratividade*, estaria imiscuído na retórica, se admitirmos que esta é “criação de persuasão” – definição dita primeira, surgida na Sicília grega, por volta de 81 anos antes do nascimento de Aristóteles, de autoria de Córax, segundo o qual não se “argumenta a partir do verdadeiro, mas do verossímil (*eikos*).”⁶³

De fato, parece haver uma grande similitude entre o romance e a retórica. Nesse sentido, Roland Barthes, em seu ensaio “O discurso da história”, ao aproximar a narrativa de ficção à narrativa histórica, nos adverte que os princípios de exposição argumentativos são utilizados em ambas as narrativas.⁶⁴ Assim, tanto a escrita histórica quanto a escrita de ficção visariam à persuasão a partir de argumentos cujas premissas

⁶⁰ LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 141.

⁶¹ COMPAGNON, *O demônio da teoria*, p. 105-106.

⁶² LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 119.

⁶³ REBOUL. *Introdução à retórica*, p. 2.

⁶⁴ “Os entinemas não são propriedade do discurso histórico; são frequentes no romance, onde as bifurcações do trecho são, em geral, justificadas aos olhos do leitor por pseudo-arrazoados de tipo silogístico.” BARTHES. O discurso da história. In: BARTHES. *O rumor da língua*, p. 169.

se constituem por opiniões geralmente admitidas⁶⁵. Com efeito, a objetividade, ou supressão dos “signos do enunciante”, pretendida pelas duas escritas, seria admitida como opinião geral - principalmente antes da lucidez trazida pela conjugação da linguística com a psicanálise; a essa produção de pretensa objetividade Barthes chamaria de “ilusão referencial”:

Em nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do *eu*! A linguística e a psicanálise conjugadas deixam-nos hoje muito mais lúcidos com relação a uma enunciação privativa: sabemos que as carências dos signos são também significantes.⁶⁶

Nesse sentido, seria por essa ilusão que “na história ‘objetiva’, o ‘real’ nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente.”⁶⁷ Dir-se-ia, com Llansol, dando-nos “uma visibilidade imaginária, mas verosímil do ‘privado’ de classes e castas que praticamente se degladiavam, na base de preconceitos mútuos”, onde o vocábulo realçado pelas aspas além de o contrário de “público” poderia nos dizer de uma privação, de uma carência. De tal modo que a história e o romance constituiriam, talvez, uma escrita da falta, da falta daquilo mesmo que pretendiam tornar visível; falta, entretanto, que se constitui em “uma forma particular de imaginário”. Tal perspectiva imaginária definiria o que Barthes pôde chamar “efeito de real”, em que “todo o discurso de pretensão ‘realista’”⁶⁸ dá a ver um real significado⁶⁹, um real tornado signo:

O prestígio do *aconteceu* tem uma importância e uma amplitude verdadeiramente históricas. Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o *fait divers*, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento

⁶⁵ Olivier Reboul esclarece que: “O silogismo utilizado pela argumentação cotidiana chama-se entinema; emprega-se esse termo para distingui-lo do silogismo demonstrativo. As premissas do entinema não são proposições evidentes, mas nem por isso são arbitrarias; elas são *endoxa*, proposições geralmente admitidas, portanto verossímeis.” REBOUL. *Introdução à retórica*, p. 155.

⁶⁶ BARTHES. O discurso da história, p. 169.

⁶⁷ BARTHES. O discurso da história, p. 178.

⁶⁸ BARTHES. O discurso da história, p. 177.

⁶⁹ “(...) o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente *aconteceu*, sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica.” BARTHES. O discurso da história, p. 178.

maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu. Secularizada, a relíquia nada mais detém de sagrado, a não ser esse sagrado mesmo que está ligado ao enigma daquilo que foi, que não é e que se dá, no entanto, a ler como signo presente de uma coisa morta.⁷⁰

Assim, se, pelo “efeito de real”, o real significado das histórias (do romance e da história), se dá a ler, no limite, tal como a fotografia, “como signo presente de uma coisa morta”⁷¹, encontraríamos na *narratividade*, escrita de onde “a vibração definitivamente se ausentou”, justamente, a não-existência do real, o *real-não-existente*.

— 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. De cada espécie não havia mais do que um exemplar, e reconhecia-se à diferença a mesma evidência que ao indício.⁷²

⁷⁰ BARTHES. O discurso da história, p. 178, 179.

⁷¹ E nesse sentido, é interessante observar a seguinte frase de Susan Sontag: “A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim.” SONTAG. Objetos de melancolia. In: *Sobre a fotografia*, p. 29.

⁷² LLANSOL. *Na Casa de Julho e Agosto*, p. 19.

Os riscos da textualidade

Era uma língua pura e agreste,
 com ressonâncias de caminho,
 um poço obscuro ao fundo,
 um animal deitado na água que tomei por uma forma branca
 reflectida, com pêlos, asas, e um esqueleto ágil e firme por onde eu própria passei sem encontrar-me; era uma língua em que fazia ainda tão cedo e tão perfeitamente claro que nela me pus a pensar o que, de futuro, vos escrevo.

Maria Gabriela Llansol

existentes-não-reais

Acompanhemos, então, o deslize ao encontro da *textualidade*, dimensão que, a dizer com Lúcia Castello Branco, “situa-se fora da instância autoral, fora do exercício de linguagem, fora da literatura.”⁷³

Mas o que nos pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, fazer de nós vivos no meio do vivo.

Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais**.⁷⁴

Estamos, então, diante da *textualidade*, uma dimensão que não se deixa compreender dentro da literatura institucionalizada e modelar, tal qual podemos perceber pelas palavras escritas em *Um Falcão no Punho*: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em qual real se entra, e se há técnica adequada para abrir

⁷³ BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 76.

⁷⁴ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

caminho a outros”⁷⁵. É nessa dimensão que se dá o acesso ao *dom poético*, e este aproxima-se longinquamente do fazer místico, no qual se poderia observar “estados do **fora-do-eu**, tal como a língua o indica, ao aproximar **existência** e **êxtase**, ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar”⁷⁶. Existência e êxtase, pela expansão do olhar, para ampliar o pensamento e alargar o âmbito da racionalidade, onde se circunscreve o *real-não-existente*, e conduzi-lo, o pensamento, ou o pensamento de liberdade, até o vivo.

liberdade de consciência

Poderíamos pensar tratar-se assim, propriamente, de um movimento para fora, para fora dos limites impostos por uma liberdade que já foi fundada humanamente? E isso, com vistas a alargar o âmbito dessa liberdade tão-só humana, dessa liberdade que se funda na exclusão do que não é humano? Nesse sentido, cogitemos: se admitirmos que aquilo que proporciona, a partir da linguagem⁷⁷, um fundamentalismo exclusivamente humano identificar-se-ia com a crença e com a razão,⁷⁸ e, ao mesmo tempo, se concordamos que a crença e a razão embasariam seu exercício judicativo

⁷⁵ LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 55. A que podemos ajuntar as palavras de Lúcia Castello Branco: “Dizer que ‘não há literatura’ talvez não implique necessariamente a negação do literário, mas a recusa a um certo modelo universalizante do literário: A Literatura. Porque, afinal, importa, sim, saber “em que real se entra”. E se considerarmos, com Barthes [Aula, p. 22-23], que a literatura é o “fulgor do real”, teremos que admitir, então, que é a entrada em diversos reais o que as literaturas, certamente, buscam operar.” BRANCO. *Chão de letras – as literaturas e a experiência da escrita*, p. 35.

⁷⁶ LLANSOL. Para que o romance não morra p. 118.

⁷⁷ Reporto a um fragmento de Nietzsche intitulado “A linguagem como suposta ciência” que diz o seguinte: “A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em *aeternae veritates*, o homem adquiriu esse orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com as palavras o supremo saber sobre as coisas; de fato, a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência. Da *crença na verdade encontrada* fluíram, aqui também, as mais poderosas fontes de energia. Muito depois – somente agora – os homens começam a ver que, em sua crença na linguagem, propagaram um erro monstruoso. Felizmente é tarde demais para que isso faça recuar o desenvolvimento da razão, que repousa nessa crença. – Também a *lógica* se baseia em pressupostos que não têm correspondência no mundo real; por exemplo, na pressuposição da igualdade das coisas, da identidade de uma mesma coisa em diferentes pontos do tempo: mas esta ciência surgiu da crença oposta (de que evidentemente há coisas assim no mundo real). O mesmo se dá com a *matemática*, que por certo não teria surgido, se desde o princípio se soubesse que na natureza não existe linha exatamente reta, nem círculo verdadeiro, nem medida absoluta de grandeza.” NIETZSCHE. *Humano, demasiado humano*, p. 20-21.

⁷⁸ Llansol nos diz a respeito da linhagem de seus textos, com relação ao dom poético e à liberdade de consciência: “Mas contrariamente a essas outras [linhagens], esta, em que se inscrevem os meus textos, foi compreendendo que a liberdade de consciência, sem dom poético, não passará de um movimento fatalmente involutivo, na história do homem; movimento esse que será, cada vez mais, como se vê, condenado a uma posição defensiva, face a todos os fundamentalismos da crença e da razão.” LLANSOL. *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*, s/p.

naquilo que podemos chamar de verdade, talvez pudéssemos convocar aqui um outro pensamento de expansão, um outro movimento para fora, uma explosão que se anuncia ao vivo, uma vez que a vida constituiria o único valor no caminho aberto por quem se dizia um destino, e, também, não ser homem, mas dinamite⁷⁹:

A falsidade de um juízo não chega a constituir, para nós, uma objeção contra ele; é talvez nesse ponto que a nossa nova linguagem soa mais estranha. A questão é em que medida ele promove ou conserva a vida, conserva ou até mesmo cultiva a espécie; e a nossa inclinação básica é afirmar que os juízos mais falsos (entre os quais os juízos sintéticos *a priori*) nos são os mais indispensáveis, que, sem permitir a vigência das ficções lógicas, sem medir a realidade com o mundo puramente inventado do absoluto, do igual a si mesmo, o homem não poderia viver – que renunciar aos juízos falsos equivale a renunciar à vida, negar a vida. Reconhecer a inverdade como condição de vida: isto significa, sem dúvida, enfrentar de maneira perigosa os habituais sentimentos de valor; e uma filosofia que se atreve a fazê-lo se coloca, apenas por isso, além do bem e do mal.⁸⁰

Assim, para Nietzsche, que nos abre um destino para além de bem e mal, a inverdade não se contrapõe à vida. Pois, na verdade, a verdade, fundamento da crença e da razão, não seria mais que um acordo social, um pacto de gregarismo:

A verdade não é uma adequação do intelecto à realidade. É o resultado de uma convenção que é imposta com o objetivo de tornar possível a vida social; é uma ficção necessária ao homem em suas relações com os outros homens.⁸¹

Aqui podemos observar a verdade como condição da sociabilidade, como “uma ficção necessária” em relações inter-humanas, o que equivale a dizer como “uma ficção necessária” à civilização, e lembremos que o texto llansoliano não se serve dessa palavra conotada com o Poder e com os Príncipes. Dessa forma, talvez pudéssemos ver na utilização da idéia da verdade aquilo que destaca a humanidade de um fundo indissociável de animais, plantas, ventos, rios, enfim, do que chamamos de natureza.

Além disso, seria possível cogitar-se que, no plano inter-humano, aquele homem que não mais admitisse uma verdade única, tornar-se-ia insociável, incomum, incomunicável, como nos parece dar exemplo a excomunhão de Espinosa, - o qual,

⁷⁹ NIETZSCHE. *Ecce Homo*, p. 117.

⁸⁰ NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*, p. 11.

⁸¹ MACHADO. *Nietzsche e a verdade*, p. 38.

relembremos, assim como Nietzsche é *figura* da obra llansoliana -, promulgada pelo Conselho de Rabinos da comunidade judaica de Amsterdã a 27 de julho de 1656⁸²?

Nesse sentido, a verdade exclui. A manutenção da idéia de verdade promove a exclusão. E isso se liga diretamente ao Poder, o qual estaria estruturado sobre uma ficção. Por essa via, observemos o que nos diz Deleuze, a partir de Espinosa, a respeito do poder nas sociedades:

Em toda sociedade, mostrará Espinosa, trata-se de obedecer e nada mais: é por isso que as noções de culpa, de mérito e de demérito, de bem e de mal são exclusivamente sociais e estão vinculadas à obediência e à desobediência.⁸³

Assim sendo, se admitirmos que “a verdade tem estrutura de ficção”, como o quer Lacan⁸⁴, e, também, que o que importa à sociedade é o fato de se obedecer às suas regras, e ainda, se lembrarmos que o romance também permitiu “a integração da sociedade moderna”, poderíamos supor que o romance nos obriga a um único tipo de leitura, uma leitura civilizada e civilizadora, uma leitura que comunga com as proibições da razão? E, além disso, que o romance não ensina a ler os animais tal qual o projeto llansoliano⁸⁵, mas, sim, que o romance ensina a ler a verdade, por mais que esta seja uma convenção estruturada como uma ficção? E, ainda, que a experiência de leitura proporcionada pelo romance é orientada para uma vontade de verdade, ao estimular a compreensão racional pela busca de uma intencionalidade na sequência lógica dos fatos narrados, bem como ao estimular a obediência à regra gramatical?

Dessa forma, há a suspeita de que o romance, a *narratividade*, promova em seu projeto de leitura uma obrigação: a busca da verdade. Obrigação recusada por Llansol, que pratica a “escrita como busca de verdade”:

Não sou portadora de uma verdade porque a verdade não pode ser transportada mas sofro o impulso de formular perguntas à verdade

⁸² “Pela decisão dos anjos e julgamento dos santos, excomungamos, expulsamos, execramos e maldizemos Baruch de Espinosa... Maldito seja de dia e maldito seja de noite; maldito seja quando se deita e maldito seja quando se levanta; maldito seja quando sai, maldito seja quando regressa... Ordenamos que ninguém lhe preste favor algum, que ninguém permaneça com ele sob o mesmo teto ou a menos de quatro jardas, que ninguém leia algo escrito ou transcrito por ele.” CHAUI. Spinoza, vida e obra, p. VII.

⁸³ DELEUZE. *Espinosa* - Filosofia prática, p. 10.

⁸⁴ A respeito dessa frase de Lacan, remeto ao ensaio de Daisy Wajnberg, “A verdade tem estrutura de ficção” In: CESAROTO. *Idéias de Lacan*, p. 155-159.

⁸⁵ BARRENTO. *O que é uma figura*, p. 114.

que vejo como ajuste. Os seres têm um sentimento final de que há um lugar onde chegarão à sua coincidência.

Para cada um, a sua.

Dizer qual é, é um dado suspenso. A verdade como matéria é-nos inacessível mas todos caminhamos pela “forma” para esse ponto atractivo. Não há quem não caminhe.⁸⁶

E esse movimento de caminhar, para além do fixo, era caro a Nietzsche, caro a quem desobriga o pensamento da polarização, desobriga-o a ter que fixar-se, desobriga-o a escolher entre aceitar ou rejeitar um pólo, – no caso trata-se do par de opostos verdadeiro/falso –, e, a partir dessa desobrigação, sugere o movimento para fora do dualismo⁸⁷, para fora do maniqueísmo, que consistiria no movimento da gradação:

Não passa de um preconceito moral que a verdade tenha mais valor que a aparência; é inclusive a suposição mais mal demonstrada que já houve. Admita-se ao menos o seguinte: não existiria nenhuma vida, senão com base em avaliações e aparências perspectivas. E se alguém, com o virtuoso entusiasmo e a rudeza de tantos filósofos, quisesse abolir por inteiro o “mundo aparente”, bem, supondo que *vocês* pudessem fazê-lo – também da sua “verdade” não restaria nada! Sim, pois o que nos obriga a supor que há uma oposição essencial entre “verdadeiro” e “falso”? Não basta a suposição de graus de aparência, e como que sombras e tonalidades do aparente, mais claras e mais escuras, - diferentes *valeurs*, para usar a linguagem dos pintores? Por que não poderia o mundo *que nos concerne* – ser uma ficção? E a quem faz a pergunta: “mas a ficção não requer um autor?” – não se poderia replicar: Por quê? Esse “requer” não pertenceria também à ficção? Não é permitido usar de alguma ironia em relação ao sujeito, como em relação ao predicado e objeto? O filósofo não poderia se erguer acima da credulidade na gramática? Todo o respeito às governantas: mas não seria tempo de a filosofia abjurar da fé das governantas?⁸⁸

Podemos, então, caminhar pela gradação, e, assim, cogitar que nem todas as governantas se prestam à disseminação da obediência à regra de leitura consignada a um

⁸⁶ LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 129-130.

⁸⁷ A respeito do dualismo, Scarlett Marton esclarece que: “Traço essencial de nossa cultura, o dualismo de mundos foi invenção do pensar metafísico e fabulação da religião cristã. Com Sócrates, teve início a ruptura da unidade entre *physis* e *logos* – e a filosofia converteu-se, antes de mais nada, em antropologia. Com o judaísmo, houve o despovoamento de um mundo que estava cheio de deuses – e a religião tornou-se, acima de tudo, um “monótono-teísmo” [expressão de Nietzsche em *O Anticristo* § 19]. Desvalorizando este mundo em nome de um outro, essencial, imutável e eterno, a cultura socrático-judaico-cristã é niilista desde a base. É a morte de Deus, pois, que tornará possível a Zaratustra fazer a travessia do niilismo.” MARTON. A morte de deus e a transvaloração dos valores. In: MARTON. *Extravagâncias*. Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche, p. 71.

⁸⁸ NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*, p. 39.

projeto civilizador⁸⁹. Entretanto, a maioria delas pode, de fato, possuir uma participação no ensino da vida em sociedade, para preparar a criança para, no dizer de Deleuze a partir de Espinosa: “obedecer e nada mais”. Llansol, com efeito, nos diz a respeito da aprendizagem de leitura a partir da verossimilhança - essa função de verdade: “é nessa função que a criança há-de entrar com sete, oito anos. E, se não quiser, tem duas hipóteses, psiquiatra, ou casa de correção.”⁹⁰

Assim foi necessário esse desvio, essa digressão de alguns parágrafos, para abrir caminho à *textualidade*. Foi necessário arriscar afirmar a instabilidade da verdade, segundo Nietzsche⁹¹, com vistas a relacioná-la, a verdade, essa convenção, com a origem, nas instituições religiosa e científica – crença e razão, as quais fornecem fundamentalismos quanto à prioridade do humano sobre a natureza e, nessa direção, orientam as outras instituições que nos cercam. E as orientam a propalar um destino civilizado e civilizador, cuja dita boa nova revelada aos demais humanos seria a mensagem de transumanar o olhar para o desconhecido, para o devir, para a vida. Mensagem de olhar transumanado que, ao portar os selos da razão socrática, da metafísica platônica e do judaico-cristianismo, mais que uma mensagem, poderia se assemelhar a um decreto que obriga a se divisar o desconhecido, visando revistá-lo à procura de identidade:

A marca da metafísica é a crença na duração, ou, como quer Nietzsche, a “necessidade psicológica” de permanência. A compreensão do mundo, a partir de um princípio ordenador, tem o

⁸⁹ Paulo César de Souza, tradutor da edição que utilizo de *Além do bem e do mal*, comenta a respeito das governantas que: “A idéia é de que aprendemos a língua, a gramática – e as ‘ficções’ nela incorporadas – com as babás, governantas ou preceptoras. De modo que o filósofo tradicional estaria preso à ‘fé das governantas’.” NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*, p. 210. Entretanto, Llansol nos diz de um aprendizado com sua criada Amélia, aprendizado que levaria em conta o afeto e do qual, talvez, poder-se-ia dizer que fosse rebelde à causa da leitura civilizadora: “Quando essa criada me contava estórias, e a criança, por ser muito inteligente, lhe respondia <<mas, Amélia, isso não existe>>, ela dizia-lhe <<menina, não diga que não existe, porque não sabe, procure onde está>>. Em torno desse sinal (*onde está*), outros o vieram reforçar: o corpo de Amélia, um corpo-barco, onde me refugiava para que não houvesse mal que eu temesse.” LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 156.

⁹⁰ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 189.

⁹¹ Viviane Mosé esclarece, com relação à verdade para Nietzsche, que: “Não se trata mais de saber o que é verdadeiro ou o que é falso, mas de perguntar: por que sempre a verdade? Ao afirmar que a verdade é um valor, Nietzsche busca dessacralizar esse princípio de avaliação, quando desvela sua condição de invenção humana: a verdade é uma idéia, uma construção do pensamento, ela tem história. E a história da idéia de verdade parece remeter não ao universo do conhecimento, mas à necessidade humana de duração, de estabilidade. Colocar a verdade em questão é, antes de tudo, duvidar de toda produção conceitual sustentada nesta crença. Ao fazer uma avaliação da filosofia, da moral, da religião, da arte, da política, enfim, da cultura, o que a genealogia de Nietzsche faz é uma crítica da racionalidade, do conhecimento, colocando em questão a crença em todo e qualquer fundamento originário: verdade, ser, essência, identidade, unidade, princípio, causa.” MOSÉ. *Nietzsche e a grande política da linguagem*, p. 31.

poder de aliviar e tranquilizar o homem diante da extrema exuberância das forças plurais da vida, o alívio do mundo que, como eterno vir-a-ser, acarreta inevitavelmente a dor e a morte. Encarar a inexistência de qualquer intencionalidade do devir é o mesmo que encarar o desconhecido, o incalculável, é enfrentar o caráter enigmático da vida e da morte. Mas não é somente o tenebroso da existência, representados no sofrimento e na perda, que provoca o medo do desconhecido, mas a exuberância, a grandeza, a pluralidade, a plasticidade, o excesso. Encarar a vida sem o filtro da forma, da ordem, do conhecimento da linguagem, parece insuportável ao humano. Deste modo, forjar uma identidade, uma unidade e uma intenção para a vida é traduzir o desconhecido para o conhecido, uma tradução que nasce de uma busca que não é a de qualquer espécie de causa, mas de uma causa que tranquilize, que alivie. A busca por estabilidade levou-nos a produzir um mundo “que não é o mutável flutuante no devir, mas que é o ‘ser’” [*Fragmentos póstumos*, outono de 1887, 9 (38)]. O conceito metafísico de “ser” é a representação da crença na identidade, na permanência. Como verdade primeira, ele é o incondicionado, o irreduzível, o idêntico a si mesmo. Toda referência ao princípio, à causa, à verdade, à unidade, ao fundamento, remete, em última instância, à noção de ser.⁹²

Assim, o olhar transumanado, cujo filtro ordenador fixa o ordinário, revelaria uma única perspectiva, revestida pelo estatuto de verdade, a da identidade dos homens: olhar que fecha, que reduz, que interpreta o desconhecido pelo idêntico, que visa à identificação da supremacia dos homens em seu projeto de civilização. Entretanto, se tal olhar se encontra exposto, se seu projeto já configura um dado adquirido, a esse olhar que reduz poderíamos inquirir pelo olhar que reluz, que fulgura, vivo, e, a se dizer com Rilke⁹³, um olhar que acompanha o Aberto:

mas, agora, que esse dado está praticamente
adquirido, e que tanta energia criadora encontrou aí o seu
termo,
como continuar o humano?
Que vamos nós fazer de nós?
Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?
Para onde é que o fulgor se foi?
Como romper estes cenários de “já visto” e “revisto”
que nos cercam?⁹⁴

⁹² MOSÉ. *Nietzsche e a grande política da linguagem*, p. 35-36.

⁹³ Cf. Oitava Elegia. In: RILKE. *Elegias de Duíno*, p. 45-48.

⁹⁴ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

dom poético

Nesse sentido, do vivo e do Aberto, atentemos a uma geografia não compreendida pelo olhar identificador, geografia que se cria a partir da improbabilidade e da imprevisibilidade:

Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a textualidade tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança_____o vaivém da intensidade. Ela permite-nos, a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos.⁹⁵

Observemos que não há garantias, não há certezas conferidas por um princípio ordenador, uma vez que essa geografia nos expõe ao risco, no sentido do imprevisível que se dispõe “a cada um por sua conta, risco e alegria”. Assim, não se trata de fixação, mas sim de movimento, a partir de uma proposta de emigração, a qual, a meu ver, configura um extravio à crença e à razão, visto que estas são embasadas pelo poder:

Na verdade, proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como , longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus, fora de todo o contexto religioso, ou até sagrado.

Apenas sentir, ao nosso lado, dentro e fora de nós, perto e longe, uma realidade inconfundível, incomunicável, incompreensível e inimaginável mas que é, como nós, à sua imagem, unicamente presença_____que nunca poderão falar, e que entre si trocarão um texto sem fim, feito de sinais, gatafunhos, que escrevem mutuamente que as nossas presenças não nos fazem mal, nem medo.⁹⁶

Remarquemos que não se trata de uma idéia teológica ou teleológica referente a um princípio ordenador que atenuaria o sofrimento pela contrapartida metafísica, mas sim de uma experiência, ainda que longínqua, a “experiência de Deus” - experiência onde os opostos, paradoxalmente, não se opõem, pois que não se prestam a um poder de convencimento, não estão a serviço nem da razão nem da crença.

⁹⁵ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120-121.

⁹⁶ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 121.

Diante disso, dessa ausência de poder, pergunta-se se tal experiência poderia ser aproximada da “*experiência interior*”, de Georges Bataille⁹⁷, que, segundo ele, outros chamariam de “*experiência mística*: os estados de êxtase, de arrebatamento, pelo menos de emoção meditada.”⁹⁸ A razão dessa pergunta deve-se também à consideração que o escritor francês faz sobre a apreensão de Deus, seguindo a trilha de algumas experiências místicas: a da teologia negativa de Mestre Eckhart, em contraponto com a teologia positiva das escrituras religiosas; a da reserva demonstrada por São João da Cruz⁹⁹ quanto aos depoimentos sobre o êxtase; e, a da “visão intelectual” de Santa Teresa d’Ávila.¹⁰⁰ A partir dessa consideração, Bataille pode situar, no mesmo plano de exposição ao desconhecido, as experiências poéticas e divinas:

Estamos totalmente expostos somente quando nos dirigimos sem trapacear ao desconhecido. É a parte de desconhecido que dá à experiência de Deus – ou do poético – sua grande autoridade. Mas o desconhecido exige no fim o império sem partilha.¹⁰¹

Assim, se o desconhecido permanece desconhecido (afinal é sua exigência), acompanhemos esse desconhecido, considerando o risco improvável e imprevisível de, ao atravessar o campo místico, encontrarmo-nos no campo poético.

Nesse campo poético, pudemos observar que a *textualidade* expõe-se pelo risco. Entretanto, pensemos agora o risco como aquilo que é visível, no sentido dos gatafunhos caligrafados ou tipografados de forma “atenta e desenhada que fazia parte do quadro da escrita.”¹⁰²

⁹⁷ Uma vez que Bataille nos diz a respeito da experiência interior: “E digo logo que ela [a experiência interior] não leva a porto algum (mas a um lugar de extravio, de contra-senso). (...) Mas essa experiência nascida do não-saber aí permanece, decididamente. Ela não é inefável, não a traímos se falamos dela, mas nas questões do saber ela furta até mesmo ao espírito as respostas que este ainda tinha. A experiência não revela nada e não pode fundar a crença, nem partir dela.” BATAILLE. *A experiência interior*, p. 11-12.

⁹⁸ BATAILLE. *A experiência interior*, p. 11.

⁹⁹ Tanto São João da Cruz quanto Mestre Eckhart são *figuras* da obra llansoliana.

¹⁰⁰ De fato Bataille, pela trilha dessas três experiências, assim considera: “Da mesma maneira, considero a apreensão de Deus, fosse ele sem forma (sua visão “intelectual” e não sensível), como uma parada no movimento que nos leva à apreensão mais obscura do desconhecido: de uma presença que não é, em nada, mais distinta do que uma ausência.” BATAILLE. *A experiência interior*, p. 13.

¹⁰¹ BATAILLE. *A experiência interior*, p. 13.

¹⁰² LLANSOL. *O Livro das Comunidades*, p. 61.

Assim, é visível o risco que se inscreve de maneira concreta na página, o traço de Llansol¹⁰³, o qual, a meu ver, indicaria a presença do desconhecido a intervalar a frase. Tal marca faz entrever que nesse campo se encontra a “paisagem onde não há poder sobre os corpos”, inclusive por deslocar as demarcações editoriais, através da textura de “um texto único, mais do que um livro”, como assinala Llansol:

Da mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que 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...¹⁰⁴

Assim, podemos observar que a geografia da *textualidade*, a irromper em traço para recordar que não se limita a um livro, trata propriamente de uma “Geografia de Rebeldes”¹⁰⁵, onde “a unidade livro é imagem aparente: não há livro ou livros, há uma escrita que desliza na corrente dos textos e nela se recorta como ser em metamorfose.”¹⁰⁶ Geografia que, ao desautorizar um princípio ordenador que “garantiria a estabilidade do sentido”, doa um caminho aberto ao acompanhamento do desconhecido. Talvez esse acompanhamento, dir-se-ia esse andamento mútuo com o desconhecido, seja da ordem daquilo que não mata o devir, buscando conferir-lhe uma intencionalidade. Nesse sentido, de tamanha inocência de poesia, parece nos falar Silvina Rodrigues Lopes, em ensaio a partir da obra de Herberto Helder:

(...) Deus como causa garantiria a estabilidade do sentido, isso mesmo que a **figuralidade do discurso poético** põe em questão. Com efeito, a figuralidade é aquilo que abre na linguagem o processo de translação ou trânsito do sentido, aquilo que faz com que os signos deixem de ter uma função de predicação ou identificação para terem a de propiciadores da deslocação, da passagem (...) A imagem que se compõe não é por conseguinte imagem de uma coisa, mas figura que instaura uma forma relacional. É uma questão de dicção, de ritmo que permite ao caos destinar-se na linguagem e **transformar a fala em canto**.¹⁰⁷

¹⁰³ A respeito do traço de Llansol, Lúcia Castello Branco nos assinala que: “Essa escrita, que é sobretudo traço, Llansol busca inscrever, introduzindo o corpo do sujeito, o seu corpo, na página branca: marcada por um traço horizontal que corta a narrativa (o “lugar do leitor, o lugar da palavra que falta”, ela diz no texto), sua escrita marca, assim, através do traço, a introdução do corpo da autora no papel, seu gesto de sulcagem da página”. BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 110.

¹⁰⁴ BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 110.

¹⁰⁵ Trilogia de Maria Gabriela Llansol, composta pelas seguintes obras: *O Livro das Comunidades* (1977), *A Restante Vida* (1983) e *Na Casa de Julho e Agosto* (1984).

¹⁰⁶ LOPES. *Teoria da des-posseção*. (Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol), p. 13.

¹⁰⁷ LOPES. *A inocência do devir*. Ensaio a partir da obra de Herberto Helder, p. 79.

Assim, pelas palavras da ensaísta portuguesa, podemos cogitar que a imagem composta em figura de ordem relacional e que instaura uma perda da “estabilidade do sentido”, nos remeta, justamente a partir dessa perda, à *figura* como “conceito estético” Llansoliano¹⁰⁸, e que esta última, a *figura*, seria efeito, ou causa, - ou “a meio caminho entre a causa e o efeito, reversivelmente”¹⁰⁹ - , de uma deslocação para “um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos”, uma vez que também provoca a perda da estagnação do sentido sustentada por “Deus como causa”, como podemos observar neste fragmento intitulado “Génese e significado das figuras”:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente <<nós construtivos>> do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (<<esse é o jardim que o pensamento permite>>), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. 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 antecipar o que a cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo.

Acontece, contudo, que há entre estes núcleos uma identidade formal (daí a importância formal dos meus textos, até ao nível gráfico) e que eu identifico pelo vórtice que provocam em mim. Quando um leitor reage da mesma maneira, esse vórtice confirma-se, e o nó construtivo adensa-se.¹¹⁰

Podemos observar nesse fragmento que o conceito estético, a *figura*¹¹¹, surge à medida de uma ousadia: um movimento para fora “da escrita representativa”, numa expansão do pensamento, “sem normas”, ao encontro de um convívio estético, que é

¹⁰⁸ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 46.

¹⁰⁹ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p. 12.

¹¹⁰ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 130,131.

¹¹¹ Para o desdobramento do “conceito estético” de *figura* na obra de Llansol, remeto a ROCHA. *A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores*: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol, bem como a ANDRADE. *Luz preferida*: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux.

também um drama, um combate: a reação do leitor. Essa deslocação não se dá a par das escrituras religiosas, onde se deveria ler que Deus dá a vida e a morte e que o homem é feito a essa imagem e semelhança, mas constitui-se numa migração ímpar, onde as figuras “não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos.”, das quais o texto, “que não avança” baseado em enredo ou desenvolvimento temático, “segue o fio”. Há assim um alinhamento, que não se dá pela teleologia, pela causalidade, mas pelo diferencial do fulgor. Daí a relação entre o nível da mancha tipográfica e o da beleza que provoca tanto a autora quanto o leitor, a “importância formal”. O fragmento continua, ao expor, como exemplo de *figura*, o *ledor*, - como vimos, co-responsável, a partir do convite ao convívio, pela ressonância do vórtice - , que tornar-se-á *legente*, e, talvez mais tarde, *cantor de leitura*¹¹²:

É um processo muito semelhante ao da composição sonora. A figura nunca é um inerte, mas um princípio activo, cuja harmónica e trajectória se esvaiem se o impedirem de agir segundo o seu próprio princípio. Com a experiência, e o aperfeiçoamento técnico, aprende-se a escrever deste modo, como se aprende a conduzir um planador segundo a feição dos ventos.

Na realidade, 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 de palavras, de associações não conformes.

Poderá parecer estranho como esta trajectória por mundos não-humanos resulta em novas harmónicas humanas.

É o coração que guia.

A inteligência é uma trela que harmoniza os impulsos de uma procura aparentemente desordenada.¹¹³

Isso que “poderá parecer estranho”, a trajetória “por mundos não-humanos” que “resulta em novas harmónicas humanas”, não poderia fazer nascer em nós “a suspeita da inumanidade de todo o canto humano”¹¹⁴? Não poderíamos ver nas *cenãs fulgor* aquilo que Blanchot nos diz tratar-se “da relação que não é um poder, a da comunicação ou da linguagem, que não se realiza como poder”¹¹⁵, relação para qual a palavra liberdade é insuficiente? Nesse sentido, se admitirmos a ideia de Deus como a representação “de uma ordem humana a ser realizada, de uma verdade a ser sustentada ou de uma transcendência a ser preservada”¹¹⁶, talvez pudéssemos suscitar um movimento para

¹¹² Referência, para remarcar a importância da sonoridade na *textualidade*, ao último livro publicado pela autora em vida: LLANSOL. *Os Cantores de Leitura*.

¹¹³ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 131.

¹¹⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 4.

¹¹⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 40.

¹¹⁶ *Idem*.

fora da afirmação de “Deus como causa”¹¹⁷, ou do “julgamento de Deus”¹¹⁸ - a se dizer com Artaud em sua transformação da “**fala em canto**”¹¹⁹. Pois não se trataria também desta crueldade: desestabilizar o sentido através dos sentidos? Ouçamos Artaud:

Um nada que se resolve em infinito, depois de passar pelo finito, pelo concreto e o imediato, / da música alicerçada sobre um nada, pois se é atingido pela sonoridade das sílabas, antes de compreender o sentido, / (...)./ Em Mallarmé há a ética de uma poesia transcendente e da poesia mesma, mas assim mesmo há nela claramente e de maneira absolutamente consciente e voluntária a idéia de várias realidades concretas que aí se sustentam e se evocam ao mesmo tempo.¹²⁰

Essa sonoridade que nos atinge anteriormente ao sentido, em Llansol, reduz-se ainda mais que nas sílabas, para sustentar-se a ponto de letra¹²¹, ponto de encruzilhada entre a via visual e a via sonora, que revela uma geografia rebelde à fixação do sentido. É a partir da dimensão da letra, que Lúcia Castello Branco faz uma aproximação entre “a escritura em voz alta” barthesiana e a *textualidade*, remarcando, nessa dimensão, a presença de corpo, de afeto.¹²² Por esse viés, acompanhemos Barthes:

Se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, cumpriria incluir nela: *a escritura em voz alta*. Esta escritura vocal (que não é absolutamente a fala), não é praticada, mas é sem dúvida ela que Artaud recomendava e Sollers pede. Falemos dela como se existisse.

Na antiguidade, a retórica compreendia uma parte olvidada, censurada pelos comentadores clássicos: a *actio*, conjunto de receitas próprias para permitirem a exteriorização corporal do discurso: tratava-se de um teatro da expressão, o orador-comediante “exprimia” sua indignação, sua compaixão, etc. A *escritura em voz alta* não é expressiva; deixa a expressão ao fenotexto, ao código regular da comunicação; por seu lado ela pertence ao genotexto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser por sua vez, tal como a dicção, matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí sua importância nos teatros extremo-orientais). Com respeito aos sons da língua, *a escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é clareza das mensagens, o teatro das

¹¹⁷ LOPES. *A inocência do devir*, p. 79.

¹¹⁸ Remeto ao poema radiofônico “Para Acabar com o Julgamento de Deus”. ARTAUD. *Para Acabar com o Julgamento de Deus*. In: *Escritos de Antonin Artaud*, p. 145-149.

¹¹⁹ LOPES. *A inocência do devir*, p. 79.

¹²⁰ REY. *O nascimento da poesia*. Antonin Artaud, p. 95

¹²¹ Remeto ao ensaio “Palavra em ponto de p.” In: BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 19-33.

¹²² BRANCO. *Escrever*. In: *Chão de Letras*. As literaturas e a experiência da escrita. p. 39-40.

emoções; o que ela procura (numa perspectiva de gozo) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem.¹²³

Assim, para Barthes, “a escritura em voz alta” não se daria a partir de um convencimento emocional tal qual na *actio* da retórica antiga, mas sim através de “um misto erótico de timbre e linguagem” que concerne à “arte de conduzir o próprio corpo”. Nesse sentido, “a escritura em voz alta” expõe-se em um campo onde o poder não se exerce sobre os corpos, campo em que estes, os corpos, “olfactizam a beleza”¹²⁴, talvez, a partir de formas “granulosas e vibrantes como o focinho de um animal.”¹²⁵. Por essa “perspectiva de gozo”, ou, se o pudéssemos dizer: da não-abdicação de sua lei própria de crescimento¹²⁶, observemos a *textualidade*, em *Os cantores de leitura*:

se uma força descritiva chegar a transformar-se numa criança
rara, será o texto. Texto-querubim, nunca imaginei que
pudesse ler-se em voz alta. Mas é preciso cuidar a leitura,
porque a voz — se for incerta no seu deserto — mata,
mata a leitura e o texto _____ o tom da voz a não
impostura das suas pausas de silêncio _____
é determinante para o cuidado fraterno a ter com as figuras,
que estão por detrás de nós,
no seu desejo de abrir para si o Ler.

Ler é, então, semelhante a um vagido, e a criança, se for
um verdadeiro texto-anjo
_____ cresce _____

Este texto de Rilke, será que a minha voz, ainda mal adestrada
de cantor de leitura, plantado recentemente,
o consegue ler?

“Meu coração, esta noite, fez do anjos
cantores que se recordam...
Uma voz, quase integralmente sobreposta à minha, atrai-
eleva-se e decide
nunca mais voltar à minha;
dulcíssima e intrépida,
com quem se vai ela encontrar?”

¹²³ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 77-78.

¹²⁴ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 151.

¹²⁵ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 78.

¹²⁶ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 142.

O que quererá a voz de Rilke dizer _____ do reflexo da
minha *língua em voz alta* sobre o seu poema?¹²⁷

Nesse fragmento, que trata do “contexto” da “Partícula 16”, de *Os cantores de Leitura*, - partícula intitulada “Um corte no espaço”-, podemos observar que o texto llansoliano passa efetivamente através do poema de Rilke, uma vez que este se dá a ver em outra configuração, risco de identidade decididamente assumido pela tradução realizada por Llansol.¹²⁸ Além disso, poderíamos ouvir a importância formal fonética, ao ler os cuidados para com a inocência da voz em um ato só de leitura, cuidados que parecem nos dizer de um desejo próximo àquele de Barthes com “a escritura em voz alta”, leitura que leva o próprio corpo. E ainda podemos, ao mesmo tempo, ver exposta a importância formal em nível gráfico dessa geografia, - dir-se-ia que podemos ver a “perspectiva de gozo” grafada -, onde as letras convivem com o corte no espaço da página, em intervalos de traços e espaçamentos, a desenhar “um verdadeiro texto-anjo” que cresce entre riscos, sustentando-se por seu próprio voo ideogramático, acima do nome e do texto de Rilke, dir-se-ia, “como um Anjo a caminho, ou Figura”¹²⁹

Assim, lê-se com o corpo e no corpo. Afinal: “ler é ser chamado a um combate, a um drama.”¹³⁰ Entretanto, trata-se de um combate não motivado por qualquer cominação, mas sim pela voz, “uma voz extremamente corpórea”¹³¹, que, por seu percurso, por seu tecido de leituras, não se acompanha pelo espectro do poder:

Segundo o percurso do desejo, não há um organismo-texto, funcionalmente organizado, mas um corpo – superfície-profundidade que se renova a cada movimento de aproximação. De tal modo que a leitura não procede à circunscrição de uma finalidade (um rosto inviolável) ou à sua transmissão a um outro texto, mas desenvolve conexões laterais, elege afinidades, torna imperativos os enredos que se vão tecendo, activamente, sem o espectro de um Origem, uma Totalidade, um Deus, ou um qualquer Fim.

Esquecendo nomes, sistemas, o texto entra em circuitos do anónimo, oferecendo-se num gesto não sacrificial mas seminal.¹³²

¹²⁷ LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 38.

¹²⁸ O referido risco de identidade em termos llansolianos, “visibilidade noutra forma”, o vemos na introdução às traduções realizadas por Llansol dos poemas de Rilke, texto de agudos reflexos quanto ao visível e ao invisível, e não só, para o qual remeto. LLANSOL. Introdução ao livro *Frutos e apontamentos*, p. 7-11.

¹²⁹ LLANSOL. Introdução ao livro *Frutos e Apontamentos*, p. 8.

¹³⁰ LLANSOL. *Onde Vais Drama-Poesia?*, p. 18.

¹³¹ BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 109.

¹³² LOPES. *Teoria da des-posseção*, p. 27.

Esse gesto ofertado é precioso, um gesto iniciante, “que traz as marcas de sua própria existência”¹³³, uma vez que não se circunscreve a um fim, não aponta à teleologia, mas acena aos “enredos que se vão tecendo”.

Essa tessitura imprevisível não se dá a partir do tempo, e sim do corpo, como nos diz César Guimarães: “Em Llansol, o que é considerado como uma das principais matérias do romance – a representação do tempo – migrou para a materialidade da língua enquanto corpo de forças e de afetos”¹³⁴.

Assim, tal gesto, ao constituir-se de desmemórias, a esquecer nomes e sistemas, desloca-se em direção ao desejo de uma *língua sem impostura*¹³⁵, conta do que começa e já começou, a emigração proposta para um *LOCUS/LOGOS*:

Os meus livros contam que essa emigração já começou, e vem longe. Mas nunca direi que é a sua hora. Não sei.

A textualidade não tem, sequer, poder para considerar enigmática a realidade. 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 –, ela abre caminho à emigração das imagens, dos afectos, e das zonas vibrantes da linguagem.

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.¹³⁶

Assim, poderíamos demarcar espaços incompatíveis: aquele dos corpos e aquele do poder. Nesse sentido, a *textualidade* nos diria de um combate, de um drama que não se encaminha pela ficção lógica aristotélica, mas, sim pelas mutações que apontam às emigrações de imagens, *afectos* e “zonas vibrantes da linguagem”. Desse modo, não poderia ser realista, a não ser que se concebesse uma multiplicidade e uma

¹³³ BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 109.

¹³⁴ GUIMARÃES. A imagem soletrada, p. 217.

¹³⁵ Com relação a essa importante *figura* da *textualidade*, penso que Llansol nos esclarece, quando diz a Lúcia Castello Branco: “Veja bem, a língua é uma impostura. Tudo aquilo que estamos aqui a falar é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso que o meu texto quer.” BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 108.

¹³⁶ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 121.

simultaneidade de mundos no único mundo que a ficção realista, esse discurso de poder¹³⁷, autoriza: o mundo lógico, que embasa a idéia de verdade e a verossimilhança:

Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o *como se*. O que escrevo é uma só narrativa que vou partindo aos pedaços.¹³⁸

Poderíamos observar, talvez, que “uma só narrativa” não quer dizer “apenas mais uma narrativa” da ordem da previsibilidade, ainda mais se levarmos em conta que no comum das narrativas há a metáfora. Entretanto, como nos diz Jorge Luis Borges: “O importante sobre a metáfora, eu diria, é ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte *como* uma metáfora.”¹³⁹ Assim, a solidão da narrativa llansoliana é rara e encaminha a um precioso lugar de leitura. Nesse sentido, tanto a só narrativa quanto o precioso lugar de leitura, por não comungarem com os princípios lógicos aristotélicos ou com aquilo que se esconde nas metáforas, nos dizem de uma emigração onde os corpos se escrevem no mesmo ritmo em que o poder é levado à perda de memória.

Por outro lado, as narrativas de ficção - que se erigem pela verossimilhança com a autoridade dos princípios de identidade, de não-contradição e do terceiro excluído -, também prescrevem seus lugares de leitura. Esses lugares de leitura comunicam-se também a partir da metáfora, e, a partir dessa comunhão, tornam-se apenas um lugar comum. Tal lugar comum de leitura, que evoca uma opinião também comum, sustenta-se na memória do poder demasiado humano, se levarmos em conta o que Allain Robbe-Grillet chama de “analogias antropomorfistas”:

Com efeito, a metáfora não é nunca uma figura inocente. Dizer que o tempo é “caprichoso” ou que a montanha é “majestosa”, falar do “coração” da floresta, de um sol “impiedoso”, de uma aldeia “escondida” no fundo do vale, é, numa certa medida, fornecer indicações sobre as próprias coisas: forma, dimensões, situação, etc. Mas a escolha de um vocabulário analógico, ainda que simples, já faz mais do que prestar contas de dados puramente físicos, e aquilo que é dado a mais dificilmente pode ser levado apenas ao crédito das belas letras. A altura da montanha assume,

¹³⁷ Encaminho à definição utilizada por Barthes em sua lição inaugural no *Collège de France*, uma vez que os princípios aristotélicos me parecem exemplos de inquestionável autoridade e, por conseguinte, alvos de uma saudável trapaça: “chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe.” BARTHES. *Aula*, p. 11.

¹³⁸ BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 109.

¹³⁹ ANDRADE. Este é o jardim que o pensamento permite ou isto não é uma metáfora. In: ANDRADE; BRANCO (Org.). *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*, p. 59.

quer se queira ou não, um valor moral; o calor do sol torna-se o resultado de uma vontade... Na quase totalidade de nossa literatura contemporânea essas analogias antropomorfistas repetem-se com muita insistência, demasiada coerência, de modo que não consegue deixar de revelar todo um sistema metafísico.¹⁴⁰

Esse acréscimo de humanismo que o escritor francês vê nas metáforas poderia nos indicar, além do que é comum ao vocabulário das narrativas de ficção, um lugar comum de leitura “panantrópica”¹⁴¹: onde se deveria consumir utilitariamente a paisagem, divertir-se em segurança com as repetições e, ao identificar coerência e coesão, sentir, por isso mesmo, um apaziguamento. Entretanto, se a paisagem tiver sexo? O divertimento e o apaziguamento sobrevêm se estivermos face ao texto de gozo, como o quer Roland Barthes?

Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.¹⁴²

¹⁴⁰ ROBBE-GRILLET. *Por um novo romance*, p. 39.

¹⁴¹ ROBBE-GRILLET. *Por um novo romance*, p. 41.

¹⁴² BARTHES. *O prazer do texto*, p. 20-21.

Os riscos da legência

Continuo a ler quem lê, numa música acelerada – cascata rápida de intuições e fulgores. Saí para o meu pátio, noutra lugar diferente deste a pujança acumula-se e borda novo texto de que tenho absoluta necessidade. Quero partilhá-lo e lê-lo. Começais a vir, dando-me companhia que eu por nada trocária. É o cume do jardim que o pensamento permite, conforme escrevi um dia.

Maria Gabriela Llansol

Assim, com vistas a ampliar a questão, acompanhemos o segundo *legente* da *textualidade*, o ensaísta português, marido de Maria Gabriela Llansol, a primeira *legente*. Augusto Joaquim nos esclarece acerca do contrato de leitura que abre ao *legente* o traço de Llansol, onde arrisca-se a identidade sem verticalidades, horizontalmente: o precioso lugar de leitura. Contrato, a meu ver, que, por suas disposições, talvez seja para lavrar-se “em estado de perda”, como o quer Barthes. Desse modo, em seu ensaio intitulado “O limite fluido” – posfácio à segunda edição do primeiro livro da autora, *Os Pregos na Erva*, nos diz que:

A este contrato chama-se estilo do autor, que é, na realidade, o lugar onde o autor vê o leitor, o lugar onde o coloca e onde este, por disposição, aceita ser colocado. Ninguém é obrigado a aceitar esse lugar, mas se o leitor não o ocupar, não vê. E se persistir em ler-fora-do-lugar, procederá a uma leitura irritada, porque está procedendo a uma distorção do “corpo”.

Há dois estilos, dois lugares, dos quais todos os outros, a meu ver, derivam. O primeiro é a verossimilhança, que consiste em aceder ao conhecimento pela ficção, pela metáfora do como-se. Neste contrato, se esgota quase inteiramente o romance, e o esgota, porque o leitor experiente já se encontra na posse de variada panóplia de o captar, e em vez de se deixar distrair, para poder ser “en-levado”, está captando a técnica dos meios empregues para o captar. Leitor e autor esgotam-se no contar histórias e a grande literatura degenera em artesanato honesto. O corpo torna-se um corpo de divertimento.

O segundo tipo de lugar, coextensivo do primeiro, mas muito mais raro, consiste em provocar no leitor um desejo de mais-real. Consiste em mostrar fulgurâncias-de-Belo tais que o leitor é levado a com-partilhar o real que se desvenda no texto, mas sem intriga, sem apoio de identificação, sem ficção, mas em figuras.¹⁴³

¹⁴³ JOAQUIM. O limite fluido In: LLANSOL. *Os Pregos na Erva*, p. 184.

Portanto, segundo Augusto Joaquim, há um lugar de leitura da verossimilhança, conformado “ao conhecimento pela ficção, pela metáfora do como-se”. A um tal lugar chamei lugar comum de leitura, por constituir, a meu ver, a leitura legada aos pósteros por uma comunidade de leitores ordenados pelo sentido e orientados para a identificação e para a intriga. Além disso, se juntarmos, com Robbe-Grillet, que a metáfora, em sua aparente inocência descritiva, oficializa uma identidade humana para tudo o que não é humano, poderíamos ressaltar o poder utilitário de tal lugar comum: a imagem de um único mundo apenas humano – mundo que consigna-se aos limites “do esquema da narração e com ele de uma pragmática da transmissão do saber”¹⁴⁴.

O “segundo tipo de lugar” de leitura não se conforma à intriga, à identificação, à ficção. Nessa rebeldia, mostra-se provocativo a partir propriamente das *figuras*. Assim, para lê-las, o leitor do lugar comum, em sua persistência de capturar o sentido, realiza uma leitura que não se encontra no lugar, sendo por isso incapaz de ver o desconforme; leitura que se irrita a si mesma, porquanto distorce o “corpo”: ao avistar *figuras* e focá-las como metáforas. Mas, se se procede a um deslocamento do lugar comum de leitura para, diríamos, um lugar só de leitura, uma abertura ao convívio estético é possível.

Assim, a *textualidade* convida a uma mutação do lugar de leitura habitual para um lugar onde o *legente* co-responde com o texto e, também, talvez o pudéssemos dizer, onde o *legente* cresce com o texto, ao ver “fora da luz comum” e noutra “ordem de ler”, tal qual parece nos dizer a experiência que podemos compartilhar em *Amar um cão*:

É esta relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós; é esta relação, fora da luz comum, que estabelece as diferenças que desempenham o papel de elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afetos*: eu ia a dizer que, 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 correspondesse em silêncio, é *uma alma crescendo*. Eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro,

¹⁴⁴ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p. 47.

Nem a terra de um jardim que se mantém há gerações.¹⁴⁵

Observemos que, “nesta ordem de ler”, não se trata de abranger, de compreender, mas, antes, de constatar a impossibilidade da abrangência, da compreensão, uma vez que o *legente*, de seu lugar só de leitura, vê que “nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações” conseguiriam “abranger a infinitude do número e da harmonia das almas.”, assim como não o conseguiria também ele, o *legente*. E, se não há o que compreender, não há utilidade. Por essa via, poderíamos considerar com Barthes que “a própria inutilidade do texto que é útil, a título de potlach”¹⁴⁶ e, remarcando essa doação poética do texto, perguntarmos pela retribuição do dom¹⁴⁷: a doação poética que convoca o *legente*.

A retribuição do dom que convoca o *legente* permite arriscar um desdobramento dos conceitos trabalhados nesses parágrafos, para ampliarmos o que nos disse Augusto Joaquim, acerca dos dois lugares de leitura. Se ao primeiro, o da verossimilhança, pudesse corresponder a *liberdade de consciência*, ao segundo, o da *figura*, corresponderia o *dom poético*. A partir dessa correspondência, poderíamos observar a que fica convocado o *legente* a partir do *dom poético* do texto: a ocupar efetivamente o lugar de leitura do *dom poético*, - e lembremos que, se nessa ocupação ocorre qualquer tipo de distorção não há visão -, ou seja, a compartilhar esse dom, em uma palavra: a aprender a ler. Assim, cogito que a contrapartida do *legente* se dá em aprendizado de leitura. Tal aprendizado poderia consistir em ler *fora da luz comum*, ler a partir da união da *liberdade de consciência* com o *dom poético*.

Entretanto, Llansol nos adverte que a união entre a *liberdade de consciência* e o *dom poético* dar-se-á “por mutação libidinal, ou afectiva, que subtraia o homem à necessidade de ter de escolher entre aceitar ou recusar o mundo.”¹⁴⁸ E, nesse sentido, levanto a hipótese de que a estrita necessidade de ter que escolher entre a aceitação ou a

¹⁴⁵ LLANSOL, *Amar um cão*, s/p.

¹⁴⁶ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 31.

¹⁴⁷ O potlach parece ser da ordem da perda. Nesse sentido, a respeito da retribuição a que fica convocado o donatário, Georges Bataille, na trilha do *Essai sur le don* de Marcel Mauss, nos diz que: “Em certo sentido os presentes são retribuídos *com usura*. Assim a dádiva é o contrário daquilo que parecia ser: dar é perder, evidentemente, mas a perda aparentemente rende àquele que a faz.” BATAILLE. *A parte maldita*, p. 107.

¹⁴⁸ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*, s/p.

recusa do mundo talvez pudesse ser aproximada à escrita romanesca, pelo seu teor de *liberdade de consciência*, mas não ao *dom poético*. Pelo menos é a isso que leva a crer ainda a verossimilhança, ou a probabilidade da imaginação romanesca da qual nos diz Roland Barthes, ao tratar d’*A História do Olho*, de George Bataille:

(...) Bataille não se compromete com o romance, que por definição tira partido de um imaginário parcial, derivado e impuro (todo mesclado de real): ao contrário, ele se move apenas numa essência de imaginário. Será o caso de dar a esse gênero de composição o nome de “poema”? Não há outra coisa a se opor ao romance, e essa oposição é necessária: a imaginação romanesca é “provável”, o romance é aquilo que feitas as contas, poderia acontecer, imaginação tímida (mesmo na mais luxuriante de suas criações), uma vez que não ousa declarar-se sem a caução do real; a imaginação poética, ao contrário, é improvável, o poema é aquilo que não poderia acontecer, em nenhum caso, salvo justamente na região tenebrosa ou ardente dos fantasmas que, por isso mesmo, ele é o único a poder designar; o romance procede por combinações aleatórias de elementos reais; o poema, pela exploração exata e completa de elementos virtuais.¹⁴⁹

Roland Barthes se pergunta se é o caso de nomear a narrativa de Bataille de poema, opondo-a necessariamente ao romance, remarcando sua existência na “região tenebrosa ou ardente dos fantasmas”, bem como seu procedimento a partir da “exploração exata e completa de elementos virtuais”. Entretanto, penso que seja importante remarcar a rebeldia conferida ao nome “poema”, seu perigo para as formas constituídas. O que nos diria, talvez, de uma resistência poética à escolha “entre aceitar ou recusar o mundo”.

Nesse sentido, também o *dom poético* nos diria de uma rebeldia, assim como o *Drama-Poesia*. E, talvez pudéssemos arriscar dizer que o poema, na dimensão da *textualidade*, constituir-se-ia em *existente-não-real*, realizado a partir de um dom, o poético, que para Llansol é “a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar **existentes-não-reais**.”¹⁵⁰

Acompanhemos ainda essa união entre o *dom poético* e a *liberdade de consciência*. Como foi mencionado, Llansol nos diz que essa união dar-se-á a partir de mutação libidinal ou afectiva. A respeito da libido, Freud nos ensina que:

¹⁴⁹ BARTHES. A metáfora do olho In: BATAILLE. *A História do Olho*, p. 120.

¹⁵⁰ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

Libido é uma expressão tirada da teoria da afetividade. Chamamos assim a energia, considerada como uma grandeza quantitativa – embora não seja totalmente mensurável – das pulsões que se referem a tudo o que podemos entender sob o nome de amor.¹⁵¹

Assim, parece que a mutação dar-se-á propriamente no corpo, pelos afectos. Entretanto, com relação a “tudo o que podemos entender sob o nome de amor”, penso, sobretudo por tratar-se dessa dimensão corporal dos afectos, que poderíamos ler o amor a partir da definição dada por Espinosa: “O amor é uma alegria acompanhada da idéia de uma causa exterior.”¹⁵² Dessa forma, talvez possamos vislumbrar que a mutação abre caminho à alegria, que, por sua vez, tem a seguinte definição: “A alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior.”¹⁵³ Ou seja, a alegria envolve um aumento da força de existir ou potência de agir.¹⁵⁴ Aumento que se dá à revelia do interesse, tal qual a “alegria sexual”:

Assim, a alegria sexual é um efeito que escapa à sua causa, um benefício que escapa a seu suposto beneficiário. Daí uma eventual desilusão por parte daquele que nela se investiu: desilusão de não ganhar nada com isso. Mas também um júbilo supremo de encontrar muito mais do que investira.¹⁵⁵

Por essa óptica espinosista do aumento da força de existir, do aumento da potência de agir, - dir-se-ia do encaminhar-se para o *vivo*: “fazer de nós vivos no meio do vivo”¹⁵⁶ -, podemos ver com justeza a necessidade de “deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder”¹⁵⁷, pois talvez esse centro nevrálgico inspire a tristeza, e essa, como nos ensina Deleuze a partir de Espinosa, é necessária ao exercício do poder:

Inspirar paixões tristes é necessário ao exercício do poder. E Spinoza diz, no *Tratado Teológico-Político*, que é este o laço profundo entre o déspota e o sacerdote, eles têm necessidade da tristeza de seus sujeitos. Aqui, vocês compreendem bem que ele não considera a tristeza num sentido vago, ele considera a tristeza no sentido rigoroso que ele soube dar-lhe: a tristeza é o afeto enquanto envolve a diminuição da potência de agir.¹⁵⁸

¹⁵¹ FREUD, Sigmund, citado por LAPLANCHE, J. PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*, p. 343-344.

¹⁵² SPINOZA. *Ética*, p. 241.

¹⁵³ SPINOZA. *Ética*, p. 239.

¹⁵⁴ DELEUZE. *Cursos sobre Spinoza* (Vincennes, 1978-1981), p. 27.

¹⁵⁵ ROSSET. *Alegria: força maior*, p. 15.

¹⁵⁶ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ DELEUZE. *Cursos sobre Spinoza* (Vincennes, 1978-1981), p. 28.

Os riscos do encontro

Este capítulo tinha por objetivo expor a geografia da *textualidade* em contraponto aos domínios da *narratividade*, domínios do romance, que se inserem no campo do poder, como uma escrita de tarefa civilizadora que se cumpre através do convencimento exarado pela verossimilhança imbuída dos princípios lógicos aristotélicos, cujo lugar comum de leitura obriga a ver, pelo viés metafórico, um mundo tão-somente humano. Campo do poder ao qual, acompanhando Espinosa no que tange ao aumento ou diminuição da potência de agir ou força de existir, poderíamos associar toda uma tradição melancólica do romance, tal qual nos dá a ver Susana Kampff Lages, a partir do ensaio de Walter Benjamin intitulado “O Narrador”:

A linhagem inaugurada por Cervantes funda-se numa disposição que determinará a atitude essencialmente melancólica do romancista para com o que recebe da tradição: “O romancista recebe a sucessão quase sempre com uma profunda melancolia”. Ela encontra sua expressão moderna no melancólico fecho do romance de Flaubert, *A Educação Sentimental*, em que os dois amigos, protagonistas, recordam um episódio dos tempos de juventude, de uma maneira que toda a vida anterior, e conseqüentemente, todo o romance, é interpretada sob nova luz, mais definitiva e também mais melancólica.

Esse abalo detectado por Benjamin na maneira de contar uma história pode ser ligado ao aflorar de uma nova consciência, de uma consciência que convencionamos chamar de “moderna”. Se o desejo mais íntimo da literatura moderna – e, em última instância, talvez, de toda literatura – é aquele de coincidir consigo mesma, de eliminar qualquer traço de distância temporal entre autor e escrita, qualquer lapso entre expressão e forma de expressão – ele corresponde a um impulso que nos é familiar: o impulso melancólico, cujo propósito não é outro senão afirmar a perda do objeto para, a seguir, evidenciar o desejo de resgatá-lo, negando qualquer separação passada. O romance como gênero fundador da modernidade funda-se, por sua vez, no solo móvel e subterrâneo de ambíguos influxos melancólicos. Esse caráter eminentemente ambíguo do romance, sublinhado, entre outros por Octavio Paz, poderia ser talvez atribuído também a essa melancolia de origem, que reaparece sob as formas dissimuladas do humor e da ironia -, figuras de distanciamento, separação por excelência e que, como os influxos que lhe dão origem, se manifestam também nesse momento essencialmente solitário, que é o momento da leitura.¹⁵⁹

¹⁵⁹ LAGES. *Walter Benjamin: tradução & melancolia*, p. 135-136.

Então, além de lugares de leitura próprios à *narratividade* e à *textualidade*, temos também linhagens. A *narratividade* se apóia em uma linhagem das paixões tristes ou linhagem melancólica. Observemos, pois, a linhagem dos textos de Maria Gabriela Llansol, a partir do que nos diz a autora nas páginas iniciais de *Lisboaleipzig 2*- o ensaio de música:

Com **Lisboaleipzig 1 – O Encontro Inesperado do Diverso** – dei início a uma obra, em vários livros, em que procuro “*fulgorizar*” a linhagem de autores (sejam eles pessoas humanas, pessoas animais ou pessoas vegetais) que aparecem recorrentemente nos meus textos.

Várias linhagens lutaram, como esta, pela liberdade de consciência que é, no meio de todas as catástrofes que a Europa viveu e levou a outros povos e continentes, a dádiva que igualmente lhes fez.

Mas contrariamente a essas outras, esta, em que se inscrevem os meus textos, foi compreendendo que a liberdade de consciência, sem dom poético, não passará de um movimento fatalmente involutivo, na história do homem; movimento esse que será, cada vez mais, como se vê, condenado a uma posição defensiva, face a todos os fundamentalismos da crença e da razão.

Essa união produzir-se-á por mutação libidinal, ou afectiva, que subtraia o homem à necessidade de ter de escolher entre aceitar ou recusar o mundo. Ao processo dessa união e à sua emergência, nesta linhagem de autores, eu chamo “*fulgorização*” porque a matéria prima do texto é o confronto/adequação dos afectos e da língua, sobre o solo de um lugar, que é sempre um corpo e uma paisagem falando-se.¹⁶⁰

Portanto, é uma linhagem onde não há prioridade para o humano face às pessoas animais e vegetais. Entre as pessoas humanas da linhagem que, a partir de seus livros se opõem rigorosamente a uma tradição melancólica, estão, como já foi mencionado, Nietzsche - autor da *Gaia Ciência*, bem como do conceito de *Amor Fati*, e Espinosa, cuja *Ética* tem como modelo o corpo, os afectos. Então, não é difícil perceber que se trata de uma linhagem do *vivo*, da força de existir e da potencia de agir, da alegria. O que pode ser endossado pelas palavras da autora, ao final de *Contos do mal errante*:

a minha obra será uma obra de esperança, uma luz sobre o destino humano no percurso de fazer o homem. Inscrever-me-ei na linhagem de Ptolomeu, de Spinoza, de Comuns, de Dante. Será um canto realista e sublime, grave e alegre, enraizado e aéreo (...).

Mas antes preciso cumprir um rito.
(...) Voltando-me para o centro do quarto, hei-de rezar:

¹⁶⁰ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, s/p.

“Figuras do meu destino, figuras do seu destino,
sede compacientes connosco.

Dai-nos a ver, ao fim da nossa viagem, o rosto
claro e radioso da alegria.”¹⁶¹

Em meio aos riscos de uma tão grande graça de textualidade, riscos da força de existir que aumentam a potência de agir, que dão a ver uma “paisagem onde não há poder sobre os corpos”, riscos do imprevisível que combatem o inevitável embutido no automático de leituras que geram o fracasso e o ressentimento, passemos ao próximo capítulo, sabendo que há a possibilidade de uma abertura de caminho para que o mundo esteja prometido ao *Drama-Poesia*.

Pelo meu lado, desejaria pôr a claro uma mínima parte da infinidade dos mundos — uma só física hipotética desdobrando-se activamente em várias possíveis estéticas. Nesse sentido, aceito que exista um poderoso ponto de equivalência entre estética e ética. Como opções pensadas, e nunca como corolários de um qualquer dever moral. Excepto no dia em que a moral perder qualquer memória do ressentimento de que está sempre a borbotar. Quando afirmo «legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia», não me tomo por uma vendedora de apólices de seguros, estou apenas a pensar que na finalidade dos nossos instrumentos existe a possibilidade de abrir esse caminho.¹⁶²

¹⁶¹ LLANSOL. *Contos do mal errante*, p. 231-232.

¹⁶² LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 46.

DAS NUVENS

*Decido, nessa altura natalícia,
tirar o d de deus, e chamar eus,
ao que for a diferença que o
prive de ser a sua vontade*

Maria Gabriela Llansol

*Aprendeu que todo júbilo está fora e
que só é perigoso ir fora, se for justamente
fora, mas que fora tem outros nomes, muitos
nomes, como tem outro nome o falar uma
língua, o pertencer a um país, o estar jazente
numa literatura, o ser filha desta mãe e
daquele pai, e até filha de Deus poderá ser, se
este aceitar a castração que, no simbólico, os
homens engendraram que ele lhes havia
infligido. Seja pois, d/eus. Letra por letra.*

Augusto Joaquim

Nuvem e melodia são as duas faces da matéria. Nada se esvai; tudo passa de monte em monte, de mão em mão, ouvindo-se. Como se o reverso da história me chegasse numa dobra, e eu o visse a entreabrir-se ligeiramente, e já as minhas mãos recebessem só nuvens.

E, no entanto, eu escrevo...

Maria Gabriela Llansol

O ser humano é o único que pode arriscar sua identidade

Em nome da Abelha –
E da Borboleta –
E da Brisa – Amém

Emily Dickinson

“Nem tudo está dito”. Gostaria de ter nomeado assim este capítulo. Talvez esse título perdido pudesse nos dizer que há uma infinidade de imagens que se poderia ler a partir do des-nodar¹⁶³, e, por consequência, nos fazer ouvir que “ele vai ensinar-me a ler, pensei, como se dissesse <<escrever e navegar>> ou <<anunciar a boa nova a toda a criação>>.”¹⁶⁴ Assim, o texto nos diria que estamos na dimensão do inominável, do que não se denomina, e, por isso mesmo, do que não se domina a partir da representação. Por essa via aparentemente pouco determinada, mas que não é indecisa, poderíamos observar “Nuvens” – discurso proferido por Llansol quando da atribuição do Prémio da Crítica de 1990 a *Um Beijo dado Mais Tarde*, em Lisboa, a 7 de março de 1991.

Como me foi sugerido pelo J.B. Martinho, quando me informou desta distinção, eu podia agora, ao estar presente, simplesmente agradecê-la ou, então, dizer algumas outras palavras mais. Como eu quisesse.

O acento tinha sido posto, subtilmente, e com delicadeza, no “estar presente”.

Creio ter percebido, e vim. Vim pessoalmente agradecer. E desejaria fazê-lo porque, há alguns dias

_____ que me cerca a pergunta “*mas o que é que eu lhes vou dizer?*”.

Num momento ténue, é-me respondido: — Gabriela, fala-lhes das nuvens. — Admiro-me: — Mas eles são os críticos. Não estejas a brincar comigo.

— Não. Não estou. É magnífico estar nas nuvens. Os críticos não servem para escrever sobre o que é, mas sobre as envolvências. Sobre os suspiros que rodeiam o texto. Do que, eternamente, é texto, mas que nunca

¹⁶³ Em *Ardente Texto Joshua* lê-se: “des-nodar, repetimos várias vezes, não é, ó amado nosso incómodo pensamento, tirar ao branco a nódoa, mas ler uma imagem sem o nó da dor”. LLANSOL. *Ardente Texto Joshua*, p. 65.

¹⁶⁴ LLANSOL. *Ardente Texto Joshua*, p. 69.

ninguém conseguirá escrever sozinho, com as suas próprias e únicas palavras.

Declaro, a quem nesse sussurro me dirige o seu sopro, que essa afirmação me lembra Ibn'Arabi:

— Não lembra. É dele. Quando, na nuvem primordial, o inomável suspira por ser reconhecido pelo nomeado.¹⁶⁵

Assim, talvez pudéssemos pensar que apoiamo-nos nas nuvens, as quais, como o poema, são sem apoio.¹⁶⁶ Através desse suporte tênue, lancemos um olhar a “uma das formas básicas da representação”, tal qual Silvina Rodrigues Lopes esclarece, ao dissertar a partir do título de um romance de Vergílio Ferreira, “Em Nome da Terra”:

Enquanto fórmula abreviada, “Em Nome da Terra” dá-se a ler numa relação com a fórmula cristã do baptismo. (...) Na tradição cristã, o espírito ou sopro manifesta-se na voz enquanto pura realidade incorpórea, que lhe serve de veículo. Desse modo, tanto o poder de nomear como o de julgar têm uma origem transcendente (divina) e são exercidos por delegação. Daí as fórmulas solenes por excelência – em nome do Pai; em nome da Lei – corresponderem à assunção de um poder por delegação, uma das formas básicas da representação.

Fazer nascer para Deus (com tudo o que isso implica de nascer para o bem e para a virtude) é pelo baptismo consagrar um nome, impor uma marca (não física como a circuncisão, mas simbólica e universalizante) de pertença a uma comunidade organizada segundo certos códigos. Quando se recebe um nome entra-se no circuito da representação, possibilidade de representar e ser representado, e nas suas hierarquias – Deus como primeiro nome é aquele em nome de quem os sacerdotes podem nomear com justiça. O mesmo era já previsto no *Crátilo*: a fabricação convencional dos nomes exige uma competência especial que permita encontrar o nome justo das coisas. E de que decorre essa competência? Da Lei (*nomos*). Não basta o costume, aquele que nomeia tem de agir investido do poder de legislar, agir “em nome da Lei”.¹⁶⁷

Então, atravessamos as nuvens para chegar à Terra, dir-se-ia ao porto de nascer para além do bem e da virtude, identificados que estão aos nomes de Deus e da Lei. Nessa travessia faz-se necessária uma nudez, retirar tal investimento metafísico: desviar o olhar do que se reveste com a rubrica do poder. Despida dos nomes que lhe revestiram metafisicamente e lhe demarcaram como propriedade, a Terra, apoiada nas nuvens,

¹⁶⁵ LLANSOL. Nuvens. In: LLANSOL. *Lisboaleipzig 1 – o encontro inesperado do diverso*, p. 113.

¹⁶⁶ Refiro ao seguinte fragmento llansoliano: “o sem-apoio apoia-se na falta de apoio / que leio (ou a ler) / o poema é sem-apoio.” LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 168.

¹⁶⁷ LOPES. Prometer, dizer. In: LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 254-255.

talvez investisse este apoio ténue de seu nome. O que, por uma “forte libido interrogativa”¹⁶⁸, dir-se-ia: O quanto de nuvem em nome da Terra há na folha? O quanto de nuvem em nome da Terra há na filha? O quanto de nuvem em nome da Terra há na falha?

o drama-poesia está prestes a falhar,
 seja qual for o nome que lhe dê, não poderá chamar seu ao que
 pertence à ordem da conjugalidade, nem o seu corpo acredi-
 taria, se o dissesse pelo contrário
 talvez houvesse uma palavra, (...)
 talvez houvesse um nome, mas esse nome seria um absoluta-
 mente só na sua ordem semântica, e absolutamente só ficaria a
 boca que o dissesse¹⁶⁹

Observemos: o paradigma da representação impõe as marcas “de pertença a uma comunidade organizada segundo certos códigos”, fora desse circuito de fidelidade ao nome da Lei/Deus encontrar-se-ia o absolutamente só: “Fé?, quem lhe pede fé? Não lhe basta ser folha? E se fosse filha? Falha ainda seria melhor”¹⁷⁰. Assim, frente aos nomes de mando comunitário, o *drama-poesia*, absolutamente só, restaria inconfessável: nome volátil que em sua passagem adquire várias formas à feição dos ventos, impedindo a formação de uma imagem, a qual poderia ser encerrada em um nome enquanto fundamento de um poder. Parece ser dessa volatilidade imagética que se condensa em letra, a dura matéria, a imagem soletrada de que nos diz César Guimarães:

Para a memória basta, por vezes, apenas um traço, o da letra. Ao invés de reforçar aquilo que a imagem tem de mimético, trata-se, justamente, nessas ocasiões, de rasurar a imagem através da letra, ou, então, de impedir a formação da imagem através da ênfase na letra.¹⁷¹

Assim, César Guimarães nos diz da “ênfase na letra” que rasura a imagem ou impede sua formação. Entretanto, essa letra nos convida a uma leitura em voz alta, pois que em estado acústico “há ondas e vibrações na sua formação [da leitura] que nunca aparecem escritas”¹⁷². Esse “grão da voz” que a *textualidade* solicita, já o vimos no primeiro capítulo, Barthes o relaciona à matéria de uma arte: “a arte de conduzir o próprio corpo”¹⁷³. Assim, essa letra pede o sopro de vida da leitura altissonante e, ao

¹⁶⁸ JOAQUIM. Algumas coisas In: LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 160.

¹⁶⁹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 96-97.

¹⁷⁰ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 273.

¹⁷¹ GUIMARÃES. A imagem soletrada, p. 211.

¹⁷² LLANSOL. *Lisboalaipzig 1*, p. 11.

¹⁷³ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 78.

mesmo tempo, não proclama nenhuma delegação divina ou legal, é de ordem semântica rebelde: *absolutamente só*. O que se anuncia, então?

No sentido dessa questão, cogitemos que, em um momento tênue, na criação insólita do som, o quanto de nuvem que em nome da Terra há, poderia vir a dar em “A boa nova anunciada à natureza”:

<<A boa nova anunciada à natureza>> é o escândalo que a minha época não aceita. O Ser existe como beleza, mas nós perdêmo-lo e percorremos toda uma órbita excêntrica para o voltar a encontrar. A Boa Nova dirige-se à Terra no seu todo: não só porque nesta se desenvolveram entidades irreduzíveis mas também porque é no seu todo que está ameaçada.

Deixou de se formar a partir da Beleza.

A idéia de que tudo o que não é humano tem, tal como o humano, necessidade de redenção, é vital para a nossa continuação aqui, ou noutra lugar.

No momento da posse, no poema de 11 de Junho (*poema que nunca foi encontrado*) tudo participa nas diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: a mulher, o homem, a paisagem.

Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo.

A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher. Há, no entanto, alguns factos que aqui consigno:

Na paisagem, ou na geografia imaterial da espécie terrestre, os seres humanos distribuem-se em vagabundos, em formadores, em construtores e em poetas.¹⁷⁴

Entretanto, não nos precipitemos em afirmar que o que se anuncia pela leitura *legente* seria “a boa nova anunciada à natureza”. Por enquanto, apenas observemos que nessa distribuição humana na paisagem, talvez os poetas e seus companheiros de errância, os vagabundos, saibam que estão a passar; enquanto os construtores e os formadores, que “não querem uma comunidade humana em simbiose com o sexo da paisagem”¹⁷⁵, preferam administrar as marcas: o que de fixo se faz ficção. As nuvens passam, é seu fato fundamental. O poema passa. Os afectos passam. O *nomos* não somente não passa, como interdita a passagem, dir-se-ia, a censurar que se explicita o sexo da paisagem. Entretanto, como proibir as nuvens, os afectos e o poema de passarem? Como impedir os vagabundos e os poetas de errarem? Como exterminar os

¹⁷⁴ LLANSOL. *Onde Vais Drama-Poesia?*, p. 44.

¹⁷⁵ LLANSOL. *Onde Vais Drama-Poesia?*, p. 47.

pobres, os sem apoio, e promover a eugenia ideal dos construtores e formadores: um mundo tão-somente de humanos eleitos, ou delegatários de um poder, se a geografia imaterial da espécie terrestre os compreende a todos, e não somente?

Retenhamos, todavia, a *vis inquirendi*, e a retenhamos sem precipitações que nos levariam a procurar o nexo, enquanto coerência ou lógica das ideias. Pois, a propósito de nuvens, pode ser que se trate de algo da ordem de “tudo é tão ligeiro que cairá sem se ver”¹⁷⁶. Assim, ao nexo da leitura preferimos o *sexo de ler*, cujo movimento é libertar-se da posse. Acolhamos a novidade, a boa e anunciada a nós, e não só. Dessa forma: passemos em brancas nuvens sem metáforas, ou, a se dizer com Lúcia Castello Branco, passemos em “Nuvens de pensamento branco”, para, através dessa passagem, observarmos “a impossibilidade de se pensar aquilo que não é propriamente do mundo das idéias, mas do mundo das forças pulsionais, do mundo das grandezas não mensuráveis, da libido.”¹⁷⁷:

O fato é que os textos de Llansol, estes mesmos que nos ensinam a não ligar excessivamente ao sentido (porque se trata, na maioria das vezes, de impostura da língua), produzem, por seu próprio movimento em direção ao exterior, ao “fora de si”, um suplemento de sentido.

Esse suplemento, no entanto, nada mais realiza que o impossível encontro com o sentido que já havia nas coisas, sentido que, como já nos assinalara o Mestre Caeiro, reside no fato de elas “não terem sentido oculto nenhum”. Pois “as cousas são o único sentido oculto das cousas”.

É assim que se realiza, em seu movimento paradoxal, o *pensamento libidinal*: como um retorno à coisidade da coisa, em que se efetua, num duplo gesto, o que Derrida designaria como o *pas-de-sens*: o sem sentido que é também o passo de sentido.¹⁷⁸

Ampliemos o pensamento no compasso da errância, um compasso que desmede. Nem tudo está dito, fixado, interdito, face às grandezas desmedidas, face às “pulsões que se referem a tudo o que podemos entender sob o nome de amor.”¹⁷⁹. Há *vis existendi*. Há *potentia agendi*. Há nuvens de nomes, enquanto dura matéria a mover a

¹⁷⁶ LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.

¹⁷⁷ BRANCO. Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal, p. 230.

¹⁷⁸ BRANCO. Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal, p. 239.

¹⁷⁹ FREUD, Sigmund, citado por LAPLANCHE. J. PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*, p. 343-344.

língua, a passar pelo partido pongiano:¹⁸⁰ partir com as coisas, partir com a existência da linguagem, tal como nos ensina Maurice Blanchot:

O nome deixa de ser a passagem efêmera da não-existência para se tornar um bloco concreto, um maciço de existência; a linguagem, deixando esse sentido que ela queria ser, unicamente, procura se fazer insensata. Tudo o que é físico tem o primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro. Sim, felizmente, a linguagem é uma coisa: é coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra. A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as *realmente* presentes fora delas mesmas.¹⁸¹

Assim, pelo passo de sentido temos a linguagem que fascina, cujo acento foi colocado na presença. Uma língua sem impostura talvez pudesse ser lida não somente como aquela sem hipocrisia, mas, também, como aquela que afirma a posição do corpo ou de uma parte dele: sua postura – o que talvez evocasse o sonho com uma língua que seria “*materialmente a verdade*”¹⁸², dir-se-ia: *O sonho de que temos a linguagem*.

Nesse passo, passo de levantar nuvens de *Amar um Cão*, se acrescentássemos um ‘ei’, teríamos passeio: percorrer toda uma trajetória por sabor, ir a pé a ter, com os acompanhantes, relações de caminho, dir-se-ia, encaminhar-se a *estar nas nuvens*.

Estar nas nuvens é realmente isso, sem se saber.
Uma espécie de audácia galante, de indiferença atenta.
Mas há na nossa língua, um matiz crítico para designá-lo,
não é como os franceses que têm a expressão “*être aux nues*” e que, quando gostam muito do que sentem dizem
mesmo “*le porter aux nues*”.

— Nós, portugueses, preferimos *cair das nuvens*.
— Tens razão. Mesmo no meio do texto. No real
onde ele é mais nó. Mais denso.

¹⁸⁰ Refiro ao método pongiano tal qual o podemos ler no ensaio “My Creative Method”, e que se fundamenta na seguinte fórmula: “Tomar o Partido das Coisas = Levantar em Consideração as Palavras”. Tal método parece partir de um movimento para fora do idealismo subjetivista em direção à concretude das palavras, conforme o seguinte excerto do autor: “Pelo simples fato de querer dar conta do *conteúdo inteiro de suas noções*, eu me deixo puxar, *pelos objetos*, para fora do velho humanismo, para fora do homem atual e para a frente. Acrescento ao homem as novas qualidades que nomeio. Aí está *O Partido das Coisas*. O resto é levar em consideração as palavras...” PONGE. *Métodos*, p. 55.

¹⁸¹ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte. In: BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 315.

¹⁸² MALLARMÉ *apud* BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 334.

— Sim. Menos evocativo. De onde é mais difícil lançar a frase que recupere o suspiro que se ouve lá fora. O que vai vaguear, por não dito.

— E é bem certo que o que não se ouve, *não houve*.¹⁸³

Ouçamos, sem saber, o que há de nuvens em nome da Terra.

Ouçamos através dos nomes o que subsiste de realidade da Terra como um todo.

Ouçamos que “as cousas são o único sentido oculto das cousas.”

Ouçamos, pois que “Pesa a palavra.”. Ao que se responde: “Eu peso.”¹⁸⁴

Ouçamos, à força de existir, o som que escreve a presença.

Ouçamos, pela potência de agir, no aberto do *sexo da paisagem*.

Ouçamos: há.

— E os carvalhos? — gritava Holder, no seu *insenso* _____, e os pinheiros? Não ouvem o ladrar dos cães? Ouçam os cães! Não estão eles a falar? Ouvi os gemidos da Ursa do Farólio que está a ter as suas crias. Ouçam a dor vagabunda de nascer cão e árvore e bosque e mar e falésia e deus e eu ouçam¹⁸⁵

¹⁸³ LLANSOL. Nuvens, p. 113-114.

¹⁸⁴ LLANSOL. *Amar um Cão* In: LLANSOL. *Cantileno*, p. 41.

¹⁸⁵ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 67.

“O texto é a alegria que me espera na linguagem”,

constato, deslumbrada. Em linguagem,
meu cão está junto à porta,
encostado ao muro,
e a ladrar de alegria ao texto_____em figura de Jade.

Maria Gabriela Llansol

Há, assim, de fato, a se dizer com Deleuze¹⁸⁶ a partir de Espinosa, uma leve alegria que leva ao conhecimento, dir-se-ia onde se incorpora a vida. Leve alegria, com efeito, desmedida, e que leva a se partir para a ação. Nesse sentido, a alegria nos moveria ao conhecimento dos corpos. Não ao conhecimento sobre um corpo; afinal, a falar dessa alegria, se inquire: o que pode um corpo?¹⁸⁷ Mas, sim, ao conhecimento a partir do corpo.

Assim, temos por princípio o meio: o corpo, cujo fim não se concebe, uma vez que é formado por um grande número de indivíduos de natureza diversa. O corpo movido à alegria, inquieto ou em repouso, cresce segundo sua própria natureza, pela variação contínua dos encontros, pela variação contínua da força de existir. A esse crescimento adviriam um sentimento e uma experiência da eternidade, pois que as relações entre os corpos se dão ao infinito.

Talvez possamos cogitar que seja a partir das envolvências desse sentir e experimentar a eternidade, pela rigorosa alegria de existente a cada instante, que um indivíduo se transforme em absolutamente só, tomado por uma exigência da obra¹⁸⁸, tal como Blanchot nos esclarece a respeito de Cézanne, em “Não haverá chance de acabar bem”:

¹⁸⁶ DELEUZE. *Cursos sobre Spinoza* (Vincennes, 1978-1981), p. 19-56.

¹⁸⁷ No próximo capítulo desta dissertação, em que acompanharemos outro discurso llansoliano, Llansol nos dirá: “Aliás, quem sabe o que é um corpo?” LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 145.

¹⁸⁸ A respeito dessa exigência que seria sem exigência, dessa “relação nua” pouco habitual ao homem, por ser estranha aos instrumentos de poder, Blanchot, ao final do ensaio “Não haverá chance de acabar bem”, nos esclarece que: “É preciso pois tentar situar, na obra literária, o lugar da relação nua, estranho a todo mando e a toda servidão, linguagem que fala somente àquele que não fala para ter ou para poder, para saber e possuir, para se tornar mestre e mestre de si mesmo, isto é, a um homem muito pouco homem.” BLANCHOT. Não haverá chance de acabar bem. In: *O livro por vir*, p. 46.

Essa exigência, chamemo-la então pintura, chamemo-la obra ou arte, mas assim chamá-la não nos revela de onde ela tira sua autoridade, nem por que essa “autoridade” nada pede àquele que a suporta, atraindo-o todo e abandonando-o todo, exigindo dele mais do que pode ser exigido por qualquer moral, de qualquer homem, e ao mesmo tempo não o obriga a nada, não se relaciona com ele embora o solicite para sustentar essa relação – e assim o atormenta e agita com uma alegria desmedida.¹⁸⁹

Observemos que nomear essa exigência “não nos revela de onde ela tira a sua autoridade”. Entretanto, parece que houve, e que ainda há, todo um esforço objetivado em fixar a autoridade na subjetividade, em direção à esperança de se acabar bem, no que diz respeito a determinar a identidade do homem de gênio:

Desde o Renascimento até o Romantismo, houve um esforço impressionante muitas vezes sublime para reduzir a arte ao gênio, a poesia ao subjetivo, e dar a entender que aquilo que o poeta exprime é ele mesmo, sua mais genuína intimidade, a profundidade escondida de sua pessoa, seu “Eu” longínquo, informulado, informulável. O pintor se realiza em sua pintura, como o romancista encarna, em personagens, uma visão na qual se revela.¹⁹⁰

Essa identificação à autoridade, essa fixação em identidade, talvez possa ser vista como o que confere poder e violência à fala: “Nomear é a violência que afasta o que é nomeado, para o ter sob a forma cômoda de um nome.”¹⁹¹ No entanto, pela via espinosista por onde vai o *drama-poesia*, “um eu é pouco para o que está em causa”¹⁹². Tanto assim que o texto llansoliano não se acomoda sobre os nomes, mas supõe um “pacto de desconforto” por não se poder identificar quem enuncia, uma vez que é formado por um grande número de *figuras* no *encontro inesperado do diverso*.

Há, assim, uma leve alegria que levaria ao conhecimento. Conhecimento que dar-se-ia propriamente a partir da “árdua matéria do enigma”?

De qualquer modo, tratar-se-ia de uma alegria que move, que abre caminho, e que passa. Assim como também passa o poema, assim como também passam as nuvens, assim como também passa a vida. Fato fundamental que seria anunciado também por

¹⁸⁹ BLANCHOT. Não haverá chance de acabar bem. In: BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 43.

¹⁹⁰ BLANCHOT. Não haverá chance de acabar bem, p. 42.

¹⁹¹ BLANCHOT. Não haverá chance de acabar bem, p. 45.

¹⁹² LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 182.

Marguerite Duras, em *Escrever*: “A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, exceto ela, a vida.”¹⁹³

(Alguém suspira. Está tão distraído que não repara que disse: “É pena”.)

Não disse. O suspiro é que disse: — É pena.

— Sim. Sim. Esse é um som que escreve.

— Nessa palavra, a língua portuguesa é mais rica do que a língua francesa, creio. Pena, diz-se “*plume*”, pena de ave. É instrumental, mas evoca voo, e também penugem. Um levantar leve, que pode acabar nas nuvens. A língua portuguesa também afirma o mesmo. Mas diz também *pena*, melancolia, nostalgia.¹⁹⁴

¹⁹³ DURAS. *Escrever*, p. 48.

¹⁹⁴ LLANSOL. *Nuven*, p. 114.

Em busca da troca verdadeira

Desde sempre me tenho norteado pelo princípio de que o texto precisa de encontrar, não o leitor abstracto, mas o leitor real, aquele a que, mais tarde, acabei por chamar **legente** — que não o tome por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável.

Maria Gabriela Llansol

E nessa passagem, o suspiro nos lança numa topografia do som que escreve. Topografia do corpo? Topografia do texto? Ou “topografia das primeiras palavras”¹⁹⁵, onde “Témia torna-se a rapariga que temia a impostura da língua, quando ele [Spinoza] insiste que tudo, mas mesmo tudo, depende de se partir ou não de um primeiro pensamento verdadeiro.”¹⁹⁶ Ou não será?

E o sexo e a escrita não serão os dois nomes da mesma acção?

Se eu procurar abrir caminho a um texto que não **represente** (e por isso mesmo, antes de mais, diga), que sexo estarei dizendo?

“Abrirei caminho a **um**, cuja fonte não seja nem a agressão, nem a impostura”¹⁹⁷.

Dir-se-á *corp’a’screver*. Dir-se-á *sexo de ler*. Enquanto ainda estamos nas nuvens, a observar que, pelo suspiro, o som que escreve, a pena paira suspendida. E, a se pensar que “a beleza da cor e da forma é a santidade das coisas”¹⁹⁸, poderíamos perguntar qual a estética da pena: pena leve ou pena plúmbea?

— Peço-te. Não prossigas. Há aí um paradigma nosso, terrível. Sabes qual é, não sabes? Deixa-o por nomear. Já foi dito muitas vezes — essa resignada queda, um “realismo” que afirma que não podemos e que, no seu rasto, apagou o outro.¹⁹⁹

A propósito de nomes, há aqui um mesmo nome, pena, que designaria duas acções: escrever e padecer. A não ser que se tenha a tentação estética de ver, por “acromatópsia emocional adquirida”²⁰⁰, uma única acção: a acção que nos faria ler a melancólica escrita do juízo final sobre as coisas.

¹⁹⁵ LLANSOL. *O Livro das Comunidades*, p. 65.

¹⁹⁶ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 164.

¹⁹⁷ LLANSOL. *Finita*, p. 19.

¹⁹⁸ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 48.

¹⁹⁹ LLANSOL. *Nuven*, p. 113-114.

²⁰⁰ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 48.

O mundo não sendo essa ficção está por ela fechado.

E que instrumentos de observação refinados são os nossos sentidos! O nariz, por exemplo, do qual nenhum filósofo ainda falou com respeito e gratidão, é, por enquanto, o mais delicado instrumento à nossa disposição: ele é capaz de constatar diferenças mínimas de movimento que mesmo o espectroscópio não constata.

Nietzsche

Ousemos prosseguir? Sim, a respirar, pelo “mais delicado instrumento à nossa disposição”, as mínimas diferenças de movimento do belo, do pensamento e do *vivo*: sístole e diástole, a ver onde nos leva a escrita. Prossigamos, desse modo, a levantar uma hipótese leve que pode acabar nas nuvens. Percorramos, dessa forma, a órbita do sol negro²⁰¹ que, penso, criaria a estética de cinza, estética esta assim nomeada por Llansol em *O Senhor de Herbais*, cujo subtítulo é “Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações”. Assim, se pudermos dizer com Llansol, a respeito da escrita da melancolia, que se trata de uma estética de cinza, procuremos perceber a ausência de vida que o tom dessa escrita evoca.

Nesse sentido, retomemos esta frase de Blanchot “um esforço impressionante muitas vezes sublime para reduzir a arte ao gênio”. E perscrutemos se nesse esforço, entre os períodos renascentista e romântico, não concorreria certa tradição inaugurada, ao que se diz, por Aristóteles, o qual a teria iniciado ao tecer relações entre o homem de gênio e a melancolia, a partir da bílis negra, no Problema XXX, I²⁰².

É a partir desse texto dito aristotélico que Júlia Kristeva nos dirá que: “A melancolia que ele [Aristóteles] evoca não é uma doença do filósofo, mas sim sua própria natureza, seu *éthos*.”²⁰³. Assim, essa dimensão ética da melancolia talvez nos

²⁰¹ Título de um livro de Júlia Kristeva: *Sol Negro – Depressão e melancolia*.

²⁰² Onde podemos ler a seguinte indagação: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?” ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*: o problema XXX, I, p. 81.

²⁰³ KRISTEVA. *Sol negro*, p. 14.

revele que o homem de gênio é “melancólico por superabundância de humanidade.”²⁰⁴ Por essa via, poderíamos cogitar que o homem de gênio torna-se um paradigma do psiquismo, se admitirmos que sem “uma disposição à melancolia, não há psiquismo, mas atuação ou jogo.”²⁰⁵

Diante disso, o melancólico homem de gênio poderia ser visto a partir de uma densidade humana, demasiado humana, densidade de enorme psicologismo. O que poderia nos levar a conferir-lhe uma face bastante individualista.²⁰⁶ Por conseguinte, talvez pudéssemos conjecturar que sua pena sustente, ainda que contemporânea, um movimento de outrora, onde “o que é então glorificado não é a arte, é o artista criador, a individualidade poderosa”. Admitindo essa conjectura, ou seja, a busca de poder e glória, podemos ouvir Blanchot continuar a nos advertir que “cada vez que o artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensadores.”²⁰⁷ Uma melancólica busca que, ao se contrapor à exigência da obra tal qual Blanchot a percebe em Cézanne – exigência que, lembremos, “não nos revela de onde ela tira a sua autoridade” -, busca nomear sua autoridade na subjetividade.

Além disso, podemos observar, com Espinosa, a passagem para menor perfeição (diminuição da força de existir ou potência de agir) provocada por essa pena pesada – estética cinza, ética melancólica – que escreve um realismo “mais ou menos sapiencial ou moral que há mais ou menos dois séculos nos procura impor a sua imagem de um só mundo, o do poder.”²⁰⁸ Não estaria a imperar aí, durante quase duzentos anos, o tom peremptório que Blanchot nota nos “grandes” escritores e que “evoca, no âmbito da arte, algo da dominação do *dictare*”, escritores dos quais diríamos que “se apoiam sobre eles mesmos, ou sobre alguma crença, sobre sua consciência firme, mas logo fechada e limitada”²⁰⁹? Afinal, sabemos que as paixões tristes são necessárias ao tirano, ao ditador. Suscitando a aproximação entre o melancólico e o ditador – aquele que

²⁰⁴ KRISTEVA. *Sol negro*, p. 14.

²⁰⁵ KRISTEVA. *Sol negro*, p. 12.

²⁰⁶ Júlia Kristeva nos diz que: “A depressão é o rosto escondido de Narciso”. KRISTEVA. *Sol negro*, p. 12.

²⁰⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 286.

²⁰⁸ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 47.

²⁰⁹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 325.

“comanda e jamais duvida”, observemos as palavras de Blanchot em “A morte do último escritor”²¹⁰:

Ele é o homem do *dictare*, da repetição imperiosa que, cada vez que se anuncia o período da palavra estrangeira, pretende lutar contra ela pelo rigor de um comando sem réplica e sem conteúdo. Opõe, àquilo que é murmúrio sem limite, a nitidez da palavra de ordem. Substitui a insinuação do que não se ouve pelo grito peremptório; troca a queixa errante do espectro de Hamlet, que, como uma velha toupeira sob a terra, vagueia de um lugar a outro, sem poder e sem destino, pela fala fixada da razão real, que comanda e jamais duvida. Mas esse perfeito adversário, o homem providencial suscitado para cobrir, com seus gritos e suas decisões de ferro, o nevoeiro da ambiguidade da fala espectral, não será ele, na realidade, suscitado por ela? Não é ele sua paródia, sua máscara ainda mais vazia, sua réplica mentirosa quando, chamado pelos homens cansados e infelizes, para fugir ao terrível rumor da ausência – terrível, mas não enganador –, volta-se para a presença do ídolo categórico que só pede docilidade e promete o grande repouso da surdez interior?²¹¹

Maurice Blanchot nos diz que o escritor tem por responsabilidade e tarefa “entrar, mais do que ninguém, numa relação de intimidade com o rumor essencial” para “impor-lhe silêncio, ouvi-lo nesse silêncio e depois exprimi-lo, metamorfoseado.”²¹² Nesse sentido, observemos o ditador, o qual tomaria “naturalmente” o lugar do escritor, observemo-lo a gritar e repetir imperativamente, enquanto remarcamos que, mesmo gritando às névoas da ambiguidade - com as certezas garantidas pela nítida palavra de ordem -, o ditador é incapaz de impor silêncio ao leve rumor sem limite que se insinua continuamente. Dessa forma, se o ditador vem a ocupar o lugar daquele que reconduz ao silêncio o rumor incessante, tal ocupação de lugar se efetiva na ilusão de seu projeto apofático: tentar não ouvir para fazer crer que não há. Disso decorre a suspeita de que “no grande repouso da surdez interior” só se ouça tagarelice e monólogo interior, em imperativa repetição.

(...) Já foi dito muitas vezes — essa resignada queda, um “realismo” que afirma que não podemos e que, no seu rasto, apagou o outro.

²¹⁰ Blanchot nos diz com relação ao último escritor que, com o advento de sua morte, ao contrário de se instalar o silêncio, este recuaria rasgado em sua espessura; por esse rasgo no silêncio, aproximar-se-ia um ruído novo: “Nada grave, nada de ruidoso: apenas um murmúrio que nada acrescentará ao grande tumulto das cidades que suportamos ouvir. Seu único caráter: ele é incessante. Uma vez ouvido, não poderá deixar de se fazer ouvir, e como nunca o ouvimos verdadeiramente, como escapa à escuta, escapa também a toda distração, tanto mais presente quanto mais tentarmos evitá-lo: a repercussão antecipada do que não foi dito e jamais o será.” BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 321-320.

²¹¹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 322-323.

²¹² BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 323.

— Eu sei. Não apagou. Mas escondeu a nuvem.
Esse som — que é pena — esconde a nostalgia que a
forma, que a move, e que, ao enunciá-la, nos faz nuvens.
Suspiros de aspiração aos bens da terra.

Aos bens do texto, sempre_____ desde agora.

— É verdade que temos explorado tanto um dos
lados da pena_____o lirismo melancólico, o realismo da
queda_____.²¹³

Assim, talvez possamos perceber, por essa aproximação suscitada entre o ditador e o melancólico homem de gênio, a densidade da estética de cinza e seu valor de apoio psicológico. Apoio que parece concernir mais ao apego, apego ao poder e à glória²¹⁴, do que ao “apagamento a que é convidado aquele que escreve”²¹⁵. Diverso desse valor de apoio, aqui aproximado à estética cinza, seria aquele que se apóia ao “lançar a frase que recupere o suspiro que se ouve lá fora”²¹⁶, valor de apoio a partir do qual Llansol talvez pudesse nos dizer que “O intenso não se acomoda com a duração. A psicologia seria interessante, se o mundo nos obedecesse. Dado não ser esse o caso, a existirmos, não somos certamente feitos desse material.”²¹⁷

Não há, então, sexo envolvido? Há. Para o poema é inconcebível não haver um corpo humano que o não suporte. Essa é, diria, a sua conjectura. Encontrará sempre um humano. Simplesmente, não o reconhece. Não me reconhece. O que quero dizer é que

não nasce de uma falta

ou de uma carência,
nem da falta de uma carência. Passa como expressão de uma
alegria pura, como um colar que se quebra;
e vê as suas pérolas tilintando a rolar pelo chão da voz,
velozes por partir do lugar onde estavam ligadas por uma força
unitiva de grande posse.²¹⁸

²¹³ LLANSOL. *Nuvens*, p. 114.

²¹⁴ Remeto ao ensaio de Blanchot “O poder e a glória” In: BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 360-368.

²¹⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 17.

²¹⁶ LLANSOL. *Nuvens*, p. 113.

²¹⁷ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 14.

²¹⁸ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 17-18.

Ao crescer a melancolia, a sombra de uma árvore submergiu-me

E os seres movem-se por metabolismo ou metamorfose. Em termos precisos, crescem para o Estado (em hierarquias temporais e sociais) ou crescem para a sua própria criação (numa expansão de singularidades). Conforme for o destino, assim será o mundo e o desconhecido que nos há-de acompanhar.

Maria Gabriela Llansol

Ousemos prosseguir, ainda, a conjecturar este caminho: o “lirismo melancólico” da estética cinza tende a determinar um único mundo humano, um mundo fechado num redil de relações psicológicas, “hierarquias temporais e sociais”, em que se cultivaria a felicidade ilusória de um fim, seja este feliz ou infeliz. Por meio disso, talvez pudéssemos atribuir à estética de cinza uma palavra terminal.

Nesse sentido de uma palavra terminal, encaminhem-nos para um ensaio de Walter Benjamin, escrito em 1936, “O narrador” – Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov²¹⁹. Entretanto, encaminhem-nos a partir das envolvências, pois trata-se de um ensaio extremamente agudo que nos daria a ver uma infinidade de questões. Desse modo, tangenciemos uma só questão que, a meu ver, nos diria da possibilidade de uma aproximação do romance com uma melancólica escrita do juízo final sobre as coisas. Essa questão, não a deixando por nomear, seria, digo, a morte do romance.

Nesse ensaio, Benjamin nos dirá do “dom narrativo”, que concerne àquele que possui a sabedoria de narrar, uma vez que em sua origem encontra-se a autoridade da morte: “O narrador é um homem que sabe dar conselhos”²²⁰. Assim, por essa ótica, a narrativa de Leskov apresentaria resíduos da tradição oral e poderia ser nomeada como artesanato que utiliza como matéria prima a vida humana. Bem apartado dessa tradição oral - inclusive, ao contrário da poesia, por sua leitura muda e reflexiva -, surgiria o romance, acompanhando o crescente desenvolvimento econômico da classe burguesa,

²¹⁹ BENJAMIN. O narrador - Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política, p. 197-221.

²²⁰ BENJAMIN. O narrador, p. 200.

desenvolvimento indestrinçável da deterioração inexorável das relações humanas, diria, transformadas em prestações de serviços.

Por essa via, o filósofo alemão vê o romance refratário ao aconselhamento, uma vez que ele seria o reflexo de uma época que não cultivava a experiência. Época esta em que, no limite, a experiência da morte seria assepticamente afastada dos lares da burguesia para ser embutida no romance, tanto através da morte das personagens quanto, figurativamente, em seu término na última página. A acompanhar esse pensamento, talvez se pudesse dizer que o romance nasce de uma falta, no caso, a falta da experiência - a experiência que compõe o justo. Disso decorreria a ausência de herança entre os romancistas, motivo pelo qual “O romancista recebe a sucessão quase sempre com uma profunda melancolia.”²²¹

Assim, parece que Benjamin nos diz que a narrativa era composta de um grande número de indivíduos pertencentes a uma tradição, o que conservava a sabedoria – “o lado épico da verdade”²²². Nessa perspectiva, o romance, ao contrário de uma herança que se mantém a gerações, ofereceria uma visada individualista: já não é mais a tradição que aconselha a lidar com o destino ao transmitir a experiência, um único romancista representa um destino cheio de experiências ao revés da tradição, e o representa ao criar personagens que acordam, dormem, comem – personagens a quem o romancista dá a vida e também a morte.²²³

Dessa forma, talvez se pudesse dizer que o romance pontua o destino, irrevogavelmente. Por essa via, dir-se-ia uma via sem saída, é com relação ao ponto final do romance de Flaubert, *A educação sentimental*, que Benjamin põe em relevo a grande diferença entre o romance e a narrativa:

Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar

²²¹ BENJAMIN, O narrador, p. 212.

²²² BENJAMIN, O narrador, p. 201.

²²³ Nesse sentido, talvez fosse conveniente recordarmos que Llansol nos diz que: “Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa *é* ou *não é*. Não existe o *como se*. O que escrevo é uma só narrativa que vou partindo aos pedaços.” BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 109.

um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida.²²⁴

Entretanto, parece ser justamente por esse fim rigoroso, o qual eliminaria qualquer abertura de caminho, que o leitor de romance, segundo Benjamin, demonstraria um interesse cioso e ardente em sua leitura isolada. Interesse ardente alimentado pela identificação que o romance oferece em sua descrição pedagógica de um destino alheio, onde certamente poderia concorrer a possibilidade de evasão no imaginário por insatisfação em uma vida frígida comparada ao destino alheio descrito; mas, sobretudo, identificação de um sentido da vida que se revelaria na morte que fecha o romance, esse limite determinante que faz refletir.

(...) o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.²²⁵

Assim, haveria a sedução da morte descrita. A sedução de se descobrir o sentido da vida, uma vez que o leitor possuiria as referências de uma história acabada – e, talvez, pela reflexão, também possuísse a fixação de um espelhamento, ou fosse por ela possuído. Todavia, esse fim que o romance prenuncia atestaria, penso, o prestígio do “efeito de real” barthesiano: “aconteceu”²²⁶. Nesse sentido, talvez a isolada leitura do romance pudesse ser vista como uma leitura isolante: aquela que não permite vibração por estar determinada a partir de uma palavra terminal, uma palavra consequente, com importância útil, uma palavra na ilusão da tentativa de recuperação.

O romance oferece espaço para a melancolia do narrador, como se oferecesse espaço para os resíduos de oralidade das antigas formas narrativas. Se todas as narrativas se constituem, por definição, na tentativa de recuperar, por meio da linguagem e da memória, algo que já deixou de constituir parte da experiência presente, isto é, vivência, fatos, acontecimentos passados, é o resíduo da figura de narrador de que fala Benjamin – (...) – o responsável pela tristeza feliz que compartilhamos ao terminar de ouvir ou ler uma história. Pois, se tristeza advém do fato de que o evento narrado passou e a

²²⁴ BENJAMIN. O narrador, p. 213.

²²⁵ BENJAMIN. O narrador, p. 214.

²²⁶ Remeto ao primeiro capítulo desta dissertação, p. 29-30.

narração acabou, alguma felicidade está na possibilidade de ele ser revivido no futuro, ao ser contado ou lido novamente.²²⁷

Poderíamos, então, observar que a estética de cinza guardaria a possibilidade de certa felicidade triste que se liga ao já vivido, já contado, já lido. Talvez se trate de uma felicidade compulsiva consumidora do mesmo, consumidora da repetição de um ditado. Tal felicidade triste sobrevém à sedução de se ler um destino determinado, bem acabado, já privado de vida. Parece, então, que a estética de cinza, em sua palavra terminal, dita a desdita.

Nesse sentido, poder-se-ia ouvir, na resposta dada mais tarde por Maria Gabriela Llansol a Maria Velho da Costa, pela comparação entre sua escrita e a de Agustina Bessa-Luís, ecos de um escrita da desdita?

Também não aprecio ser comparada a Agustina, unicamente por não me parecer uma comparação produtiva. Tê-lo-ia sido há cento e cinquenta anos. Respeito o seu trabalho gigantesco (que se vem acrescentar ao edifício gigantesco do realismo mais ou menos sapiencial ou moral que há praticamente dois séculos nos procura impor a sua imagem de um só mundo, o do poder), mas acontece que nem sempre ocupamos os extremos do mesmo espectro. Somos contemporâneas por mero acaso ou, então, somo-lo no sentido em que Austen [Jane] também o é. A sua estética adensa o mundo, não o desdobra, torna-o demoníaco e inabitável, hermeticamente fechado a qualquer esperança ponderada. Não deixa de ser sintomático que autores que se dizem cristãos insistam numa estética de cinza, quando outros, como é o meu caso, abertamente não crentes, procuram caminhos de “ressuscitação” (o termo é de Rui Nunes) para o mundo humano. Algures, na linguagem estética humana, pode existir o espaço edénico (“contra todas as evidências em contrário, a alegria”, como escreve Manuel Gusmão), obviamente, uma opção estética, no sentido mais profundo que lhe daria Spinoza. Ou os mundos começam a girar para o avesso, ou a teologia cristã está equivocada relativamente à sua própria narrativa fundadora. Ou não será?²²⁸

²²⁷ LAGES. *Walter Benjamin*. Tradução & Melancolia, p. 138.

²²⁸ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 47.

À sombra do movimento animal que percorre soberanamente a escrita

Aliás, o livro do Génesis, de que nos servimos, está cheio de erradas (para não dizer conscientemente falsas) traduções. Para te dar um exemplo: onde está dito: “*Sois poalha de luz e em seres luminosos haveis de vos tornar*”, foi traduzido por “*Sois pó e em pó vos haveis de tornar*”. Mas não é meu trabalho discutir com livros mortos. Basta dizer que o texto evoca outra realidade.

Maria Gabriela Llansol

Sim, não a esconderemos aqui. Que ela nos mova, a nostalgia dos seres futuros que estão por vir. Essa, a nostalgia que forma as nuvens, pois o sabemos: o *drama-poesia* “não nasce de uma falta ou de uma carência, nem da falta de uma carência”²²⁹. Nesse sentido, seria necessário não nomear, e por conseguinte, não fixar as nuvens em um lugar exposto no contexto de um fragmento de um discurso amoroso barthesiano, fragmento que nos diz que:

Há no entanto nuvens mais sutis [que as do mau humor enquanto “signo grosseiro”, “chantagem vergonhosa”]; todas as sombras ligeiras, de causa rápida, incerta, que passam sobre a relação, mudam a luz, o relevo; é de repente uma outra paisagem, uma leve embriaguez negra. A nuvem é então apenas isto: *alguma coisa me falta*.²³⁰

Sim, e não assim. Nuvens sim, e nuvens não assim. Talvez, assim: “flutuar, ou seja, habitar um espaço sem se fixar num lugar”²³¹, a se pensar no “despotismo tópico”²³² que tenta obrigar à situação, - sitiar, seria isso? -, e, a partir do qual, Roland Barthes diferencia o “lugar” do “espaço”; este, fora das posições, neutro²³³:

²²⁹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p.18.

²³⁰ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 154.

²³¹ BARTHES. *O neutro*. Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978, p. 43.

²³² PELBART. *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p. 90.

²³³ Peter Pál Pelbart, a acompanhar Barthes, diz que: “O neutro representa o recuo dos lugares em direção ao espaço – com tudo o que isso implica em termos de possibilidade de circulação, estados intensivos e uma nova modalidade de experiência nômade. Nela prima o indefinido, o indeterminado, a deriva, a errância, a perda, etc.” PELBART. *Da clausura do fora ao fora da clausura*, p. 91.

(...) cansa-me procurar (e não encontrar) meu lugar (conversas de desconhecidos), mas esse cansaço é transformado (*cf. rugby*) se não me pedirem que ocupe um lugar (num jogo), mas que apenas flutue num espaço → lugar ≠ espaço.²³⁴

Voltemo-nos, então, para “o espaço circundante, onde a linguagem é o fruto mais apetecível que lá deixámos.”²³⁵ Fruto proibido no lugar da tradição da teologia cristã, fruto proibido no lugar do poder – lugar que põe no limiar da chama mulheres e homens, entre os quais Giordano Bruno. Recordemos que a luz desse lugar impõe-se na fogueira e que outra luz, pela indigência do fulgor ou pelo fulgor da indigência, é a preferida por Llansol.²³⁶

Eu já referi que esse lugar vem nomeado várias vezes no texto: é o espaço edênico. Até hoje não encontrei termo mais adequado, apesar de ao chamá-lo assim, me ver obrigada a desconstruir uma tradição religiosa. O que muitas vezes é pura perda de tempo. Mas se conseguires imaginar um espaço edênico que não esteja na origem do universo, como diz o mito; que seja criado no meio da coisa, como um duplo feito de novo e de desordem. Que sempre existiu e não só no princípio dos tempos. Que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito e irreconhecível; que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem, compreenderás o que entendo por espaço edênico. 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 vem do horizonte. Em termos psicológicos, esse espaço vive confrontado com a opressão política e/ou a obrigatoriedade de viver identificado com status sociais, e com a depressão.²³⁷

Nesse espaço, quem, ao provar desse fruto, desejasse a escrita, flutuaria para a margem da língua, a falar-nos das nuvens. E seria esse também, penso, o mais apetecível dos frutos para o sujeito amoroso, esse marginal que, a flutuar, restaria “em sua nudez, em sua situação de ser inacessível às formas habituais de recuperação social: em particular o romance.”²³⁸

²³⁴ BARTHES. *O neutro*, p. 42.

²³⁵ LLANSOL. *O Jogo da Liberdade da Alma*, p. 88.

²³⁶ O que poderia ser lido à luz de *Um Falcão no Punho*: “O uso do desejo parece-me preferível ao uso do poder. Se eu desejo escrever é para assumir os sinais da vida à medida que ela se metamorfoseia em poder; reforçar a existência com a paisagem de seu desaparecimento, torná-la livro à espera de outra liberdade, ou simplesmente, de leitura desejosa.” LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 48.

²³⁷ LLANSOL. *O Espaço Edênico*, p. 146.

²³⁸ BARTHES. *O grão da voz*. Entrevistas -1962-1980, p. 424

Fruto de restante desejo, isso quererá dizer de uma certa selvageria.²³⁹ Isso quer dizer de uma domesticação que o romance impõe ao amoroso, tornando-o um objeto de uma história de amor, e, por via de consequência, sujeitaria seu leitor a esse lugar:

Isso quer dizer que, se você coloca o sujeito amoroso numa “história de amor”, por esse fato mesmo, você o reconcilia com a sociedade. Por quê? Porque contar faz parte das grandes imposições sociais, das atividades codificadas pela sociedade. Através da história de amor, a sociedade domestica o amoroso.²⁴⁰

Fruto de outra árvore que não aquela que dá ciência do bem e do mal, permitida pelo pensamento de outro jardim, escrevendo-se no puro amor do há, nos dá a ler a outra vertente: a do *sexo de ler*:

escrevia apenas que esse mal era uma metáfora. Foi quando a copa da árvore, um plátano imponente, lhe começou a ensinar a descer da árvore, a descer da cidade vegetal que era até à cidade humana, igualmente iluminada pelo sol.

— É Parasceve, a cheia de graça — disse ao poema em que meu olhar crescia: — Desce até ela.

Foi a segunda descoberta do olhar — na clorofila não há metáfora. O corpo ouviu e traduziu para as suas necessidades de movimento__em Parasceve, não há descida aos infernos. Há ritmo, há espaço, há voz.

A sensação de subir e de descer, de ascender e de mergulhar, esta sensação ondulatória permanente que me arrasta o corpo tornou-se o verbo com que dedilho o espaço da cidade, e que a move, em sentido inverso__a correr irresistivelmente para o poema.²⁴¹

Sim, restamos desobrigados dos lugares. Sim, restamos abrigados num espaço de inexpugnável beleza, a ler uma imagem sem o nó da dor, a des-nodar, pois que não há metáfora na clorofila - “a primeira matéria do poema”, matéria que concerne ao *afecto*: o belo, o pensamento, o *vivo*.

²³⁹ Marguerite Duras nos diz na quarta capa de *Emily L*: “Emily L. faz poemas, mas não fala sobre isso. Seu desejo é o de escrever. Seu desejo, ela o recebe como uma compulsão. Muito antiga. Antiga demais. Eu a associo àquela que acometia os caçadores da pré-história, nas noites de primavera. Eu vejo a literatura assim, como um algo comparável à caça pré-histórica. Quando nenhuma palavra tinha sido escrita. Eu a vejo chegar assim. Com essa força que levanta os homens (...) Escrever é também isso, esse apetite de carne fresca, de matança, de marcha, de consumação da força. É também essa cegueira.”

²⁴⁰ BARTHES. *O grão da voz*, p. 424.

²⁴¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p.12-13.

Sim. Erremos no espaço, no aberto de um traço, pela descontinuidade que nos permitiria, de “Nuvens”, atravessarmos “Para que o romance não morra”²⁴², rumo a “O encontro inesperado do diverso”²⁴³:

Não adorava — sabia-o para sempre — qualquer forma de poder, ou de violência. Por que aceitara eu um *Prémio* que tantas vezes fazia sangue, a não ser por desejar criar, com tantos outros, e no espaço da nossa Cultura, um espaço matinal de contra-sangue?²⁴⁴

No espaço, os dois discursos se encontram. No lugar de uma premiação, o espaço aberto pelo desejo, espaço aberto na Cultura: “um espaço matinal de contra-sangue”. Talvez pudéssemos reparar que não se trata de ocupar um lugar autoral, mas, sim, de criar, pelo deslize de “t” a “r”, um espaço auroral.

Nesse espaço, a pena do desejo que cria, acercada da pergunta “*mas o que é que eu lhes vou dizer?*”, seria afirmada, num mesmo momento tênue, por outra pergunta, desta vez do livro para o qual coincidem os dois discursos, *Um Beijo dado Mais Tarde*: “_____ que posso eu dizer-vos que não quebre a incomunicabilidade das palavras de amor?”²⁴⁵ Assim, atentemos a um ponto de partida:

Peço-vos que atenteis neste ponto de partida:
nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros.

A maior parte das vezes, são histórias de furor e de sangue. Sabe-se. Mas não sempre. Às vezes, acontece-nos como acontece aos amantes nus que falam de coisas anódinas, pequenas confidências em troca, enquanto se acariciam e se contemplam.

Nesse instante, os corpos brilham porque, nesse trânsito, a palavra aí existe, mas sem importância útil, e os corpos, sem que nós o saibamos, a absorvem — e fulgem.²⁴⁶

²⁴² Recordemos que trata-se de um discurso proferido por Maria Gabriela Llansol quando da atribuição do Grande Prémio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores, conferido a *Um Beijo dado Mais Tarde*, em Tróia, a 14 de junho de 1991. Incluído, mais tarde, em *Lisboaleipzig I* – o encontro inesperado do diverso.

²⁴³ Assinalo que trata-se de um discurso proferido por Maria Gabriela Llansol no Convento dos Dominicanos do Lumiar, em Lisboa, a 11 de dezembro de 1991. Incluído, mais tarde, em *Lisboaleipzig I* – o encontro inesperado do diverso.

²⁴⁴ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 117.

²⁴⁵ LLANSOL. *Um Beijo dado Mais Tarde*, p. 49.

²⁴⁶ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 118.

Das nuvens, dir-se-ia que o fulgor não condena a pena à fixação. Pois à sombra da árvore o texto se ilumina: “Há ritmo. Há espaço. Há voz.” Pela pujança do neutro, se é que se pode dizer assim, se faz, em uma topografia de suspiros, uma topografia de intensidades:

<<Mas o que é a inteligência?>>, perguntou ela quando, de facto é a pergunta que o sexo da paisagem, desde que há humanos, a si próprio se coloca.
 <<É um lugar onde a própria interrogação não é incerta>>, recebe como resposta
 mas *a objecto-de-beleza* não aceita, quer entardecer
 lançar os raios da sua beleza como um sol
 e extinguir-se como uma galáxia.²⁴⁷

Sim, *a objecto-de-beleza* não se sujeita, está fora do lugar, dir-se-ia pobre de si. Advém de um som que escreve, e com vida. Por essa via, ouvir-se-ia: Com vida se escreve.²⁴⁸

Sim, convicta, ela escreve. A mulher, a que faz o amor em maneira diferente - amor que concerne à distância de um olhar desmunido e também à distância de uma palavra desmunida: “tinha uma maneira distante de fazer amor: pelos olhos e pela palavra.”²⁴⁹

Nessa maneira de amor, talvez pudéssemos observar a regra no posfácio de *A Restante Vida*: “Desmunir-se é a regra do abrir.”²⁵⁰ Assim, recordemos o que Llansol nos diz acerca do amor aberto, aquele que se faz a três: “A melhor forma de amor – e estou aqui a falar sobre qualquer tipo de amor, o amor a uma planta, a um cão – é a forma de amor que se abre para fora de si mesma.”²⁵¹

Para acompanhar essa regra amante que, desmunida, não adora “qualquer forma de poder, ou de violência.”²⁵², vejamos onde nos leva o que se escreve no prefácio de *O Livro das Comunidades*:

²⁴⁷ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p.102,103.

²⁴⁸ Convido, nesse sentido, para a tese de doutorado de Cinara de Araújo. ARAÚJO. *Biografia como Método*. A escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol.

²⁴⁹ LLANSOL. *O Livro das Comunidades*, p. 11.

²⁵⁰ LLANSOL. *A Restante Vida*, p. 101.

²⁵¹ BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 109-110.

²⁵² LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 117.

Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp'a'screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.

O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.

Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória.

*E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.*²⁵³

Corp'a'screver - abertura ímpar à qual somos convidados pelo terceiro sexo, que, num momento tênue, vivifica: “É vital conhecer a paisagem.”²⁵⁴

Assim, a essa “maneira distante de fazer amor” vale a pena. A pena leve de uma certa nostalgia, a qual, “contrariamente ao que se crê, não alcança o passado, mas é acto <<aguado>> de futuro”²⁵⁵. Desse modo, talvez pudéssemos ver essa escrita como aquela que permite ler sem o nó da dor, da mágoa, este nome: nostalgia – o qual descreveria uma pertença a um país. Dessa forma, pela pulsação do falcão: “Há ritmo, há espaço, há voz”, não ouviremos o que não houve.

— Sim — disse a voz, por final. — Mas há outra vertente. A restante vida: a nostalgia de um falcão para cada punho.

— Sim. A propósito de nuvens_____.²⁵⁶

²⁵³ LLANSOL. O Livro das Comunidades, p.

²⁵⁴ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 45.

²⁵⁵ LLANSOL. *A Restante Vida*, p. 101.

²⁵⁶ LLANSOL. *Nuven*, p. 115.

Quem lhe garante que o espaço edénico não lhe está a nascer do punho?

As palavras são, como tudo, formas impulsivas, cheias de um rio, que guardam os extractos do tempo e dos acontecimentos, num ficheiro integralmente caótico. Por exemplo: Müntzer. No seu **Z** está a inexorável decapitação, mas os Príncipes iludem-se ao pensar que a morte se seguiria, como o efeito à causa. É um ser durativo, duro e durável, no seu querer. Nesse corpo vivo, de cabeça na mão, podem-se ouvir ainda agora as raras, e tão repercutentes, vozes.

Maria Gabriela Llansol

Sim, acolhamos o fim do discurso, todavia um fim provisório, pois que nos deixa o traço, esse mesmo que irrompe para nos querer mostrar “que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte...”²⁵⁷ Assim, acolhamos também o não-fim do discurso. Transitemos por esse caminho aberto, em que o devir de cada *figura* se daria a ver no som que escreve, o qual, leve, poderia acabar nas nuvens. Esse movimento, penso, seria aquele que não adensa o mundo, mas o desdobra.

Nesse trânsito, observemos um querer saber, uma vontade da qual nos diz Maurice Blanchot. Observemos a vontade de poder identificar pessoalmente, inclusive determinando a pertença a um país, essa vontade é a de Sócrates: “Vocês querem saber quem é aquele que fala e de que país é ele.”²⁵⁸

Essa vontade de poder identificar quem fala, bem como poder filiá-lo a uma pátria, essa vontade não é satisfeita em dois mundos que Sócrates não desconhece, mas refuta; e os refuta, justamente, devido à palavra sem caução pessoal que transita nesses mundos. Palavra que restaria inconfessável, se o fosse possível dizer.

De um lado, o saber impessoal do livro, que não pede a garantia do pensamento de um só, pensamento que nunca é verdadeiro, pois só pode fazer-se verdade no mundo de todos e pelo advento mesmo

²⁵⁷ Refiro-me ao traço que irrompe e através do qual Llansol nos diz que “tudo está ligado a tudo e sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte...”. BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 110.

²⁵⁸ BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 8.

desse mundo. Um tal saber está ligado à técnica sob todas as formas e ele faz da palavra, da escrita, uma técnica.²⁵⁹

Assim, nesse trânsito, poderíamos imaginar que essa palavra da qual Blanchot nos diz, a essa palavra pesaria a pena da impossibilidade? Imaginemo-la, essa estrangeira palavra, palavra que não se daria em julgamento: palavra que não julga, a que resta impedida de jurar sobre um livro, juramento expresso em dizer a verdade e nada mais que a verdade. Poderíamos pensá-la como palavra sem nome? Palavra sem máscara? Palavra em devir no som que escreve?

Entretanto, não fiquemos a imaginar. Acompanhemos Blanchot, que nos dirá a respeito do segundo mundo que Sócrates não desconhece e também refuta, ainda que de forma reverente. Esse mundo seria aquele de “uma outra linguagem impessoal, a palavra que dá conhecimento ao sagrado. Não estamos mais, diz ele [Sócrates], entre aqueles que se contentavam em escutar a voz do carvalho ou de uma pedra.”²⁶⁰ O que não contenta a Sócrates com relação à ausência de resposta encontrada nesses dois mundos, o leva a desacreditar também “a palavra recitada do hino, no exercício do qual aquele que a recita, seja o poeta ou o eco do poeta, é apenas o órgão irresponsável de uma linguagem que o ultrapassa infinitamente.”²⁶¹

No sentido da infinita ultrapassagem que ocorre àquele que recita, Maurice Blanchot nos assinala o mistério que envolve prosa e poesia - enquanto esta perde sua utilidade mnemônica no mesmo ritmo em que aquela se desenvolve; mistério, a partir do qual se aproximam a escrita e a palavra sagrada, como um “silêncio que fala”.²⁶² Um majestoso silêncio, perante aos interrogatórios, através do qual Sócrates relacionará também à escrita a pintura.

²⁵⁹ BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 7.

²⁶⁰ BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 8.

²⁶¹ BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 8.

²⁶² Blanchot nos diz que “a coisa escrita aparece essencialmente próxima da palavra sagrada, de cuja estranheza ela parece ser a portadora na obra, da qual ela herda a desmedida, o risco, a força que escapa a qualquer cálculo e que recusa toda garantia. Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, desse modo, envia a algo de mais original. Por detrás da palavra escrita, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, como no oráculo, onde fala o divino, o próprio deus nunca está presente em sua palavra, e é a ausência de deus que fala então. E o oráculo, não mais que a escrita, não se justifica, não se explica, não se defende: não há diálogo com o escrito e não há diálogo com o deus. Sócrates permanece aturdido com esse silêncio que fala”. BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 8-9.

Todavia, é a partir do encontro entre a poesia de René Char e o pensamento de Heráclito, que Maurice Blanchot veria uma resposta que, de alguma forma, se encaminha às inquirições socráticas, uma vez que o pensamento de Heráclito permite vislumbrar que o oráculo, sem exprimir ou dissimular, indica. Assim, não mais que anunciaria uma “decisão inicial”, através da “palavra começante”:

(...) “O Senhor cujo oráculo está em Delfos, não exprime nem dissimula nada, mas indica.” O termo “indica” provoca aqui um retorno a sua força de imagem e faz da palavra o dedo silenciosamente orientado, o “*indicador cuja unha está arrancada*” e que, sem dizer nada, sem esconder nada, abre o espaço, abre-o a quem se abre a essa vinda. Sócrates tem razão sem dúvida: o que ele quer não é uma linguagem que não diga nada e atrás da qual nada se dissimule, mas uma palavra segura, garantida por uma presença: que possamos trocar e feita para a troca. A palavra na qual ele confia é sempre palavra de alguma coisa e palavra de alguém, um e outro sempre já revelados e presentes, jamais uma palavra começante. E, dessa forma, deliberadamente, com uma prudência que não se pode desconhecer, ele renuncia a qualquer linguagem voltada para a origem, tanto o oráculo como a obra de arte pela qual dá-se voz ao começo, chamado endereçado a uma decisão inicial.²⁶³

Remarquemos que “sem dizer nada, sem esconder nada, abre o espaço, abre-o a quem se abre a essa vinda.” E nesse sentido, observemos que, ao contrário do que aqui, nesta dissertação, se esboçaria enquanto “palavra terminal”, a “palavra começante” não dita. A “palavra começante” indica, anuncia:

A linguagem em que fala a origem é, essencialmente, profética. O que não significa que ela dite os acontecimentos futuros, isso quer dizer que ela não se apóia em alguma coisa que já seja, nem sobre uma verdade em curso, nem sobre a única linguagem já dita ou verificada. Ela anuncia, porque começa. Ela *indica* o porvir, porque não fala ainda, linguagem do futuro, nisso que ela própria é como uma linguagem futura, que sempre se ultrapassa, encontrando seu sentido e sua legitimidade apenas antes de si, isto é, fundamentalmente injustificada.²⁶⁴

Além disso, observemos também que Blanchot vai discernir a palavra profética²⁶⁵ da palavra poética: “É a vantagem do poema escapar a uma intolerância profética.”²⁶⁶ Por essa via, a “palavra começante” de René Char afasta-se da “palavra de vidente, à maneira ‘desregrada’ de Rimbaud”, contrapondo-se a esta enquanto

²⁶³ BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 12-13.

²⁶⁴ BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 13.

²⁶⁵ Remeto ao ensaio “A palavra profética” In: BLANCHOT, *O livro por vir*, p. 113-124.

²⁶⁶ BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 19.

“previdente”, enquanto “o que assegura e aclimata a vida profunda e a livre comunicação do tudo, palavra em que a origem se faz começo.”²⁶⁷ Um outro juramento concerne a essa palavra, do qual nos dá testemunho René Char: “O poema é o amor realizado do desejo permanecido desejo.”²⁶⁸

Nesse sentido, de um amor realizado no passo de um desejo permanecido desejo, talvez se observasse que no poema passa a expressão de um grande contentamento: alegria pura que não se fixa, “pérolas a rolar tilintando pelo chão da voz”. Alegria à qual Sócrates se recusa, não se contentando em ouvir o “silêncio que fala”, justamente aquilo que daria o maior contentamento a Mestre Caeiro: “as cousas são o único sentido oculto das cousas”. Contentamento, alegria que leva ao conhecimento, a acompanharmos Espinosa. Alegria que, talvez, adviesse ao se aprender a ler a “palavra começante”, enquanto boa nova anunciada a toda a natureza:

É vital conhecer a paisagem.

Por um lado, cada uma das suas raças — a floresta, o bosque, o mar, os animais, a falésia, o jardim, a encosta, o vale, o deserto —, induz uma modalidade particular de relacionamento. Por outro, é dela e nela que se formam e se modificam as forças que ora dividem, ora unificam os sexos propriamente humanos. A Beleza e a Harmonia não se produzem de forma platônica, nem nascem da exclusiva vontade dos homens.

Sempre que avança ao seu encontro, sob a forma de Beleza, o que têm de mais verdadeiro, deveriam acolhê-lo com gratidão porque precisam do sexo da paisagem, fonte única de toda a Beleza.

Parece-me claro que o centro da paisagem são as florestas e, na sua forma mais acessível, os bosques. Nas florestas, reúnem-se e formam-se a maior parte das forças que, nos humanos, se irão constituir em personalidades renovadas e enriquecidas. Não é nas florestas que se criam as ilusões e a aspiração ao novo? Não é na paisagem que o humano medita e contempla? Não é na sua força que busca a força de cismar?

O vulgo imagina que essas forças são as fadas e outras entidades. Os formadores e os construtores imaginam poder dispensá-las. Deixemo-los imaginar. Até podemos usar as expressões que uns e outros utilizam.²⁶⁹

²⁶⁷ BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 21.

²⁶⁸ CHAR *apud* BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p. 16.

²⁶⁹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia*, p. 45.

“*Sois poalha de luz e em seres luminosos haveis de vos tornar*”

O corpo vivo é uma forma ininterrupta. Dizer-se que é matéria, pensando vísceras e humores, é uma forma de maledicência, ou de cegueira. Ele é matéria, e só matéria de imagens feita, como quando o medo sobrevém, e o paralisa. O medo vem de si, a paralisia é sua. Estou certa de que o Texto modificou o corpo dos homens.

Maria Gabriela Llansol

A palavra que anuncia exige essa travessia.

A travessia para a alegria, pela linguagem, onde se vê *figuras* do inesperado. Jade, o bom acompanhante em terrenos desinclinados ao medo “com seu andar de levantar nuvens”²⁷⁰, o Anjo Sublime da Guarda de *Amar um Cão*, que Maria Etelvina Santos vê como uma figura emblemática da legência em *Onde Vais, Drama-Poesia?*:

Mediador entre humanos e não-humanos, Jade é o ser da legência, a figura do dom poético, aquele que lê pelo exercício da atenção (dos sentidos) e da troca (de afecto) – as duas orientações que compõem a linguagem que ele conhece e que o homem tende a anular.²⁷¹

Nesse sentido, Jade, o manso, é alguém que não está identificado com *status* nem com depressão, nem está exposto à necessidade de ter de escolher entre aceitar ou rejeitar o mundo.

Assim, podemos conjecturar que Jade, por indicar, anunciar “um corpo convicto, mais que uma verdadeira paixão”²⁷², - pelo viés dramático que Roland Barthes confere ao “simples efeito de uma convicção (relação do corpo, não com uma paixão ou com a alma, mas com o gozo).”²⁷³ -, talvez anunciasse, convictamente e a ladrar de alegria ao texto, o *drama-poesia*: “Legente, ler é ser chamado a um combate.”

²⁷⁰ LLANSOL. *Amar um Cão*. In: LLANSOL. *Cantileno*, p. 41.

²⁷¹ SANTOS. Jade, uma figura da legência. In: BARRENTO. *O que é uma figura?*, p. 106.

²⁷² BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 195.

²⁷³ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 196.

Combate, a que se é chamado e que se dá propriamente pela via do fascínio: “um acontecer imponderável sem destinatário preciso, despido de qualquer intenção de atrair: pura afirmação a criar movimento.”²⁷⁴ Nessa via, do fascínio, Augusto Joaquim, o segundo *legente*, nos diz que se perdia ao ouvir a leitura de Llansol, acostumado que estava à *vis dramática*: “Ao ouvi-la, habituado ao romance, sentia falta de uma *vis dramática*. Mas progressivamente, me dei conta de que se fosse eu próprio a ler, em voz alta, deixava de lhe sentir a falta.”²⁷⁵

Curioso drama que não se dá pela narrativa, pela força dramática e apaixonada das personagens, mas pela poesia. E esta exige uma convicção, neste chamado ao combate: um poema sem eu que procura um corpo para o suportar. Nesse contexto, ouçamos ainda Augusto Joaquim:

A voz alta parece ser o único instrumento capaz de devolver ao texto, e dar a quem ouve, o silêncio em que foi feito. Nesses instantes, não passamos a ser escritores, mas estamos com ele, no momento em que ele o foi. Nos nossos corpos, dir-se-ia, que há esse lugar, ou órgão, embora só poucos o consigam agir. Parece haver nele uma acção rara e um acolhimento generalizável.²⁷⁶

Esse silêncio, a grande dádiva que se faz ao outro, parece ser fruto da travessia à qual Jade nos convidaria:

Em *Um falcão no punho*, Llansol nos adverte: “o texto é a mais curta distância entre dois pontos”. Aqui já se assinala um gesto em direção a uma possível travessia da escrita, efetuada através do texto. Mas, se o texto é a linha que demarca essa travessia – “o texto, lugar que viaja” – a travessia ela mesma, não se dá exatamente no texto, mas em seu movimento: a *textualidade*. Mais expandida que o texto, menos localizável que o texto, a *textualidade* é capaz, então, de “abordar o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos”.²⁷⁷

Assim, Jade, por sua linguagem que fala ao corpo dos afectos, conhecimento afectivo que o homem tende a anular, nos revela a responsabilidade de suportar o poema; e o faz através do neutro do granulado de um focinho, instrumento delicado à nossa disposição de leitura, em que à força dramática preferimos a força de existir.

²⁷⁴ LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 162.

²⁷⁵ JOAQUIM. Posfácio In: LLANSOL. *Causa Amante*, p. 168.

²⁷⁶ JOAQUIM. Posfácio In: LLANSOL. *Causa Amante*, p. 169-170.

²⁷⁷ BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 74.

Assim, poderíamos pensar em Jade como arauto da “palavra começante” para um *corp’a’screver*? Dessa forma, Jade anunciaria: corpo, essa singularidade de multiplicidades, a partir do que se dá o encontro. E ao corpo se anuncia o que lhe é inesperado.

Por essa via, anuncia-nos, errando, rápido demais, à feição de nuvens e poema. Porém sem a impaciência e pressa da intolerância profética. Anuncia-nos o advento do mundo impossível da verdade de todos, um porvir agitado que se dá pelas ventas, em sístole e diástole. Mundo que fulgura-se em *figuras*, como uma técnica adequada a abrir caminhos, pelo des-nodar das imagens, a outros reais. Mundo que, na finalidade dos instrumentos e na possibilidade dessa abertura, está prometido ao Drama-Poesia.

Para a travessia, acompanhando-nos de Jade com seu andar de levantar nuvens, vejamos “se tem lugar onde se possa pôr o pé”²⁷⁸, onde possamos principiar a ler das nuvens.

Sonho com o dia em que a presença que de nós ficará nos textos não será a do nosso nome próprio. Em que os signos de nossa travessia serão destroços de combate, toques de leveza _____
o que eu esperava ficou,
ficou a chave, ficou a porta
ficou a pedra dura ao luar.

Regresso à casa através da serra em que as plantas brilham _____
como não sendo casa numa cidade. Sou aturdida pela presença de vossa escrita, que me acompanha pelas vertentes e pelas ruas. Caminho, e o pensamento caminha a meu lado: ‘o medo torna os homens densos’. Os poetas deixarão de submeter-se à poesia. Quem escreve irá além da mágoa. Os animais, maravilhados pela benevolência do buda, sensata e moderadamente, indicam o pacto de bondade quea todos une. Os homens saem da sua identidade. E o texto arrasta-nos para os lugares da linguagem onde seremos seres de fulgor, indeléveis e *diáfanos* _____ última parede iluminada de uma casa que se apagou, numa das avenidas da cidade serrana

onde reina ainda uma profusão amarga de sinais²⁷⁹.

²⁷⁸ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 102.

²⁷⁹ LLANSOL. O sonho de que temos a linguagem, p. 18.

DOS PÉS

Nunca gostei de lambar, a frio, a superfície de um corpo. Sinto-o murcho ao gosto, e acre no odor.

Mas, se pousas um pé no meu seio e levantas os braços deixando cair o cabelo, penso que é um pé de escrita dividido em dedos que procura a minha emoção. Que me provoca. No fim, mordo-lhe. É esta a minha retribuição de escritora viva.

Maria Gabriela Llansol

Traga pois o viandante da encosta do monte para o vale, não apenas um punhado de terra do indizível, mas a palavra colhida pura, a genciana amarela e azul. Estamos aqui talvez para dizer: casa, ponte, árvore, porta, cântaro, fonte, janela — e ainda: coluna, torre... Mas para dizer, compreenda, para dizer as coisas como elas mesmas jamais pensaram ser intimamente. Não é o mais secreto ardil da terra silenciosa, ao impelir os amantes, fazer com que tudo se rejubile no seu sentimento?

Rilke

Escrever com o pé

*Não escrevo apenas com a mão:
Meu pé quer sempre entrar também no jogo.
Desempenha corajosamente o seu papel, livre e firme,
Ora pelos campos, ora no papel.*

Nietzsche

o amor de pé

“Se alguma forma, através do destino que lhe sobreveio, tivesse caminhado à frente na investigação da natureza, como nós já o dissemos, ou seja, adquirindo as ideias novas na referida ordem, segundo a ordem da ideia verdadeira dada em oferenda, nunca teria duvidado da verdade, que ela teria assim possuído, porque a verdade, segundo já referimos, faz-se conhecer por ela mesma, e tudo também lhe seria entregue, num rumo espontâneo”.

Spinoza

Se o *drama-poesia* está prestes a falhar, isso talvez pudesse assinalar que poder-se-ia acompanhá-lo sem promessas nem garantias, em meio ao encontro inesperado do diverso. Encontro textual, - dir-se-ia, como *Prunus Triloba*²⁸⁰ -, a partir do qual São João da Cruz poderia nos dizer que: “Chegaremos onde não sabemos por caminhos que não sabemos.”²⁸¹ Por essa abertura de caminho, acompanhemos Llansol referindo-se ao ambiente em que “se enraíza a partida definitiva de Herbais”, em *Um Falcão no Punho*:

esta manhã estava, no entanto, inconsolável por abandonar à sua sorte os arbustos, quem me diz que não vão cortá-los, ou deslocá-los, dar-lhes uma importância secundária e um destino de brinquedos do homem; e eu seria privada do horizonte pontiagudo daquela pouca terra em forma de proa; durante o sono desta noite admitira que era vizinha das raízes compadecentes de *Prunus Triloba* e, mais tarde, explicando a mim mesma o prosseguimento de **Lisboaleipzig**, e o método que ia seguir em tal trabalho, tive o sentimento de que o jardim que estava a perder, e em que eu no verão passado criara geometrias reflectidas em arbustos, se havia de transformar em território, ou seio de um livro. O seio de um livro ninguém o pode dominar ou destruir, nem eliminar por crueldade, ou cobiça.²⁸²

Adentremos em silêncio nesse jardim, pousemos delicadamente os pés nesse seio, nesse espaço de inexpugnável beleza. Recordemos a presença do desejo de criar

²⁸⁰ Remeto ao excerto do diário *Finita*, onde se lê que: “Textual é *Prunus Triloba* que florirá. Escuto muitas vezes esse arbusto, que se mantém direito a meio da fachada da casa. É Outono, o meu primeiro Outono numa casa minha que tenha um jardim. A ramaria, ainda jovem, de *Prunus Triloba*, espalha conceitos sobre o ar, conforme penso. Spinoza enunciou que as palavras só têm uma significação precisa em virtude do uso habitual que fazemos delas. Quando terá *Prunus Triloba* a força suficiente para se tornar um Uso Habitual?. LLANSOL. *Finita*, p. 63.

²⁸¹ LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 135.

²⁸² LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 100-101.

na cultura um espaço matinal de contra-sangue, espaço de convívio estético. Dessa forma, observemos o seguinte esclarecimento de Llansol a respeito da perda de referência quanto ao enunciador em seus textos:

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

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

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

Os meus textos supõem um pacto de desconforto_____ são tal qual, se eu quiser que existam_____; a palavra “inconforto” 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 facto, ao ansiar do coração, e o coloca na sombra da dúvida. E, se o coração persiste em ler, é porque há nele um fulgor estético que ilumina o próximo passo, e o faz apoiar no detalhe justo e irrecusável.²⁸³

Assim, persistamos a ler e a ver, pois na obra llansoliana parece haver uma íntima conexão entre visão e leitura. Por aí nos encaminhemos acompanhados do conselho ofertado para *a objecto de Beleza*: <<Veja se tem lugar onde possa pôr o pé>>²⁸⁴.

Desse modo, vejamos se há apoio para caminhar e cogitar se a experiência da leitura em voz alta testemunhada por Augusto Joaquim não poderia ser aqui evocada.²⁸⁵ Se sim, evoquemo-la na tonalidade do “grão da voz” barthesiano, onde talvez se pudesse ler: “Uma parte da minha vida ajustou-se ao pátio.”, a se ouvir “a pátina das consoantes”²⁸⁶.

Ademais, recordemos que a leitura em voz alta “parece ser o único instrumento capaz de devolver ao texto, e dar a quem ouve, o silêncio em que foi feito.”²⁸⁷

²⁸³ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*, p. 11-12.

²⁸⁴ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia*, p. 102.

²⁸⁵ Tal experiência é mencionada no segundo capítulo desta dissertação, p. 88.

²⁸⁶ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 78.

²⁸⁷ JOAQUIM. Posfácio In: LLANSOL. *Causa Amante*, p. 170.

Essa devolução do silêncio, não estaria aí um apagamento a que é convidado aquele que lê, para comungar o anonimato²⁸⁸ do texto, pela via do *afecto*?

E se tal apagamento, - dir-se-ia, apagamento em *comum idade*²⁸⁹ -, se dá, não seria concomitante à modificação do corpo do *legente*, talvez como retribuição estética pela assunção da perda de referência com relação a quem enuncia?²⁹⁰

Acolhamos as perguntas. E, com sombra de dúvida, continuemos.

²⁸⁸ Com relação ao anonimato, recorro as palavras de Silvina Rodrigues Lopes, ainda que precisemos fazer um pequeno deslocamento de ‘escrita’ para ‘leitura em voz alta’: “À nudez do escrever, participação numa língua primordial, impessoalidade de um agir, apenas co-responde uma leitura que busque o caminho de perder-se, o da escrita. A des-posseção dá-se no trânsito entre ler e escrever. Não se trata de se deixar absorver pela leitura, de incorporar o outro ou de se lhe identificar. O que se passa é uma deslocação para um ponto onde aquele que lê passa a escrever (mesmo mentalmente). É uma perda de autoridade reversível entre autor e leitor remetidos para uma estranheza mútua, um anonimato comum.” LOPES. *Teoria da des-posseção*, p. 10-11.

²⁸⁹ Remeto ao diário *Finita*, onde podemos ler o seguinte excerto: “Espero o Augusto e, para não me aborrecer, brinco com as palavras. Só a princípio porque depois penso que a comida, que eu como lentamente, me transforma. Mas sinto-me como alguém que viaja em terra alheia talvez porque está explícito que nenhum laço de origem política me liga a este país. Sem país em parte alguma, salvo no vazio em que me dei a uma comum idade. Comum idade real por imaginária, e imaginária por verdadeira. A escrita, os animais, fazem parte dessa orla, e são tais seres excluídos pelos homens, que eu recebo. Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós.” LLANSOL. *Finita*, p. 53.

²⁹⁰ Nesse sentido, recordemos o que Llansol nos diz em *Um Falcão no Punho*: “O corpo vivo é uma forma ininterrupta. Dizer-se que é matéria, pensando vísceras e humores, é uma forma de maledicência, ou de cegueira. Ele é matéria, e só matéria de imagens feita, como quando o medo sobrevém, e o paralisa. O medo vem de si, a paralisia é sua. Estou certa de que o Texto modificou o corpo dos homens.” LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 134.

Se o espírito fosse o corpo onde ele estivesse...

_____o encontro inesperado do diverso é assistir ao belo a comunicar com o silêncio; a fraccionar a imagem nas suas diversas formas. Ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem mutuamente na beleza própria e fechar os olhos para que se não rompa *a delicada tela desta vida*, ou então falar.

Maria Gabriela Llansol

Continuemos rumo a “O encontro inesperado do diverso”, discurso proferido por Maria Gabriela Llansol no Convento dos Dominicanos do Lumiar, em Lisboa, a 11 de dezembro de 1991, e incluído em *Lisboaleipzig I – o encontro inesperado do diverso*, na seção: “_____ Dedico-vos estes textos”.

Nesse texto, no tópico II, percebe-se ter havido um convite por parte dos dominicanos a Llansol: “Perguntaram-me se eu queria vir falar-vos. Eu respondi que não tinha ideia, mas que sim, e aqui estou.”²⁹¹ As primeiras palavras, tópico I, desse discurso, encontram-se na epígrafe acima, na sequência delas sigamos então o que se há de falar:

Talvez assim:

“Uma cena erótica simples em que a luz dos pinheiros se projecta sobre a Presença. Tal uma sensação de pânico posta à raiz do prazer que eu tenho em encontrá-la; e em ser levada por ela desta terra_____ para uma terra não queimada pelas palavras;
olho para uma e outra terra,
vou deslizando sobre a curva dos afectos que lhe tenho, e apreendo as tonalidades particulares a cada encontro. Sempre o afecto me pareceu o caminho que me levaria ao íntimo do mundo_____desejo, inteligência, corpo,
e à sua livre circulação na Noite, que engloba o dia; antes de lançar o laço da inteligência, fico imóvel,
à espera de uma declaração enérgica dos próprios sentimentos; e, subitamente, consolida-se a grande tempestade num nó de serenidade para o qual passo a existir
porque sinto,

²⁹¹ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso. In: *Lisboaleipzig I*, p. 137.

porque quero,
e porque crio, em linguagem, ou em outro sinal, o pensamento do fulgor que já estava criado.

Estar no amor, persistir em estar nele, não pode deixar de ser fulgor deserto.

Quando, por exemplo, penso no Jade, ela já explodiu, em imagens de quadrúpede, no meu coração, e eu sinto-me, então, lembrada por ele, nos muitos lugares em que estivemos ambos *no ele agora está lá*; quando penso em A. Nomade — nome que sempre dei a quem muito amo, e cujo próprio não importa _____, recorta-se um balão de luz intensa suspenso da lareira, progredindo sempre na acção interior e exterior _____ levanto a mão para tocar-lhe mas só um beijo, longínquo de proximidade, lhe toca.

Mas quando me sinto pensada por essa Presença, a ponto de lhe chamar **Esse** _____ uma contradição do que está sempre surgindo, imprevisível e exigente, desce à ponta dos meus dedos, porque a não penso, nem consigo.

Mas se **Esse** me quer pensar, e me pensa na Noite, por que impedi-lo de continuar a tecer esta complexidade onde tudo tem que caber e de evoluir, até que as percepções se esgotem? Acabou por criar, em mim, um castelo incansável onde a alma dessa Noite, que hei-de acabar por definir, no seu próprio escuro, bebe.

E eu repito o que **Esse** me aconselha:
“não tenha medo.

Senta-te, como todas as noites, na cama em que dormes, antes da última bebida da Noite, e faz viver as coisas inertes, simplesmente afirmando, por ser real, que elas têm vida.”²⁹²

Assim, podemos ler a *figura* de **Esse/Presença**, cujo nome próprio Llansol não nomeará. Essa *figura* será recorrente nesse discurso pronunciado no ambiente de uma ordem religiosa; para o seu tópico IV nos encaminharemos agora.

Nesse tópico, a escritora nos dirá, como por vezes já o fez²⁹³, da construção técnica das *cenar fulgor*, assim chamadas, segundo Llansol por suas próprias palavras: “porque o que me aparece como real é feito de cenas, e porque surgem com um carácter irrecusável de evidência.” Entretanto, Llansol nos dirá também do **ponto-voraz**, o qual “é simultâneamente a fonte de luz intensa que ilumina a cena fulgor e o lugar onde ela

²⁹² LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 136.

²⁹³ Aponto para a p. 34 desta dissertação, onde se vê um fragmento de *Um Falcão no Punho* a respeito da *cena fulgor*.

se anula.” A esse respeito recomenda “o cuidado de desviar o olhar”, pois se acaso ocorrer “inépcia, 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.”²⁹⁴

Assim, observemos que com relação à leitura do texto llansoliano nada está dado de início, garantido, fixo. Pelo contrário, é preciso o risco da leitura, com especial atenção em se desviar o olhar, para que este não cegue e a *cena fulgor* não desapareça. Dessa forma, caminhemos para a proximidade entre a *cena fulgor* e o *ponto-voraz*:

Para mim, o que é ser-humano está integralmente nesta proximidade tensa, perigosa, no gesto de desviar o olhar. Se a cena se anula, o que é **ser-humano** também se anula, e o sinal mais evidente é a perda do prazer e da alegria. Mas importa ficar perto, porque toda a presença se manifesta aí ou, de outro modo, aí uma presença começa a ser imagem e, à distância que vai do *ponto-voraz* à *cena fulgor*, nós podemos chamar epifania.²⁹⁵

Parece haver então um equilíbrio tênue a ser mantido, o que poderia nos lembrar outro equilíbrio tênue, o que se dá no “intervalo do afecto entre os perigos do *poço* e os prazeres do *jogo*”²⁹⁶. Nesse sentido, de um lado teríamos a *cena fulgor*, o olhar e a presença (com p minúsculo); e do outro, o *ponto-voraz*, o olhar que cega e a imagem. E, para Llansol, o “**ser-humano**” se anula quando a *cena fulgor* se anula, o que é evidenciado, a se dizer pela via espinosista, pela passagem de uma maior perfeição a uma perfeição menor: “perca do prazer e da alegria”. Destarte, passemos à epifania:

Sempre identifiquei essa epifania nos termos em que dela fala Ibn’Arabi: “Eu era um Tesouro escondido; ninguém me conhecia quando Eu tão ardentemente aspirava a ser reconhecido.

Foi nesse desejo que criei as criaturas.

Dei-me, então, a conhecer, de modo que elas pudessem reconhecer-me.”²⁹⁷

Então, a “distância que vai do *ponto-voraz* à *cena fulgor*”, a epifania, é assim identificada com a fala de Ibn’Arabi. Observemos que, na sequência, surge a primeira *figura* que sublinhamos neste capítulo: a *Presença*, a ser aproximada do “Tesouro”, assim como surge um risco de anulação do olhar:

²⁹⁴ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 140.

²⁹⁵ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 140.

²⁹⁶ LLANSOL. *Amar um cão*, s/p.

²⁹⁷ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 140-141.

O que aprendi, e aprendo com as *cenas fulgor*,
 é o risco de o ser-humano se anular nessa Presença —
 Tesouro — que chama o meu/nosso olhar.
 Mas não só.²⁹⁸

Nos próximos parágrafos, Llansol nos dirá da constituição do ser humano na “proximidade de um ponto de não-humanidade” – o que, a meu ver, parece arriscar a identidade humana. Se é fato esse risco assumido, ele seria reforçado quando Llansol diz aceitar ser criada “à imagem dessa presença de não-humanidade”. Entretanto, isso não significa ser criada à imagem da não-humanidade, pois a “forma” humana é afirmada enquanto “inconfundível, inalienável e exclusiva”:

O ser-humano ou, se preferirem, o meu-ser-humana constitui-se (o tal castelo incansável na Noite) na proximidade de um ponto de não-humanidade. Mas, se o humano olha para esse ponto não humano, e se deixa nele se anular, torna-se uma deriva monstruosa do humano. Este o nome que nós damos habitualmente a outras derivas, mas não a esta, incompreensivelmente. Ou talvez não, porque esse apelo fusão sempre foi visto como aquisição de sobre-humanidade.

Eu aceito que eu, *ser-humana*, fui criada à imagem dessa presença de não-humanidade. É essa imagem — que surge na *cena fulgor* — e que permite o apelo e a relação; mas daí nunca inferi, porque contrária à minha experiência, que eu tenha a mesma forma que essa imagem. O ser-humano é uma forma inconfundível, inalienável, e exclusiva de nós mesmos. Por isso eu disse “fraccionar a imagem nas suas diversas formas” e por isso *o belo é o encontro inesperado do diverso*.²⁹⁹

Na sequência desse trecho do discurso, talvez pudéssemos remarcar que a admiração dos leitores quanto à presença nos textos dos “arautos da clorofila no limiar da criação”, assim como das plantas, no mesmo pé ontológico do ser humano – e aqui tomaríamos pé como a medida que sintetiza o caminho, essa admiração nos confirmaria na *figura* de Jade, em seu conhecimento afectivo, um excelente mestre, o qual nos guiaria a acompanhar o desconhecido a caminho nessa “Presença não-humana”.

Há leitores que sempre se admiraram com a presença, nos meus textos, de animais e de plantas, ao mesmo nível ontológico do ser-humano.

²⁹⁸ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 141.

²⁹⁹ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 141.

Mas não há que admirar porque elas são formas da mesma imagem e excelentes mestres do ser-humano no estabelecimento das relações deste com a Presença não-humana.

Tenho vivido muito com gatos, com um cão, plantas (e já vivi com galinhas), com seres-humanos e com essa Presença insistente na minha proximidade. O que aprendi é que todas estas formas da mesma imagem relacionam entre si e que a palavra é uma forma de comunicação rara, mesmo entre seres-humanos, e não é, de modo algum, a mais fiável. Tudo comunica por sinais, por regularidades afetivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação. Tudo comunica por incompreensão. Nada está em nada, apesar das múltiplas implicações das formas entre si, mas o conhecimento mútuo e, sobretudo o reconhecimento, não é um dado inicial, dado à partida. Elabora-se entre as formas concretas que, estabelecendo uma relação preferencial, decidem cuidar umas das outras.³⁰⁰

Observemos, então, que, talvez como Jade, tudo “comunica por sinais, por regularidades afetivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação.”, e ainda que tudo “comunica por incompreensão.” Por essa visada, talvez pudéssemos pensar que trata-se de uma comunicação insólita, contrária às regras de comunicação estritamente humanas fiadas na palavra, e também que essa comunicação se daria a partir do desdobramento do mundo; pois Llansol nos adverte que: “Quando desdobramos o mundo, o que podemos esperar, dada a sua não evidência, senão a produção de insólito?”³⁰¹

No sentido desse desdobramento, parece ser a própria via dos afectos que se nos abre em caminho. Pois o conhecimento e o reconhecimento mútuos não estão fixados, ocorrem a partir de uma “relação preferencial”. Dir-se-ia, relação ética, no sentido mais forte que Espinosa confere ao termo. E se Llansol escreve com a *Ética* de Espinosa, essa escrita se desdobra na estética llansoliana: “A linguagem estética também <<sabe>>. Por que não segui-la, e <<ver onde nos leva a escrita?>>.”³⁰²

Por essa via, parece que somos, de fato, convidados a um convívio estético, a um relacionamento estético radicalmente fora das hierarquias, em uma geografia contrária à imaginação, para que o homem venha a ser. Claro, venha a ser, se se pode

³⁰⁰ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 142.

³⁰¹ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 46-47.

³⁰² LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 47.

dizê-lo, numa ontologia do mútuo. Ou, a se dizer com mais justeza, venha a ser no belo que é o encontro inesperado do diverso.

Contrariamente ao que se possa imaginar, o relacionamento do ser-humano com essa Presença não humana, aprende-se, e não é mais difícil, nem mais óbvio do que qualquer relacionamento de um ser-humano com outro ser-humano, ou deste com uma forma-planta ou uma forma-animal.

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 de sua arte de se tornar “forma-humana”.

Nos meus textos, exponho claramente esta comunidade, este espaço-nó, ou semente. Sempre o vivi — repito — como espaço de perigo pois nele se desenvolvem grandes mutações de energia que podem pôr em risco o corpo e, com toda a certeza, modificam a maneira de ser e de viver. Daí que o *continuum* espaço-tempo seja “suspendido”, e que qualquer forma que aí se inscreva assumo o estatuto de figura.³⁰³

Há, assim, uma comunidade³⁰⁴ que se organiza pelo exercício de preferências, de forma não-hierarquizada. Curiosa comunidade onde não se pressente quando as *figuras*, visíveis e invisíveis, querem se encontrar.³⁰⁵ Afinal, tratar-se-ia de uma inconfessável comunidade de *absolutamente sós*.³⁰⁶ Onde os membros talvez arriscassem a identidade humana (desmascaramento?), uma vez que estes não se identificariam a pessoas ou personagens, mas, sim, à presença interveniente da *figura*.

³⁰³ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 140-142.

³⁰⁴ Com relação ao conceito de comunidade na obra llansoliana, remeto ao primeiro capítulo da dissertação de mestrado de Marilaine Lopes Silva, “Território e comunidade em Maria Gabriela Llansol”. In: SILVA. *Texto, lugar que viaja: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol*.

³⁰⁵ Llansol nos diz, a respeito do encontro inesperado dos membros dispersos da comunidade, que: “o mais curioso, é que me encontro face a um texto que não pressentira — porque não me dera conta de quando queriam encontrar-se, enfim, os membros — visíveis e invisíveis — dessa comunidade.” LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*, p. 46.

³⁰⁶ A respeito dessa afirmação, utilizo como apoio o seguinte parágrafo em que Lúcia Castello Branco se refere a um precioso ofício, aquele do *legente*: “Este o ofício do legente, o trabalho do *sexo de ler*: fazer do traço [de Llansol] uma linha contínua — *linhagem* — sem que cada traço dessa linha — cada figura, cada legente — perca a sua dimensão de *absolutamente só*. Este o sentido inconfessável de uma comunidade em Llansol: ser só, em comum, em comum-idade, na experiência do tempo fora do tempo.” BRANCO. *Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal*, p. 245.

a abertura é corpo

Se aceitamos viver rodeados de animais, não é por estarmos desiludidos dos humanos. mas porque, repousando juntos, animais, plantas e humanos, desejaríamos aprender uns com os outros a viver sem hierarquização do vivo. Suspeitamos de que há um segredo na linguagem, **o enigma de Babel**, não tanto no que ela diz, mas no que quer constantemente dizer. (É certo que não queremos estar envolvidos na permanente conflitualidade humana, nem estar com as pessoas, na indiferença do uso.)

Maria Gabriela Llansol

Por essa via de encontro inesperado, poderíamos nos perguntar o que é uma *figura*? Nesse sentido, sigamos o discurso que nos encaminha às palavras de Augusto Joaquim sobre *Finita*:

_____ retomo aqui um texto crítico de Augusto Joaquim sobre “**Finita**”. _____ “Figura é todo o agente do mútuo e que nele intervém. (...) O mútuo começa por ser o que, em tempos, se chamava “conversação espiritual”, mas desenvolvendo-se em relação textual, física (como se diz do acto de amor), cuja dinâmica, ou sentido, é a mutação das grandes narrativas. Destes encontros, cada participante sai modificado, e vê modificado o seu mal de amor, que é o nome do desconfortável que há no seu próprio pensamento. Este, o efeito específico da configuração singular, de cada encontro (no espaço-nó da comunidade a que fiz referência) que, atravessando os mitos e arquétipos que dão forma ao mundo, e ao texto, os confirma na certeza inabalável de que o mútuo não é um acidente, nem repetível arbitrário, mas o autêntico motor da mudança das narrativas e da metamorfose dos corações. Porque só isso passa, para voltar sempre mais próximo do Amante”

E, já antes, o mesmo crítico escrevera:

“Neste trajecto, 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 nietzscheana é evidente e forte. Mas é mais do que isso (...) Mostra (o mútuo) na vida afectiva dos homens, tornado assim o lugar catastrófico de toda a metamorfose. **O homem só no encontro com o Amante poderá advir.**”³⁰⁷

³⁰⁷ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 143.

Assim, acompanhando as palavras de Augusto Joaquim, o mútuo e seus intervenientes – as *figuras* – parecem constituir-se como ponto de partida para a “mutação das grandes narrativas”, assim como para a “metamorfose dos corações”. Tal mutação aparenta convocar três dimensões: a religiosa (“conversações espirituais”), a amorosa (afectiva / “mal de amor”) e a textual (afectiva / “acto de amor”). A referência a essa mutação, neste discurso em ambiente religioso, talvez pudesse nos evocar as palavras de um outro discurso proferido em um ambiente mais laico, aquele proferido quando da atribuição do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores, conferido a *Um Beijo Dado Mais Tarde*:

Na verdade, proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como , longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus, fora de todo o contexto religioso, ou até sagrado.

Apenas sentir, ao nosso lado, dentro e fora de nós, perto e longe, uma realidade inconfundível, incomunicável, incompreensível e inimaginável mas que é, como nós, à sua imagem, unicamente presença_____que nunca poderão falar, e que entre si trocarão um texto sem fim, feito de sinais, gatafunhos, que escrevem mutuamente que as nossas presenças não nos fazem mal, nem medo.³⁰⁸

Se tal evocação de fato se dá, lembremos que se trata da “experiência de Deus”, e dessa experiência no seguinte ambiente: “fora de todo contexto religioso, ou até sagrado.” Assim, uma vez que este discurso é proferido em ambiente religioso cristão, talvez se possa suscitar que parece haver uma vigorosa oposição à tradição judaico-cristã, no que se refere às personificações do mal e do bem, sendo esta última, em sua face temível³⁰⁹, transferida à primeira pessoa da trindade cristã. Nesse sentido, “presença” se oporia a “pessoa”, tanto em sua acepção etimológica como “máscara”³¹⁰, quanto em seu fundamento religioso enquanto dogma trinitário – ambos os sentidos

³⁰⁸ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 121.

³⁰⁹ Com relação ao temor de Deus na tradição religiosa judaica, o qual se transfere ao cristianismo, cito, como exemplo, o seguinte versículo: “Fim do discurso. De tudo o que se ouviu o resumo é este: Tema a Deus e observa seus mandamentos, porque esse é o dever de todo homem.” (Eclesiastes, 12: 13). *Bíblia Sagrada*, p. 869.

³¹⁰ “**persona**, -ae, (f.). Máscara. Personagem, papel representado, participação no teatro. Função, papel, parte. Pessoa, ser humano.” In: REZENDE. *Dicionário do Latim Essencial*, p. 277.

identificados exclusivamente ao humano. E o encontro inesperado do diverso não se dá com exclusividade para o humano:

Hoje, sei que isto é verdade não só para o ser-humano, mas também para toda a forma viva que integre a Comunidade. Porque aquilo que o crítico assinala como o eterno retorno do mútuo mais não é, a meu ver, que a boa-nova da criação anunciada a todo o vivente.³¹¹

Assim, podemos ler “o eterno retorno do mútuo” como “a boa nova da criação anunciada a todo o vivente”; ou ainda, como “a boa nova anunciada à natureza”³¹². Remarquemos que a “boa nova” não se dirige exclusivamente aos humanos, pois nessa via não há a sistematização de hierarquias pessoais: nem primeira, nem segunda, nem terceira. Entretanto, há sexos: a mulher, o homem e o terceiro, que nos abre para fora dessa sistematização dicotômica: a *paisagem*. E nessa abertura para fora da sistematização, talvez pudéssemos considerar com Goethe que: “A natureza não tem sistema, *tem* simplesmente; é vida e ritmo, nasce de um centro desconhecido e dirige-se para um limite não reconhecível. Por isso a observação da natureza é infinita.”³¹³

A partir dessa consideração, talvez pudéssemos conjecturar que a “boa nova” dirige-se a quem “nasce de um centro desconhecido”: à natureza. E, também, que o “eterno retorno do mútuo” dá-se a partir de mutação permanente³¹⁴. O que, a meu ver, constituiria uma amplificação do pensamento nietzscheano³¹⁵, uma vez que o “mútuo”³¹⁶ abriria para fora da pessoalidade do “mesmo”, no sentido de que o “mútuo” não poderia ser definido como propriedade de uma pessoa, mas, quiçá, como o próprio trânsito das diferenças. E esse trânsito, penso, implica des-posseção.

³¹¹ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 143.

³¹² Remeto à seção intitulada “A BOA NOVA ANUNCIADA À NATUREZA” In: LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 44-47.

³¹³ GOETHE. *O jogo das nuvens*, p. 9.

³¹⁴ Refiro-me aqui às duas ideias que João Barrento, no prefácio a este livro, desenvolve a partir desse fragmento de Goethe: “Duas ideias centrais em Goethe surgem aqui: a primeira é da natureza vista, não como sistema composto de partes determináveis e definitivamente classificáveis, mas como um organismo em permanente mutação, e que por isso nunca se esgota na observação; a segunda, que também está contida no primeiro fragmento, é a de que, na natureza (e para Goethe também na arte), as partes e o todo não se relacionam segundo um modelo “estrutural”, mas antes segundo um paradigma “morfológico”, que pressupõe uma noção de forma como formação (*Bildung*) ou transformação (*Verwandlung*), e não mera figuração estática (*Gestalt*.” In: GOETHE. *O jogo da nuvens*, p. 10.

³¹⁵ Refiro-me ao pensamento do eterno retorno do mesmo, tal como pode ser lido no aforismo 341 de *A Gaia Ciência*, assim como no aforismo 56 de *Além do bem e do mal*.

³¹⁶ Relembro o que Llansol diz em entrevista a João Mendes: “(...) Nietzsche ensinou-me a atravessar o tempo, excluindo dele qualquer forma de desterro ou de resignação. Mostrou-me que o tempo era perpendicular, que havia nele lugares privilegiados, por onde se passa ciclicamente. Só que no que ele nisso via de fatalidade, eu via a possibilidade do mútuo.” LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 165.

da árdua matéria do enigma

De **Esse/Presença**, cujo nome próprio não nomearei (e que nos meus textos escrevo em letras minúsculas, ou então Eus, embora não se trate, de modo algum, do mesmo género de presença) eu aceitei o seu convite a uma relação pessoal, como o texto que citei claramente indica. E, no entanto, não sou crente, nem aliás, descrente, porque não posso ter acto de fé sobre o que aceitei viver e que os meus textos e os diários qualitativamente escrevem. Essa qualidade tem o nome de estética. É, pois, desse modo, que eles se dirigem ao real, e não sob o modo filosófico ou teológico.

Maria Gabriela Llansol

Por essa via do trânsito do mútuo, em que a presença desautoriza hierarquias, retornemos ao tópico II de “O encontro inesperado do diverso”, onde Llansol nos dirá de uma certa experiência acontecida na escola que animou em Lovaina. Essa experiência se dá entre ela e um rapazinho “fulgurante e desorientado”, a quem nos diz que faltava “a cardealidade do espaço”, Ad – um rapazinho de urgências imperativas.

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 ta 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:

“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.”³¹⁷

³¹⁷ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 137-139.

Desse trecho do discurso, destaquemos a seguinte frase: “Mas como dizer-lhe que uma boa nova fora anunciada a toda a criação?”. Perguntemos, então, se essa frase poderia ser lida destacadamente e aproximada a outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio. Por essa via, acompanhemos essa questão suscitada por Llansol a partir da urgência imperativa que Ad tem de ver Deus, uma vez que “lhe tinham dito que ele vê tudo o que os homens fazem”. Acompanhemos-la à luz da exposição de Augusto Joaquim a respeito da *figura* como interveniente, e por conseguinte, como agente de *o eterno retorno do mútuo*. Assim, talvez pudéssemos pensar que a questão poderia ser formulada também desta forma: “Mas como dizer-lhe que há *o eterno retorno do mútuo*?”, ou ainda, de forma mais arriscada: “Mas como dizer-lhe que se é chamado a ser *figura*?”.³¹⁸

Essas formulações tornar-se-iam bastante temerárias se não recordarmos que a via aberta seria aquela da correspondência em silêncio. Experiência da qual Llansol nos diz que é do gênero de “*textos escritos em aberto*, dispostos a dialogar com o meu a abrir-se.”³¹⁹ Assim, não estaremos a confundir o espaço da escola de Lovaina com o *Espaço Edénico*, uma vez que este seria mais “da ordem da *grafia*”³²⁰. Entretanto esse discurso proferido em ambiente religioso, escrito a partir de uma técnica adequada, nos dá a ver uma *cena fulgor* que revelaria uma longínqua experiência de Deus, onde os intervenientes pudessem sentir que “tudo comunica por incompreensão” a escrever, mutuamente, que suas presenças não lhes fazem “mal nem medo”, desta forma: há “um olhar trocado com alguém que viera”, como Gabi, “da áspera matéria do enigma”³²¹, após a frase humana que surgira a intimar em virtude da urgência imperativa: “Tu nunca verás outro deus que não este”; após o que, seguem-se, advindos de intuição, murmúrios que nada dizem mas conduzem o *afecto*, dir-se-ia com Augusto Joaquim, “em relação textual, física (como se diz do acto de amor)”. E, mais tarde, haverá o aconselhamento acerca da imprecisão de se pensar Deus, e da precisão de o deixar de pensar: “Colocar o coração na proximidade da sua paisagem, deve bastar.”

³¹⁸ Remeto ao seguinte excerto da entrevista concedida a João Mendes: “As pessoas, na sua maioria, encontraram esse dono [a identidade], ao quererem saber quem são. Ao mesmo tempo – o que é extremamente triste – vivem uma vida inteira sem que ninguém chame por elas. Sabem quem são e não servem para ninguém. Ignoram que são chamadas a ser <<figura>>.” LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 151.

³¹⁹ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 153.

³²⁰ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 149.

³²¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 10.

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

Amor sem m
Amor sem o
Amor sem r
Amor sem a

Maria Gabriela Llansol

Assim, Llansol pergunta: “Mas como dizer-lhe que uma boa nova foi anunciada a toda a criação?” - pergunta feita a si própria, aos ouvintes presentes no Convento dos Dominicanos do Lumiar, aos *legentes* de *Lisboaleipzig 1* e, também, a nós. Curiosa pergunta, que não poderia ser afirmada a Ad no momento de sua “urgência imperativa”, e que entretanto se dirige a ele, caminha *ad infinitum* em sua direção, pela abertura da *legência*. Assim, dir-se-ia que realiza-se mais tarde.

Entrementes, há o aconselhamento acerca de Deus, de que bastaria se aproximar o coração de seu *terceiro sexo*: de sua *paisagem* - dir-se-ia sob “*a lei da refulgência da natureza*”³²². Uma vez que “é preciso não o pensar”. Tal conselho objetivo, extremamente preciso, parece não ferir a razão nem desprezar a crença³²³, e por via de consequência, não condena quem o dá a “uma posição defensiva face a todos os fundamentalismos da crença e da razão.”³²⁴

Nesse sentido, talvez se pudesse cogitar que o *drama-poesia* seja a forma anunciada da boa nova à natureza. Se, de fato, o podemos cogitar, a própria forma do *drama-poesia* configuraria “um tão grande recado”³²⁵. Em outras palavras, a forma do *drama-poesia* arriscaria a identidade da forma-humana, ao operar a partir do seguinte axioma: “a beleza da cor e da forma é a santidade das coisas”³²⁶. Por essa linha de raciocínio, observemos que “Não poderá jamais ser visto, o drama, como verdadeiro ou falso, mas apenas como viável ou inviável.”³²⁷

³²² LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 179.

³²³ Llansol nos diz acerca do texto que: “Acabou por se constituir um instrumento estético que, sem ferir a razão, nem desprezar a crença, funciona livre e eficazmente como *um evocativo visionário de um mundo objetivo*. Ou seja, é real.” LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 164.

³²⁴ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2 – O ensaio de música*, s/p.

³²⁵ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 170.

³²⁶ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 48.

³²⁷ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 87.

Por esse caminho dramático que não pode ser visto “como verdadeiro ou falso”, vejamos se é viável nos aproximarmos de *Aurora*, de seu aforismo de nº 93, onde podemos ler acerca de Deus enquanto verdade, a seguinte hipótese:

Que é a verdade? — Quem não admitirá a *dedução* que os fiéis gostam de fazer: “A ciência não pode ser verdadeira, pois nega a Deus. Portanto, não procede de Deus; portanto, não é verdadeira — pois Deus é a verdade.” Não a dedução, mas o pressuposto contém um erro: e se Deus *não* fosse a verdade, e justamente isso fosse provado? Se ele fosse a vaidade, o apetite de poder, a impaciência, o terror, a entusiasmada e horrorizada loucura dos homens?³²⁸

Por essa via que nos abre a hipótese de Nietzsche, “Se ele fosse a vaidade, o apetite de poder, a impaciência, o terror, a entusiasmada e horrorizada loucura dos homens?”, talvez se pudesse ver em Deus o “espectro monstruoso do monohumano”³²⁹, e, assim, desmascarar-lhe a pessoa demasiado humana que infundiria o medo e o mal, a partir das escrituras sagradas do judaico-cristianismo. Tais escrituras, presumidas enquanto leis divinas³³⁰, autorizariam a hierarquia do “monohumano” sobre a *paisagem*, ou seja, autorizariam a preponderância da forma-humana sobre todas as outras formas.

Nesse sentido, - do desmascaramento de um deus antropomórfico, ou mais precisamente andromórfico -, atentemos ao que nos diz Espinosa a respeito do cuidado

³²⁸ NIETZSCHE. *Aurora*, p. 70.

³²⁹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 177.

³³⁰ A respeito de leis divinas, penso ser esclarecedor quando Espinosa nos diz acerca dos profetas hebreus que tomariam as revelações divinas enquanto leis, uma vez que assim agregavam socialmente os homens a partir da obediência; e, também, quando o filósofo reserva a Cristo uma percepção adequada, pois seu fim não era “construir um Estado”, portanto não podendo ser chamado por profeta (ao que, em vista disso, eu sugeriria, a partir da obra de Llansol, chamá-lo por poeta): “Do próprio Moisés, por exemplo, deve dizer-se que ele percebeu por revelação, ou concluiu dos princípios que lhe foram revelados, a forma como o povo de Israel melhor se poderia agregar numa determinada região do mundo e formar uma sociedade em toda a acepção da palavra, ou seja, construir um Estado, e bem assim a melhor maneira de compelir aquele povo à obediência. Mas o que ele não percebeu, nem lhe tinha sido revelado, foi que essa maneira era efetivamente a melhor e que, mediante a obediência de todo o povo, alcançariam necessariamente, naquela região, o fim que perseguiam. Não percebeu, em suma, nenhuma dessas coisas como verdade eterna, mas sim como um preceito e como algo de instituído, prescrevendo-as como leis de Deus. Daí que os hebreus imaginassem Deus como um chefe, um legislador, um rei, misericordioso, justo, etc., quando, afinal, tudo isso são atributos que pertencem apenas à natureza humana e devem ser inteiramente dissociados da natureza divina. Isso, note-se, no que se refere unicamente aos profetas, que em nome de Deus escreveram leis, não no que se refere a Cristo. Porque deste, embora ele pareça também ter prescrito leis em nome de Deus, deve, pelo contrário, afirmar-se que teve uma percepção verdadeira e adequada das coisas: Cristo, de fato, não foi tanto um profeta quanto a própria boca de Deus.” ESPINOSA. *Tratado Teológico-Político*, p. 73-74.

em não se confundir, a partir da semelhança humana, “Deus ou natureza”³³¹ com o poder dos reis, na *Ética* (escol. da prop. 3, P. 2):

O vulgo compreende por potência de Deus a livre vontade de Deus e sua jurisdição sobre todas as coisas que existem, as quais são, por essa razão, comumente consideradas como contingentes. Diz-se, pois, que Deus tem o poder de tudo destruir e de tudo reduzir a nada. Além disso, frequentemente compara-se o poder de Deus aos dos reis, o que, entretanto, refutamos nos corol. 1 e 2 da prop. 32 da P. 1. Mostramos, ainda, na prop. 16 da P. 1, que Deus age pela mesma necessidade pela qual compreende a si próprio, isto é, que assim como se segue da necessidade da natureza divina que Deus compreende a si próprio (como, unanimemente, afirmam todos), também se segue da mesma necessidade que Deus faça infinitas coisas, de infinitas maneiras. Demonstramos, além disso, na prop. 34 da P. 1, que a potência de Deus não é senão sua essência atuante. Portanto, é tão impossível conceber que Deus não age quanto que ele não existe. Além disso, caso se quisesse levar isso adiante, se poderia igualmente demonstrar não apenas que essa potência, que o vulgo impinge a Deus, é humana (o que revela que o vulgo concebe Deus como um homem ou à semelhança de um homem), mas também que ela envolve impotência. Não quero, entretanto, tratar tantas vezes da mesma coisa. Só peço ao leitor, insistentemente, que reflita e volte a refletir sobre o que foi dito a esse respeito, na P. 1, desde a prop. 16 até o final. Pois ninguém poderá compreender corretamente o que quero dizer se não tiver o maior cuidado em não confundir a potência de Deus com a potência ou a jurisdição humana dos reis.³³²

Assim, Espinosa nos descortina o *Deus sive natura*, que se contrapõe ao Deus ao qual o vulgo impinge uma potência humana, e, logo, uma impotência também humana. Nesse sentido, recordemos da quarta capa de *Ardente Texto Joshua*, onde podemos ler que: “Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como súpula de sua potência de agir.”³³³ Com essa recordação, retornemos ao discurso, “O encontro inesperado do diverso”, onde Llansol nos dirá da dificuldade de se falar sobre o Amor, e também de *Esse*:

³³¹ Com relação a essa expressão de Espinosa, cito: “Com efeito, mostramos, no apêndice da primeira parte, que a natureza não age em função de um fim, pois o ente eterno e infinito que chamamos Deus ou natureza age pela mesma necessidade da natureza pela qual existe (prop. 16 da P. 1). Portanto, a razão ou a causa pela qual Deus ou a natureza age e aquela pela qual existe é uma só e a mesma.” SPINOZA. *Ética*, p. 265.

³³² SPINOZA. *Ética*, p. 83-85.

³³³ LLANSOL. *Ardente Texto Joshua*, s/p.

VI — É muito difícil falar d'Ele, de **Esse**.

Mas é muito mais difícil falar sobre o Amor. A Noite adensa-se, o pensamento quebra-se, e os textos de Halladj e de Ibn'Arabi não nos trazem grande socorro. Misteriosamente, diria, essa é a relação onde cada forma-humana tem de arriscar, sem retorno possível, a sua própria forma. Aqui chegada, uma vontade compulsiva me vem de murmurar aos ouvidos do Amado sons que ele possa tomar por palavras, antes de se aperceber que mais não faço do que mexer os lábios. Sempre tomei essa Presença não-humana por Amante.

Seria vão afirmar para onde nos leva essa relação, excepto que ela nos leva a realizar a criação; mas esta, apesar de feita, continua imprevisível, por decidir. Esta é a parte densa da Noite. Não escura, mas impensável. Mas há ainda a parte mais misteriosa, cuja meditação é sofrimento.³³⁴

Perscrutemos o seguinte acorde tanto com *Deus sive natura*, quanto com *Amor sive legens*: “Sempre tomei essa Presença não-humana por Amante.” Tal ponto de partida, dir-se-ia um *primeiro pensamento verdadeiro*, parece arriscar a hierárquica identidade humano/divina; identidade que se funde a partir dos atributos demasiado humanos impingidos à personagem divina: legislador, chefe, pai, rei, misericordioso, justo, etc., os quais sedimentariam a forma-humana. Essa imagem fundida de homem/deus parece vir a ser rasgada por esse *primeiro pensamento verdadeiro*, rasgo que implica, necessariamente, em um risco para a forma-humana.

Atentemos só neste ponto: é verdade que o homem não sabe amar, que, para o maior número, os frutos do amor são amargos. Mas, se o homem não sabe amar, que faz o Amor que o ama? Se toda a criação é o seu fruto, fruto de um desejo de ser reconhecido, aceite e amado, não posso deixar de reconhecer a falência de um tal desejo.

Alguém, desde o princípio, está sentado à nossa porta, pedindo abrigo, partilha de pão, reciprocidade. Não saberá ele pedir? Não terá ainda aprendido **quem** é a forma humana?³³⁵

Arriscar a forma-humana, poderia esse risco abalar o edifício da metafísica ocidental, abrindo caminho, por força de imanência, a uma inclinação de visão para fora do amálgama mundo platônico/cosmogonia judaico-cristã³³⁶? Poderíamos ver aí nesse

³³⁴ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 144-145.

³³⁵ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 145.

³³⁶ Ou, segundo Llansol “cosmogonia fundadora do homem ocidental”, tal como escreve em seu diário, no trecho que se refere a: “Jodoigne, 23 de Dezembro de 1976”. In: LLANSOL. *Finita*, p. 118-126.

risco o caminho aberto pela *Ética* de Espinosa? Uma possibilidade de não apenas obedecer, a que nos obriga a religião judaico-cristã, mas, também de conhecer: caminho aberto para que o homem possa ser “a ponta aguda da vontade de conhecer”³³⁷?

Essa presença amante, tão grande e misteriosa, é cega. Talvez Omnisciente, que importa? Para a forma-humana que nós somos, o que importa **é que ela não sente.**

O Catecismo pode dizer que Ele é omnisciente, onnipresente, onnipotente, mas nunca diz que seria **omnisensível**. Porque não tem corpo. Será que o não tem?. Aliás, quem sabe o que é um corpo?

A maior parte das cosmogonias tradicionais dá à forma-humana um lugar central de intermediação entre o mundo criado e o criador. Mas não definem funções operativas, enunciadas, como normalmente são, a partir de esotéricos teológicos.

Nunca parti daí, convencida intimamente de que o belo tinha de ser salvo de qualquer embelezamento, para lá de toda a estética, e firmemente empenhado no corpo e no afecto. A Força e o Belo sempre foram os principais atractivos do corpo, e o texto quase sempre foi suficientemente livre para o reconhecer e o realçar.

Nisso empenhei o meu texto. Voltar a dar à forma-humana a afirmação positiva do corpo e fazer dele um corpo de afectos, de sensações, de impressões para que, seja qual for o seu destino — a glória ou o nada —, não se possa jamais esquecer desta 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.

Para a forma-humana, só esta terra existe.

Nela, não se desenha mais uma geografia definida pelos pólos humano e divino, mas sim — na Noite, o texto afirma — pelos pólos de potência e de adoração.³³⁸

Há assim esse empenho afirmativo de vida no texto: “Voltar a dar à forma-humana a afirmação positiva do corpo e fazer dele um corpo de afectos”. Empenho imanente: “Para a forma-humana, só esta terra existe.” E nesse sentido, o texto, - o qual não diagnostica, pois esse conhecimento se dá na Noite -, afirma que se desenha uma geografia não mais definida pelo humano e pelo divino. Geografia esta que, a partir das envolvências, poderíamos pensar tratar-se, em seu pólo de potência, de uma geografia

³³⁷ LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 143.

³³⁸ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 145-146.

de rebeldes; e, em seu pólo de adoração, de uma hierarquia de escravos.³³⁹ Assim, recordemos em qual pólo se deseja criar no espaço da cultura de língua portuguesa, e não só, “um espaço matinal de contra-sangue”: “Não adorava — sabia-o para sempre — qualquer forma de poder, ou de violência.”³⁴⁰

Assim, observemos que, no pólo de potência, que aqui corro o risco de aproximar da geografia de rebeldes, o amor parece despir-se da posse, a qual, penso, identificar-se-ia com a adoração, daí não se expressar em termos de um anseio de fusão amorosa com o Amante - a “Presença não-humana”, mas sim pela consciência do *terceiro sexo*.

Todavia, a se pensar no pólo oposto, o de adoração, talvez pudéssemos cogitar que atributos humanos seriam conferidos à presença divina, agora fora do âmbito do poder institucional varonil, em certa dicção mística: aquela que escreve o interdito pelo modo feminino e cuja principal imagem, anseio da fusão amorosa com o Amado, seria a do matrimônio, segundo nos diz Jacyntho Lins Brandão:

Insisto: a mística se dá no feminino. Até porque, como está em causa o amor, a imagem principal é a do matrimônio. Mesmo nos místicos – no masculino – como João da Cruz, o transbordamento do interdito se faz no feminino, através do recurso de falar como a alma (que é sempre do gênero feminino). O *Cântico dos cânticos* foi o texto que forneceu a imaginária principal para as explosões do amor e do desejo, da busca incessante da visão do amado (conforme João da Cruz: “aonde te escondeste, / Amado, e me deixaste com gemido?/ Como o cervo, tendo-me ferido; / saí por ti clamando e tinhas ido (...) Descobre tua presença / e mate-me tua vista e formosura; / olha que a doença / de amor, que não se cura / senão com a presença e a figura”).³⁴¹

Se, de fato, podemos cogitar que no pólo de adoração encontra-se essa dicção mística que anseia pela fusão amorosa com o Amado à imagem do matrimônio, talvez não fosse sem importância cogitarmos que tal dicção se encerre nos limites de um projeto antropocêntrico, ainda que reduzido em termos de patrimônio, como nos devem

³³⁹ Remeto ao seguinte excerto llansoliano: “Para dizer de uma maneira crua, só o escravo pergunta quem é; o homem livre segue quem o chama. Segue, mas não pertence à voz que o chama. A identidade, a mais das vezes é estritamente inútil e acaba em papelada ou disco magnético de um computador qualquer. As pessoas, na sua maioria encontraram esse dono, ao quererem saber quem são.” LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 151.

³⁴⁰ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 117.

³⁴¹ BRANDÃO. *O corpus ardente* In: ANDRADE; BRANCO (Org.). *Livro de asas* para Maria Gabriela Llansol, p. 172.

lembrar os pés no chão de São João da Cruz. Por essa via, poderíamos conjecturar que algures nessa dicção se insira um “traço distintivo do cristianismo”, conforme nos diz Jacyntho José Lins Brandão: “a evangelização dos povos”³⁴² – a boa nova anunciada exclusivamente aos homens.

Nesse contexto, penso que se poderia dizer que o *drama-poesia* não desposa o movimento das crentes e dos crentes em um deus demasiado humano, o qual autorizaria, a partir da “evangelização dos povos”, a hierarquia do homem sobre a *paisagem*. Nesse sentido, observemos o seguinte excerto de *Finita*:

Converso com o Augusto sobre o Amante e parece-nos que o Amante não pode ser uma pessoa, ou seja, máscara que a si mesma se assume como agente vivo ou personagem de um destino próprio. O Amante não pode ser alguém. Se o fosse, procurá-lo colocaria quem o procura na dependência das relações simbólicas que regulam o jogo do amor e do amado.

O Augusto diz-me que o Amante jamais alguém o **terà**. E eu concordo que o seu acontecimento é imprevisível, assim como a sua evanescência de que me fala Ibn’Arabi. Não porque queira que se corra atrás dele sem fim, como se lê no **Cântico dos Cânticos**, mas porque muda de forma.

Não sendo, contudo, uma forma.

O intento do seu movimento é levar o amado a dispensar a forma do amor e da beleza.

Palavras cruéis que só a vontade pode ouvir, como vigia do extremo limite, quando até o próprio Nome é enigma. Quando aí se alcança, costuma o amado procurar a Face que, seguindo o seu gosto, melhor se aproxima da Face ideal por que aspira. Mas, mesmo essa, será sempre e só uma Face, cuja majestade e força serão fatalmente inferiores ao impulso que levou o Amado a procurá-la.

Amar é deceptivo.³⁴³

Assim, amar é “deceptivo”. E uma decepção talvez pressuponha uma expectativa anterior ao ato de decepcionar-se, o que poderia nos trazer um acorde espinosista: “a ideia de uma causa exterior”. Nessa tônica, “O encontro inesperado do diverso”, imprevisível que é, talvez se apoie, como o *drama-poesia*, na ausência de

³⁴² BRANDÃO. *O corpus ardente*, p. 169.

³⁴³ LLANSOL. *Finita*, p. 174-175.

apoio. Por essa ótica, os nomes, as identidades, metamorfosear-se-iam em nuvens. E ficaria, se é que se pode dizer assim, uma profusão amarga de sinais:

VII — Todas as formas são sinais diante de sinais, silêncio que comunica com o silêncio, véus que se desvendam. Define-se para qualquer forma, nessa proximidade e da Presença amante não-humana, uma vida e um destino que não são leis que a mente e a consciência moral interpretam, lêem, apagam, e deixam escritos. E sempre o ponto-voraz da fusão amorosa chama. E o texto diz que a forma-humana se deve manter perto, em risco, testemunhando diante da Presença o que o real é, e ela não sente, abrindo as outras formas à boa-nova da criação.

A estas duas atitudes chamei **dom poético e liberdade de consciência**.³⁴⁴

Por esse caminho, reavemos outros dois pólos: o *dom poético* – que move o *drama-poesia*; e a *liberdade de consciência* – legado da Europa aos outros povos. Pensemos um pouco em ambas as dádivas: uma apreendida compulsoriamente desde que se é *in-fans*³⁴⁵; a outra, acompanhante, na sombra da linguagem: o corpo. Em um pólo: forma-humana, a delegada da civilização. No outro: aquilo mesmo que arrisca essa forma. Entre as duas um drama, que não pode ser visto como verdadeiro ou falso, pois penderia para um dos pólos. Assim, talvez pudesse sim ser visto como um drama sem impostura, que não se dirige à consciência moralizante de um eu, de um deus, de um país, mas, sim, à consciência ética de um corpo, à consciência da *paisagem*.

Drama missionário, evangélico-paisagístico: trazer a natureza de volta: “abrindo as outras formas à boa-nova da criação.” Ensinando a boa-nova às outras formas, ensinando que o sopro de vida é leitura.

Assim, chamemos: vem “pluma consoladora da paisagem”. E acompanhemo-nos da *figura* da *legência*, Jade, bem assim como dos “anjos independentes da guarda” - os “arautos da clorofila no limiar da criação”, os da *paisagem*, os sem apoio. Tal acompanhamento talvez prefigure um combate: não atacar nem apoiar a face humana do tirano, do sacerdote e do escravo, esses que têm necessidade de entristecer a vida. Tal acompanhamento talvez dê corpo a uma tão grande mensagem: *a restante vida*.

³⁴⁴ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 146.

³⁴⁵ Com relação à apreensão de juízos de verdade através da linguagem, a experiência do convívio com crianças de Llansol é preciosa: “O *in-fans* não fala. Na realidade, apenas não judica. A judicação, a enunciação de juízos de verdade transforma um estado transitório (a infância) num estado eminentemente anulável (a criança).” LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 188.

Onde Vais, Drama-Poesia?

Pensar em Deus, é desobedecer a Deus,
 Porque Deus quis que o não conhecêssemos,
 Por isso se nos não mostrou...

Sejamos simples e calmos,
 Como os regatos e as árvores,
 E Deus amar-nos-á fazendo de nós
 Belos como as árvores e os regatos,
 E dar-nos-á verdor na sua primavera,
 E um rio aonde ir ter quando acabemos!...

Mestre Caeiro

Eis a questão. Questão bastante clara quanto a não se confundir com: “De onde vens?” ou “O que és?” – duas formulações de identificação que soariam como perguntas de escravo. Nesse sentido, o *drama-poesia* parece pressupor um movimento de existência: movimento que passa, que vai, e, arrisco, que chama a seguir. Onde? Pergunta aberta e que se dirige ao Aberto, uma vez que o texto é ofertado à *paisagem*:

ofereço-lhes o texto que escrevo, ignoro se o entendem, como
 ignoro se a minha presença activa bate asas como a borboleta
 que causa um tufão sobre o Pacífico
 <<é para si>>, e concluo <<é para nós>>³⁴⁶

Há, assim, essa conclusão do “é para si” ao “é para nós”. Conclusão que se dá, talvez, a partir de um movimento de mútua não-anulação. Tal movimento parece inserir-se em um *campo figural*, em que os intervenientes ou *figuras* tecem o *eterno retorno do mútuo*, o qual Llansol vê como a boa nova anunciada a todo o vivente.

Assim, parece haver um caminho por onde vai o *Drama-Poesia*, caminho que também leva ao *eterno retorno do mútuo*, ou, à boa nova anunciada à natureza. Onde?

Por essa via, que não oferece identificação de destino, mas que parece apontar para “a certeza de que a evolução não será uma catástrofe”³⁴⁷, poderíamos, talvez, apenas concentrarmo-nos “na leveza e na firmeza do pé que sintetiza o caminho,

³⁴⁶ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 179.

³⁴⁷ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 180.

e transforma o traçado diurno em decurso libidinal”.³⁴⁸

Pleno de desejo? Sim, é o que mais deseja. Encontrar o corpo que, enfim, o escreva nesta voz. O texto.

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 ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação.

O luar libidinal é o nome que dou, hoje, a esse compromisso. Uma jubilosa difusão do caminhante pelas ruas, a escrever cópias da noite.

Fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade da autobiografia.³⁴⁹

Assim, proponho irmos por um caminho trivial que nos assinale que “Exercitaremos os pés por entre imagens, a as mãos sobre a escrita”.³⁵⁰ Nesse sentido, passaríamos a três passos com o *drama-poesia*. O primeiro passo teria a ver com retirar o “d” de “deus”. O segundo passo diria respeito a que “um eu é pouco para o que está em causa”. E o terceiro passo se apoiaria, se houver lugar onde se pôr o pé, na *legência*.

Primeiro passo – “Decido, nessa altura natalícia, tirar o d de deus”

Nesse passo, remarcamos, ainda uma vez, a importância da *figura* do mestre da *legência*, de que nos diz Maria Etelvina Santos: Jade, um da *paisagem*. Um, diria, mais des-possuído que a *figura* do *pobre*, no sentido de ser um com a vista desarmada de humano: o olhar que vê o Aberto. Nesse sentido, Jade talvez possa ser visto como o interveniente do mútuo por excelência, aquele que anuncia *o eterno retorno do mútuo*, e, em decorrência disso, aquele que anuncia, vivo e a ladrar de alegria ao texto, a boa nova a toda a criação. Assim, observemos um trecho do ensaio de Maria Etelvina Santos intitulado “Jade, uma figura da legência”, texto apresentado e discutido em 18 de março de 2006, na Casa da Saudação:

JADE, o da Boa Nova, figura do dom poético, desenha algumas das linhas que movimentam o Texto llansoliano. (...)

³⁴⁸ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 15-16.

³⁴⁹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 18.

³⁵⁰ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 37.

Antes d'A *Restante Vida*, é a luta pela “liberdade de consciência” que é premente na obra de Llansol, a voz do Texto e das figuras ocupa-se dela. Caminha-se para fazer encontros com os da mesma linhagem, para dar voz aos que a História silenciou, para completar o esforço dos que caíram antes de virar o rumo dos acontecimentos, para trazer do futuro esses-outros capazes de uma justiça des-hierarquizada e não da justiça que actua seguindo as leis do Poder. No seio de Ana de Peñalosa, figura agregadora, terão abrigo todos os “pobres” da História, e esta poderá vir a orientar-se pela “liberdade de consciência”; mas há ainda uma outra vontade, um outro caminho a percorrer – sabendo que o nosso vivo, como diz o Texto, é apenas um dos muitos vivos que existem, de pouco nos servirá a liberdade de consciência se a não estendermos a todo o vivo, numa abertura de espírito e de diálogo com todos os que, diferentes por condição, fazem o todo que nos envolve. A essa outra vontade se chamará “dom poético”, e a figura de Jade vem mostrá-la no texto de Llansol.³⁵¹

Assim, Jade prefiguraria um arauto do *drama-poesia*, um que anuncia um combate: a união do *dom poético* com a *liberdade de consciência*, pela via da leitura. Por essa via, Jade nos proporia não um retorno à natureza, mas trazer a natureza de volta, uma vez que não está em causa eliminar a *liberdade de consciência*. Pois, se esta representa um dom exportado nas caravelas - a dádiva que a Europa fez aos outros povos e continentes³⁵² - ela fundamentaria o mundo humano, e a *paisagem* não ataca nem apoia o mundo humano, mas não cessa de enunciar-lhe sua presença não-humana.

Então, a *paisagem*, esse terceiro sexo, não cessa de enunciar a presença não-humana. Por essa via, a pensarmos com Espinosa, se um da *paisagem* constitui-se em uma modalidade do *Deus sive natura*, esse da *paisagem* (aliás, um excelente mestre em seu estabelecimento de relações com a Presença não-humana)³⁵³ nos recordaria os murmúrios, os balbuciantos³⁵⁴ do *afecto*, pois tudo comunica, e também por incompreensão, e com inexpugnável beleza em um espaço onde não há poder sobre os corpos. Espaço este onde se daria o “contrato de mútua não-anulação”, conforme nos diz a ensaísta portuguesa, ao referir-se ao aparecimento de Jade:

³⁵¹ BARRENTO. *O que é uma figura?*, p. 93-94.

³⁵² LLANSOL. *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, s/p.

³⁵³ LLANSOL. O encontro inesperado do diverso, p. 142.

³⁵⁴ Nessa tônica dos balbuciantos, recorde o seguinte trecho do discurso “Encontro-me no novo”, proferido na Casa de Mateus, durante a atribuição do Prémio D. Dinis de 1985 a *Um Falcão no Punho*: “Há uma história silenciosa dos intensos que, porque necessitados de misericórdia, não impuseram aos seus congêneres as cadeias da explicação, nem miragens para o desejo. Gostaria que sobrevivesse a afirmação que nós somos epifanias do mistério, e mistério que nos nossos balbuciantos se desenrola.” LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*, p. 85.

Jade só vai aparecer, e ter voz, quando já estão delineadas algumas das figuras da comunidade que, reunidas em volta de Ana de Peñalosa, têm voz para mostrar a existência de uma “restante vida” a que advirá, a que não conhece hierarquias, a da “mútua não-anulação”. Mas, para que essa vida se estenda a todo o universo, é preciso que o vivo não-humano também tenha voz. Jade será a figura desses seres-da-diferença e a voz dessa outra linguagem. E fará o seu caminho, paralelo ao de Ana de Peñalosa, conduzindo, levando o humano pela trela, até outro reino, traduzindo-o para que aquele possa ter um outro ponto de vista; e aí, Jade será também testemunha de um contrato de mútua não-anulação.³⁵⁵

Assim, remarquemos a importância da maestria de Jade, a qual, penso, pode nos guiar, a arriscar a forma-humana, sem contudo modificá-la, mas nesse risco mesmo dissolver a hierarquia – palavra cuja etimologia me leva a suscitar que na proximidade desse risco passaríamos para os estados de fora-do-deus, pelo menos fora daquele demasiado humano. Nessa passagem, Jade nos recordaria que ler é ser chamado a um combate, a combater pelo *espaço edénico*, no sentido de não se ler apenas pelo foco exclusivo da *liberdade de consciência*, liberdade concernente apenas ao humano e que poderia guardar resquícios de um livre-arbítrio culposo³⁵⁶, à luz irreversível das alternativas entre o bem e o mal.³⁵⁷

Assim, Jade, condutor do *dom poético*, nos guiaria, a partir da trela, pela decisão que despe o nome de sua inicial, à luz reversível do mútuo, dir-se-ia à luz do luar

³⁵⁵ BARRENTO. *O que é uma figura?*, p. 94.

³⁵⁶ No sentido das relações entre livre-arbítrio e culpa, podemos ler no seguinte fragmento nietzscheano que: “Em todo lugar onde se procura responsabilidades, costuma ser o instinto de *querer punir e julgar* que está a procura delas. O devir foi despido de sua inocência quando se busca explicar pela vontade, pelas intenções ou por atos de responsabilidade alguma maneira de ser: a doutrina da vontade foi inventada essencialmente com a finalidade de punir, ou seja, de *querer encontrar culpados*.” NIETZSCHE. *O crepúsculo dos ídolos*, p. 57.

³⁵⁷ Ainda com relação ao livre-arbítrio, reenvio ao ensaio “Da impotência à potência ou da imagem do livre-arbítrio à ideia da liberdade”, onde Marilena Chauí nos diz que “Porque a liberdade é a identidade de si consigo, a *Ética* pode demonstrar que o *conatus* (ou o esforço de autoperseveração no ser) é o único fundamento da virtude, uma vez que esta não é senão a força do corpo e da mente para afirmar-se como causa adequada de suas ações (ou causa eficiente total de seus próprios efeitos), isto é, a liberdade é a força interna para ser plenamente uma potência de agir que encontra em si mesma a causa total de suas ações. É essa ideia da liberdade que permite a Spinoza fazer uma demonstração espantosa, a saber, que se nascêssemos livres isso não significaria que estaríamos inteiramente imersos no bem e banhados pelo conhecimento dele, e sim que não teríamos como formar qualquer conceito de bem e mal, pois não teríamos nenhuma experiência de uma distância entre nós e nós mesmos e estaríamos além do bem e do mal. Eis por que Spinoza pode realizar a crítica do mito da perfeição do primeiro homem, que teria sido perdida em decorrência da liberdade, isto é, a crítica do pecado original como um ato de liberdade: justamente por acreditar na existência do bem e do mal como realidades externas decretadas pelo livre-arbítrio de Deus, Adão não era livre.” CHAUI. Da impotência à potência ou da imagem do livre-arbítrio à ideia da liberdade. In: MARTINS (Org.). *O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche*, p. 63.

libidinal: “eus”. E, então, talvez nos encaminhássemos, a acompanhar aquele que se envolve em uma alegria redundante e saúda três vezes a mesma árvore, por um *espaço edênico* fora da ciência do bem e do mal, pois o poema, cuja primeira matéria é a clorofila, nos escreveria que não há, de fato, maneira mais alta de dar a vida. E talvez aí, também nós nos encontrássemos no novo.

Não há maneira mais alta de dar a vida, escreve o poema, enquanto atravessamos o pinhal — os gatos, a medo, e Jade envolto na sua alegria redundante;

<<as árvores falam através dos ângulos que criam>>, nos dizemos, uns para ganhar coragem, Jade por ser incapaz de não saudar três vezes a mesma árvore,
e eu
porque medito no novo mundo em que penetro:
o luar libidinal.³⁵⁸

Segundo passo – “um eu é pouco para o que está em causa”

Nesse passo, em que um eu é pouco, remarcaremos o gesto que inverte o nome de Pessoa. Tal inversão, penso, não afetaria apenas ao próprio, ou ao nome próprio: o particular Pessoa, mas dirige-se também ao universal: a qualquer pessoa que possua um nome e seja por ele possuída, e, também, a qualquer pessoa que possua obra ou seja por ela possuída. Assim, Llansol opera concretamente, através da escrita à luz do luar libidinal, o arriscar a identidade, colocando em obra o risco da forma-humana, em letra, por força de metamorfose. Tal gesto da ordem da interveniência, do mútuo, põe em abertura caminhos de leitura. Assim, há um chamado, pela via da compaciência, à leitura enquanto drama: um drama-poético, operado a partir da letra.

Nesse sentido de um drama fora do gênero dramático, observemos um fragmento do ensaio intitulado “Llansóis de areia: uma leitura de *Onde vais, drama-poesia?*, de Maria Gabriela Llansol”, onde Maria Esther Maciel, após citar o excerto em que Fernando Pessoa se refere à variedade de poetas contidos em um único poeta

³⁵⁸ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 178.

dramático e ao transporte, não pelo viés da forma, da poesia lírica à dramática³⁵⁹, nos dirá do desdobramento do projeto do drama-em-gente pessoano na *textualidade* de Llansol:

Como se vê, o dramático, nesse caso, furta-se obviamente à condição de “gênero” literário para se tornar um exercício complexo de “outridade”, a que o drama-poesia llansoliano vai conferir novos matizes, uma vez que, em *Onde vais, drama-poesia?*, o processo de despersonalização acontece no processo de entrada da própria autora no que chama de *campo figural*. Convertida não em personagem de ficção mas em um delineamento (ou uma sensação) sem duração biográfica, ela passa a integrar a própria comunidade dos poetas que, como vimos, ela desdiviniza em eus de sua voz e de sua escrita. À luz reversa de Pessoa, compõe um drama sem gênero, no qual a cena viva instaurada na arena da escrita revela-se como uma *cena fulgor*.³⁶⁰

Maria Esther Maciel nos ilumina, à luz reversa de Pessoa, o *drama-poesia* enquanto despersonalização, exercício complexo que abre caminho a outro real. E, recordemos que o real surge a Llansol como cenas, as quais, no texto, se dão em encadeamento fulgurante. Atentemos, então, para o fato de que a autora, ao desdivinizar os poetas em “eus”, acena para o pensamento de que “um eu é pouco para o que está em causa”. E o que está em causa? Aqui, talvez se tratasse de uma causa amante, arriscar a pessoa humana, ou os Pessoas humanos, em um drama sem forma-humana, à luz do *eterno retorno do mútuo*, à luz da boa nova anunciada a toda a natureza, dir-se-ia uma luz preferida: a do *luar libidinal: a luz do afecto*³⁶¹: a “da cena viva instaurada na arena da escrita”, aquela que nos revelam as *cenas fulgor*.

Por esse caminho, poderíamos, além disso, cogitar que “um eu” talvez resguardasse a má-consciência do livre-arbítrio, ao passo que quando “um eu é pouco”, para além do livre-arbítrio, talvez encontrássemos a graça, o dom: “um poema sem eu”³⁶². Nesse sentido da graça, observemos, à regra, a retribuição do dom:

a fecundidade do dom é a única retribuição do dom,
parece-me, antes de mais, que a regra deve repousar sobre si
mesma, quer dizer,

³⁵⁹ No referido excerto, Pessoa nos diz que: “Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos (...) E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica – até à poesia dramática, sem, todavia, lhe dar a *forma* do drama, nem explícita nem implicitamente.” PESSOA. *Obra em prosa*, p. 87.

³⁶⁰ MACIEL. *A memória das coisas*, p. 137.

³⁶¹ LLANSOL. *O sonho de que temos da linguagem*, p. 12.

³⁶² LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 14.

quer dizer que ela deve poder permanecer a dormir,
e ser levada como um sonho, e só então Frederico N. recebeu a
carta, desceu do quadro em que surge crucificado ao livro, pôs o
pé em terra e,³⁶³

Assim, a regra não repousa sobre “um eu”, mas sobre si mesma; o que quererá dizer: “poder permanecer a dormir” e “ser levada como um sonho”. Entretanto, se um sonho é também aquele de que temos a linguagem, há de ser a regra levada como travessia? Pois, “o que é uma travessia senão o sonho de que temos a linguagem?”³⁶⁴ Travessia, perscrutemos, que se dá fora da jurisdição temporal, uma vez que “Toda idade desaparece, quando se escreve ao vivo”.³⁶⁵ Face ao tempo desmedido, restaria o encontro inesperado do diverso, uma “continuidade de problemática” e “permanência do vórtice vibratório”³⁶⁶ na linhagem onde se inscreve o texto, caminho aberto do *sensacionismo*³⁶⁷ à *sensualética*³⁶⁸.

Dessa forma, o *drama-poesia* nos convidaria a essa travessia, o sonho de que temos a linguagem, que advém não através da passagem das horas, mas pela passagem dos “graus de leveza”, em que se ouve “uma grinalda de sons activos”³⁶⁹:

Na leveza é mais difícil sentir. No denso, a liberdade é rara e muito lenta. Não há outra definição para a caligrafia. Insensivelmente, e sem dar por isso, resvalando, eu própria comecei a aumentar o tamanho da minha caligrafia atrás da qual se agitam melros e pardais.³⁷⁰

Na finalidade dos instrumentos dessa travessia, talvez pudéssemos ler um drama em que “tudo participa nas diversas partes”³⁷¹. Nesse sentido de des-posseção, um eu

³⁶³ LLANSOL. Perílogo de *O Livro das Comunidades* In: LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 264, 265.

³⁶⁴ LLANSOL. *O sonho de que temos da linguagem*, p. 12.

³⁶⁵ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 343.

³⁶⁶ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 158.

³⁶⁷ Recordo a “continuidade de problemática” da linhagem do texto llansoliano, observando, com Maria Esther Maciel, que: “Quando Fernando Pessoa cria o Sensacionismo, corrente que atribui ao poeta a tarefa de captar a realidade através de sensações múltiplas e simultâneas, passando-as pelo filtro do entendimento e da palavra, ele busca em outras artes, como a pintura cubista, o teatro e a música, subsídios para sua teoria. O interseccionismo, uma das vertentes do Sensacionismo, pressupõe a espacialização do poema, compreendido enquanto um topos móvel de entrecruzamento e sobreposição reversíveis de planos, linguagens, imagens, realidades, como se pode ver não apenas no poema *Chuva Oblíqua*, onde o teatro aparece explicitamente como tema especial da sexta parte, mas também na própria constituição do conjunto da obra pessoana.” MACIEL. *Cena viva: poesia e teatro em Fernando Pessoa*, p. 203.

³⁶⁸ LLANSOL. *Parasceve*. Puzzles e ironias p. 81.

³⁶⁹ LLANSOL. *Parasceve*, p. 51.

³⁷⁰ LLANSOL. *Parasceve*, p. 51.

³⁷¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 44.

“sem duração biográfica”, — aquele que passa, sem fixação ou ficção, por um “processo de despersonalização”, e, que, nessa passagem mesma, “passa a integrar a comunidade dos poetas”, comunidade dos absolutamente sós —, esse “um eu” não se colocaria mais em foco do que a *paisagem* — dir-se-ia que está em simbiose com esse sexo, pois por trás da mão que o escreve “se agitam melros e pardais”, por essa abertura de caminho, o texto “permite dar voz, sem dispersar a voz ou a tornar uma”³⁷². Dessa forma, falar-nos-ia, de fato, das nuvens: “o que não se ouve, *não houve*.”³⁷³ Pois isto parece bem certo: o que se ouve, há.

Terceiro passo – para compor, com rigor, um ramo lilás

“Para compor, com rigor, um ramo lilás”, seria necessário compreender que “Compreender um texto é como compreender um cão, uma previsão do tempo, ou seja, é aceitar que não se fala, que não se compreende, excepto pela companhia”³⁷⁴. Para essa composição, então, levaríamos rigorosamente em consideração que não se trata de uma “relação de captação, dispositivo gestual e cénico de submissão de todas as vozes a uma única voz, ou por serem originárias de uma única, ou a esta deverem regressar, para nela se fundirem.”³⁷⁵ Esse ramo a compor, ao contrário, se daria através de “um acontecer imponderável sem destinatário preciso, despido de qualquer intenção de atrair: pura afirmação a criar movimento.”³⁷⁶ Assim, vislumbraríamos que não é um movimento em busca da verdade, embasado na “temporalidade da história”³⁷⁷, mas sim um movimento de busca de verdade³⁷⁸, na temporalidade dos afectos, a perscrutar o há, através dos graus de leveza, pela densidade da caligrafia, densidade da *restante vida*. Um caminho pela “forma”, caminho aberto às comunidades:

nem todos tinham texto. O texto não era absolutamente necessário.
Comunidades havia que tinham apenas o que sentiam, sem saber o

³⁷² LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 163.

³⁷³ LLANSOL. Nuvens, p. 113.

³⁷⁴ LLANSOL. *Ardente Texto Joshua*, p. 74.

³⁷⁵ LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 161.

³⁷⁶ LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 162.

³⁷⁷ LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 163.

³⁷⁸ Refiro a um fragmento de um diário llansoliano intitulado “A escrita como busca de verdade”, em que Llansol nos diz que: “Não sou portadora de uma verdade porque a verdade não se pode ser transportada mas sou o impulso de formular perguntas à verdade que vejo como ajuste. Os seres têm um sentimento final de que há um lugar onde chegarão à sua coincidência. Para cada um, a sua. Dizer qual é, é um dado suspenso. A verdade como matéria é-nos inacessível mas todos caminhamos pela <<forma>> para esse ponto atractivo. Não há quem não caminhe.” LLANSOL. *Um Falcão No Punho*, p. 129-130.

que experimentavam. Tal acontecia, sobretudo, com as comunidades em que predominavam plantas ou animais ou estrelas. Tomavam por livro o seu mapa envolvente, sem que soubéssemos se nalgum deles estaríamos incluídos. Tínhamos apenas uma informação essencial. Não éramos um ermo. No pomar, por exemplo, havia-se formado um lago onde nadava o peixe da impossibilidade. Era-nos, pois, impossível repousar sobre a verdade. O nosso olhar saía do livro e mergulhava nas suas águas levemente agitadas. Nelas víamos espelhado o lugar em que sempre pensávamos quando sobrevinham as imagens de todos os lugares por onde havíamos passado. E todas elas nos diziam <<vós sois os habitantes natos deste mundo>>.³⁷⁹

Caminhemos na direção dessa imagem, diria, imagem de imanência, em que Maria Gabriela Llansol veria que “há uma <<presença insondável>> na nossa vida.”³⁸⁰ Caminhemos na dinâmica, ou sentido, da “mutação das grandes narrativas”³⁸¹. Pois as grandes narrativas, penso, apoiar-se-iam na sedução de um pensamento judicativo, evocativo de um juízo final, diga-se, demasiado humano. Dessa forma, vejamos a sedução em sua “apetência de poder”, tal qual Llansol no-la demonstra ao responder a uma pergunta a respeito da “problemática da civilização”:

E, no entanto, se há coisa que mais define o mundo, muito mais do que a apetência pelo poder, é a necessidade de afecto. Embora, para mim, haja uma forte correlação entre as duas ordens de factos. Seja como for, a televisão que se vê entendeu isso e o que se ouve, onde quer que se vá, confirma isso mesmo. A conversa é da ordem do lamento, deseja-se uma espantosa 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. Não é só lá longe daqui que se dá o embate entre a crença e a razão. Também aqui. As vidas continuam calendarizadas como desterrados, como verdadeiros fragmentos de inferno. A maior parte resiste a sair da dor que sente, porque ou nunca houve tecido, ou o tecido se rompeu. Vês, é isto a sedução o corpo não se coloca face à luz de que sente a falta, mas na melhor postura perante os holofotes. O romance respondeu, retratando a tudo isto.³⁸²

Observemos que à sedução parece ser propiciatória a ausência ou o rompimento do tecido. Dessa forma, há tecido ou não o há e, se não o houver, haverá vidas “como verdadeiros fragmentos de inferno” a buscar os holofotes de alguma identificação,

³⁷⁹ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 322.

³⁸⁰ LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 166.

³⁸¹ LLANSOL. *Nuvens*, p. 143.

³⁸² LLANSOL. *O Espaço Edénico*, p. 149.

identidades conferidas às pessoas definhadas pela civilização, que gostam “de se lamentar e de sentir ressentimento por terem perdido a lotaria da vida.”³⁸³

Em meio a isso, há a outra vertente, aquela das folhas dispersas, em que “o texto, por mais ilegível ou incompreensível que o achem, convoca a presença do espaço edénico.”³⁸⁴ Há tecido, e arrisco: vou chamar-lhe fio, sopro de vida, linha, confiança, crédito, *dom poético*. O tecido parece chamar a sermos intervenientes com o que há de vir ao nosso corpo de afectos, diria, o que há de vir na inocência do devir, a se considerar que o texto, em sua linhagem³⁸⁵, acolhe o *amor fati* nietzscheano.³⁸⁶

O texto, então, nos convocaria a desviar o olhar no *ponto-voraz* da apetência de poder, de convencimento, essa sedução. Dessa forma, avancemos a cogitar que uma *língua sem impostura* talvez se dê a partir de uma postura corporal, dir-se-ia sem maledicência nem cegueira, postura de “um corpo integralmente feito de linguagem”³⁸⁷.

Assim, para, com rigor, compor um ramo lilás, é preciso distinguir entre a sedução e o fascínio. Nesse sentido, a se ver à qual luz o *drama-poesia* se dá, à dos holofotes ou à dos afectos, acompanhemos Vania Andrade a observar, a partir da letra anelada dessa caligrafia de *restante vida*, e com *O espaço literário* de Maurice Blanchot, qual a luz preferida no jardim que “tem a sua própria forma de pensar o pensamento.”³⁸⁸

³⁸³ LLANSOL. *Parasceve*, p. 17.

³⁸⁴ LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 150.

³⁸⁵ Nesse sentido, Llansol nos diz, a respeito da linhagem em que se inscreve o texto, que: “A esses autores que convergem chamei *linhagem*, ao encadeamento do que procuram chamei *genealogia de problemas*. Só para te dar um exemplo, um dos mais graves problemas da linhagem, onde os meus textos se inscrevem é a procura do ambo a ser formado pela liberdade de consciência e pelo dom poético. Esse ambo supõe uma forma de silêncio à sua volta, que é postura face ao mundo – porque este não pode ser nem apoiado, nem atacado. E estão soterrados os caminhos que nos permitiriam passar-lhe ao lado. Consequentemente, é pouco visível o lugar da sua alma crescendo. Se esta não for visível, dificilmente provocará fascínio, mesmo se produz frequentes formas de sedução. Sem fascínio, não há credibilidade, não há tronco perceptível que atraia os corpos para o risco da passagem. É por isso que é quase praticamente impossível falar de Deus e se esboça um sorriso, quando se ouve a palavra <<amor>>.” LLANSOL. O Espaço Edénico, p. 153.

³⁸⁶ Diz-nos Nietzsche: “Desejo aprender cada vez mais a ver o belo na necessidade das coisas: é assim que serei sempre daqueles que tornam as coisas belas. *Amor fati* (amor ao destino): seja assim, de agora em diante, o meu amor. Não pretendo fazer a guerra ao que é feio. Não pretendo acusar, nem mesmo os acusadores. Desviarei o meu olhar, será essa, de agora em diante, a minha única negação! E, em uma palavra, portanto: não quero, a partir de hoje, ser outra coisa senão uma pessoa que diz Sim!” NIETZSCHE. *A Gaia Ciência*, p. 143.

³⁸⁷ LLANSOL. O sonho de que temos a linguagem, p. 7.

³⁸⁸ LLANSOL. *Parasceve*, p. 12.

- O fascínio, por outro lado [ao da sedução], parece atender a um chamamento radical, traz a marca de uma sina, ou uma assinatura digital no corpo do inexorável. O fascínio des-possui. Em Blanchot, o fascínio está ligado à essência da solidão e esta à obra e ao “escrever”: espaço de desaparecimento em ato, espaço de ninguém em alguém, espaço da intimidade exterior. O pensamento exterior blanchotiano é, assim o de um olhar fascinado. “O fascínio é o olhar da solidão”. O fascínio está ligado à visão que cega, mas “a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver”. Chamamento do fora na dissolução de um “eu”, num terceiro impessoal. Extasiamento. O ver pressupõe uma distância: uma separação que já é reencontro; um toque, um contato na decisão da distância; um olhar capturado pela imagem (ou por uma cena fulgor?), em que o sentido, num borrão de luz, se perdeu. O fascínio é o arrebatamento do olhar, arrebatamento tal que “faz dele um clarão neutro extraviado que não se extingue”, meio onde “o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém de ver”. Luz do abismo: *ponto-voraz*. Escrever, diz Blanchot, “é dispor a linguagem sob o fascínio”.³⁸⁹

Essa disposição da linguagem parece afetar a disposição do corpo *legente*. Escrever, pela via do fascínio – essa des-possessão, à risca de uma regra, a do sonho (*o sonho de que temos a linguagem*), viria, então, ao encontro do que nos escreve Marguerite Duras:

Escrever.

Não posso.

Ninguém pode.

É preciso dizer: não se pode.

E se escreve.

É o desconhecido que trazemos conosco;

escrever, é isto o que se alcança. Isto ou nada.³⁹⁰

Sim, escreve-se sem poder.

Sim, escreve-se rigorosamente sem poder. Escrita da ordem da impossibilidade que há em “um espaço onde não há poder sobre os corpos”. Uma preciosa atividade-passividade prática de silêncio que não se dá à metafórica luz da compreensão

³⁸⁹ BAETA. *Esse é o jardim que o pensamento permite*. Fragmentos no litoral da textualidade Llansol, p. 118-119.

³⁹⁰ DURAS. *Escrever*, p. 47.

judicativa, à sedutora clareza romanceada dos papéis fixos: identidades conferidas aos personagens que comem, dormem, trabalham, morrem e adensam a ilusão do mundo como um dado adquirido.

Sim, escreve-se assim: o encontro inesperado do diverso.

Sim, escreve-se. E, sem poder, à sombra da cheia de graça: *Parasceve*, e conclui-se do “para si” ao “para nós”.

um fulgor estético que ilumina o próximo passo

Nesse passo, observaríamos que passamos por três discursos, a acompanhar o *drama-poesia*: “Para que o romance não morra”, “Nuvens” e “O encontro inesperado do diverso”. E que, nessa passagem, pousamos, quiçá delicadamente, os pés nesse seio, ou território, que anuncia a boa nova à criação.

Dessa passagem por esse seio de restante vida viria a recordação da linguagem de um sonho, linguagem que, de fato, não veio em inteligibilidade ideal. Veio de uma sensação de que o sentido desse passo me falta, e que haveria caminho aberto à luz dessa falta.

Assim, atentemos a este sonho que viria na noite que iluminaria a noite de 27 de março de 2011. Sonho em que, enquanto copiava os três discursos com os pés descalços que sintetizam o caminho, João, diria, nessa altura, são das nuvens, observou, sem levitar, que chegaremos aonde não sabemos por caminhos que não sabemos, e, também, que, por esse caminho onde vai o *Drama-Poesia*, anuncia-se a boa nova à natureza.

Após acordar com o sonho, teria a sensação de que, ao terminar esta dissertação, estaria começando a escrevê-la. Enquanto o texto prosseguiria a escrever inesperadamente nas folhas dispersas a boa nova anunciada à natureza: “legente, [“a cada um por sua conta, risco e alegria,”] o mundo está prometido ao Drama-Poesia.”

o texto escreve nas folhas dispersas
<<apoptose rima com apoteose>>,
senta-se no alto da falésia e olha, com os olhos da terra, o mar

é a hora do crepúsculo,
quando sobressaem com clareza as proporções do homem e
do resto do mundo;
quantas vezes este pinhal, esta falésia, este vento
não poderão dizer <<por aqui passou um texto?>>,
criado entre elementos fortes, indomáveis e diferentes;

a árvore que escutou o drama-poesia
tornou-se mais árvore
e, movida pelas emoções humanas, caminha;
os seus passos vão de ela própria à próxima árvore, ao vento
que sopra, à falésia austera e de festividades efémeras

uma maior soberania, um sentir mais complexo,

a certeza de que a evolução não será uma catástrofe
e escutamos o mistério a que teremos de dar destino _____
é noite,³⁹¹

³⁹¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 180.

ANEXO I
PARA QUE O ROMANCE NÃO MORRA

Para que o romance não morra

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

Senhor Presidente da República, membros da
Direção da APE, Amigos e Companheiros,
Agradeço a Vossa presença.
Agradeço, em particular, a presença dos membros do Júri
que, com o seu voto unânime, acaba de inscrever, na
sequência de livros distinguidos com este *Grande Prémio
do Romance e da Novela*,
“*Um Beijo Dado Mais Tarde*”.

_____o que é que este livro vos contou?
Talvez um mau silêncio. O silêncio da Casa contra uma
criança. Mas o silêncio final só foi no dia 22 de maio
de 1991. Nesse dia, fechei definitivamente essa Casa,
aonde jamais poderei voltar.

Em cada sala completamente vazia, gritei os
nomes de todos; desejei que o caminho da glória os
envolvesse e que Assafora, o mais simples e ingénuo de
todos eles, obtivesse o lugar de palhaço a que aspirara.
Para ela, também, gritei com entusiasmo:
“Graça e glória para ti.”

Aí continuou a metanoite,
que culminou no *Prémio* concedido, ou não concedido, à
vossa história humana, tal como a consegui narrar, por
outros humanos.

Havia quem, nesse mesmo instante, estivesse
verdadeiramente preocupado com o momento em que o ser
do livro — a vossa história — tivesse sido dado à luz; era
uma questão de segundos de letra morta:

_____quando emergira este braço infantil do livro?

_____a cabeça redonda do esforço?

_____a primeira luz traçada em letra descritiva da angústia
de Témia?

Porque, na eventualidade de não ter nascido toda
ao mesmo tempo — e não tivesse a força de ser vida
inteira,

“havam de abater”, temi, “as paredes dos ventrículos
laterais do cérebro da criança”.

Eram palavras deles, e não minhas.

Eu estava, definitivamente, ao lado da metanoite, que entrara por mim.

Não adorava — sabia-o para sempre — qualquer forma de poder, ou de violência. Por que aceitara eu um *Prémio* que tantas vezes fazia sangue, a não ser por desejar criar, com tantos outros, e no espaço da nossa Cultura, um espaço matinal de contra-sangue?.

Amigos,

deixai que assim vos chame a todos, para que sejamos todos, neste momento, simplesmente humanos.

É a nossa narrativa deste instante.

Poderá ter-vos parecido estranho que eu tenha situado os meus textos na área do romance. Mas o **romance**, antes de ser um género literário definido, não foi, e não continua a ser, o nome genérico da **narratividade**?

Peço-vos que atenteis neste ponto de partida:

nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros.

A maior parte das vezes, são histórias de furor e de sangue. Sabe-se. Mas não sempre. Às vezes, acontece-nos como acontece aos amantes nus que falam de coisas anódinas, pequenas confidências em troca, enquanto se acariciam e se contemplam.

Nesse instante, os corpos brilham porque, nesse trânsito, a palavra aí existe, mas sem importância útil, e os corpos, sem que nós o saibamos, a absorvem — e fulgem.

O que os humanos procuram, na **narratividade**, é um alimento que não dispensam, e sem o qual perderiam (ou nunca acederiam), à liberdade de consciência.

Procuram, em adultos, os restos da magia de que a figura emblemática será sempre a **infância**.

_____ acontece, contudo, está acontecendo há muito, que a **narratividade** perde o seu poder de fascínio. Os seres humanos mais despertos já a incorporaram, a dominam_____ e tornam-se, cada vez mais, sedentos do novo. Muitos deles, estão morrendo à fome.

Porque, por detrás das histórias, por detrás da magia do “era uma vez...”, do exótico e do fantástico, o que nós procuramos são os estados do **fora-do-eu**, tal como a língua o indica, ao aproximar **existência** e **êxtase**, ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar.

Na realidade, todos nós somos feitos, criados, **longe**, à distância de nós mesmo.

E se, há muito, se fala da morte do romance, e apesar disso, se continua a escrever romances,

é porque,
dessa escrita,
a vibração definitivamente se ausentou, e porque outras
formas de arte se apropriaram, com êxito, das suas técnicas
narrativas.

O diagnóstico é conhecido.

A **narratividade** tem como órgão a imaginação
emotiva, mas controlada por uma função de verdade, a
verosimilhança. O que se chama ficção não é mais do
que a abordagem do **real-não-existente** _____o que é,
pelo dispositivo técnico do cenário, da hipótese
documentada, ou outra.

Dito de outro modo, a **narratividade**, só pode
existir no âmbito da racionalidade que modula, transforma,
elucida os materiais que o mito — verdadeiramente
prisioneiro — é obrigado a pôr à sua disposição. Esse
trabalho é teoricamente infundável mas, praticamente,
repetitivo. As situações, ou todos emotivos, são em
número mais do que reduzido.

No entanto, há que dizer que foi através do
romance, assim como, e em paralelo, do voto universal,
da instrução obrigatória e generalizada, e dos sistemas de
Previdência,

que se fez a integração social da sociedade moderna,
baseada no primado da liberdade de consciência.

O **romance** trouxe uma visibilidade imaginária,
mas verosímil, do “privado” de classes e castas que
praticamente se degladiavam, na base de preconceitos
mútuos. O **romance** pô-las em contacto entre si, e
veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens,
**porque todos são iguais perante a existência
enigmática.**

mas, agora, que esse dado está praticamente
adquirido, e que tanta energia criadora encontrou aí o seu
termo,

como continuar o humano?

Que vamos nós fazer de nós?

Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?

Para onde é que o fulgor se foi?

**Como romper estes cenários de “já visto” e “revisto”
que nos cercam?**

É minha convicção que, se se puder deslocar o
centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano
consumidor de social e de poder, operar uma mutação
da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade**
um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor,
nos é possível.

Mas o que nos pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, **fazer de nós vivos no meio do vivo.**

Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais.**

Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a **textualidade** tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança_____o vaivém da intensidade. Ela permite-nos, a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos.

Na verdade, proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como , longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus, fora de todo o contexto religioso, ou até sagrado.

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

Os meus livros contam que essa emigração já começou, e vem longe. Mas nunca direi que é a sua hora. Não sei.

A textualidade não tem, sequer, poder para considerar enigmática a realidade. 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 — , ela abre caminho à emigração das imagens, dos afectos, e das zonas vibrantes da linguagem.

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.

Permitam-me que cite o testemunho de outrém:

“É verdade que estes textos me fascinam, mesmo quando não estou certo de os entender perfeitamente (melhor: sobretudo quando não estou certo). É verdade (creio) que estes textos fascinam tanto Maria Gabriela Llansol como a mim próprio. É o facto de neles se desarmar toda a autoridade de um autor que os torna simultaneamente precários, vulneráveis e deslumbrantes. Qualquer leitor pode bater à Porta e entrar. O que o aguarda é apenas a serenidade e a justeza das coisas evidentes: pão, água, o convívio com as plantas e os animais, alguma luz mesmo de noite, alguma noite no corpo da própria luz. E o amor como partilha do mais difícil”.

_____antes de continuar o meu caminho, gostaria de lembrar os que antes, nesse mesmo caminho, me escreveram o que leram no que eu houvera escrito.

Lembro-me intensamente de Isabel da Nóbrega, que há tantos anos me lê e, mais longe ainda, do José Carlos Marques e do Leal Loureiro e, ainda mais longe, da Natércia Freire e do Luís Amaro.

Lembro-me do Jacinto do Prado Coelho, da Teresa Joaquim, da Regina Louro, da Paula Mourão, da Lúcia Lepecki, da Alzira Seixo, do Eduardo Lourenço, do Eduardo do Prado Coelho, da Silvina Rodrigues Lopes, do António Guerreiro, da Fernanda de Abreu, do Pierre Leglise-Costa, da Alice Raillard, do Fernando do Amaral, do J.B. Martinho.

Como não lembrar, finalmente, a Maria Rolim Ramos que, desde há anos, tomou o risco de me editar, e a quem, em momentos de adversidade, me ligaram laços de profunda amizade.

Alguns que conheço. Outros, que nunca vi, mas que são a comunidade **existente não real** que me foi concedida por uma tão grande graça de textualidade.

Sinto-me feliz por tudo ter acontecido assim.

Tróia, 14 de Junho de 1991, na atribuição do Grande Prémio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores a “Um Beijo Dado Mais Tarde”

ANEXO II

NUVENS

Nuvens

Como me foi sugerido pelo J.B. Martinho, quando me informou desta distinção, eu podia agora, ao estar presente, simplesmente agradecê-la ou, então, dizer algumas outras palavras mais. Como eu quisesse.

O acento tinha sido posto, subtilmente, e com delicadeza, no “estar presente”.

Creio ter percebido, e vim. Vim pessoalmente agradecer. E desejaria fazê-lo porque, há alguns dias

_____ que me cerca a pergunta “*mas o que é que eu lhes vou dizer?*”.

Num momento *ténue*, é-me respondido: — Gabriela, fala-lhes das nuvens. — Admiro-me: — Mas eles são os críticos. Não estejas a brincar comigo.

— Não. Não estou. É magnífico estar nas nuvens. Os críticos não servem para escrever sobre o que é, mas sobre as envolvências. Sobre os suspiros que rodeiam o texto. Do que, eternamente, é texto, mas que nunca ninguém conseguirá escrever sozinho, com as suas próprias e únicas palavras.

Declaro, a quem nesse sussurro me dirige o seu sopro, que essa afirmação me lembra Ibn’Arabi:

— Não lembra. É dele. Quando, na nuvem primordial, o inomével suspira por ser reconhecido pelo nomeado.

Estar nas nuvens é realmente isso, sem se saber. Uma espécie de audácia galante, de indiferença atenta. Mas há na nossa língua, um matiz crítico para designá-lo, não é como os franceses que têm a expressão “*être aux nues*” e que, quando gostam muito do que sentem dizem mesmo “*le porter aux nues*”.

— Nós, portugueses, preferimos *cair das nuvens*.

— Tens razão. Mesmo no meio do texto. No real onde ele é mais nó. Mais denso.

— Sim. Menos evocativo. De onde é mais difícil lançar a frase que recupere o suspiro que se ouve lá fora. O que vai vaguear, por não dito.

— E é bem certo que o que não se ouve, *não ouve*.

(Alguém suspira. Está tão distraído que não repara que disse: “É pena”.)

Não disse. O suspiro é que disse: — É pena.

— Sim. Sim. Esse é um som que escreve.

— Nessa palavra, a língua portuguesa é mais rica do que a língua francesa, creio. Pena, diz-se “*plume*”, pena de ave. É instrumental, mas evoca voo, e também penugem. Um levantar leve, que pode acabar nas nuvens.

A língua portuguesa também afirma o mesmo. Mas diz também *pena*, melancolia, nostalgia.

— Peço-te. Não prossigas. Há aí um paradigma nosso, terrível. Sabes qual é, não sabes? Deixa-o por nomear. Já foi dito muitas vezes — essa resignada queda, um “realismo” que afirma que não podemos e que, no seu rasto, apagou o outro.

— Eu sei. Não apagou. Mas escondeu a nuvem. Esse som — que é pena — esconde a nostalgia que a forma, que a move, e que, ao enunciá-la, nos faz nuvens. Suspiros de aspiração aos bens da terra.

Aos bens do texto, sempre _____ desde agora.

— É verdade que temos explorado tanto um dos lados da pena _____ o lirismo melancólico, o realismo da queda _____.

— Sim — disse a voz, por final. — Mas há outra vertente. A restante vida: a nostalgia de um falcão para cada punho.

— Sim. A propósito de nuvens _____.

Lisboa, 7 de Março de 1991, na atribuição do Prémio da Crítica de 1990 a “Um Beijo dado Mais Tarde”

ANEXO III
O ENCONTRO INESPERADO DO DIVERSO

O encontro inesperado do diverso

I — _____ o encontro inesperado do diverso
 é assistir o belo a comunicar com o silêncio;
 a fraccionar a imagem nas suas diversas formas;
 ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem
 mutuamente na beleza própria, e fechar os olhos para que
 se não rompa *a delicada tela desta vida*,
 ou então falar.

Talvez assim:

“Uma cena erótica simples em que a luz dos
 pinheiros se projecta sobre a Presença. Tal uma sensação
 de pânico posta à raiz do prazer que eu tenho em encontrá-
 la; e em ser levada por ela desta terra _____
 para uma terra não queimada pelas palavras;

olho para uma e outra terra,

vou deslizando sobre a curva dos afectos que lhe
 tenho, e apreendo as tonalidades particulares a cada
 encontro. Sempre o afecto me pareceu o caminho que me
 levaria ao íntimo do mundo _____ desejo, inteligência,
 corpo,

e à sua livre circulação na Noite, que engloba o dia; antes
 de lançar o laço da inteligência, fico imóvel,

à espera de uma declaração enérgica dos próprios
 sentimentos; e, subitamente, consolida-se a grande
 tempestade num nó de serenidade para o qual passo a
 existir

porque sinto,

porque quero,

e porque crio, em linguagem, ou em outro sinal, o pen-
 samento do fulgor que já estava criado.

Estar no amor, persistir em estar nele, não pode
 deixar de ser fulgor deserto.

Quando, por exemplo, penso no Jade, ela já
 explodiu, em imagens de quadrúpede, no meu coração, e
 eu sinto-me, então, lembrada por ele, nos muitos lugares
 em que estivemos ambos no ele está lá agora; quando
 penso em A. Nomade — nome que sempre dei a quem
 muito amo, e cujo próprio não imorta _____,
 recorta-se um balão de luz intensa suspenso da lareira,
 progredindo sempre na acção interior e exterior
 _____ levanto a mão para tocar-lhe mas só um beijo,
 longínquo de proximidade, lhe toca.

Mas quando me sinto pensada por essa Presença, a
 ponto de lhe chamar Esse _____ uma contradição do que
 está sempre surgindo, imprevisível e exigente,
 desce à ponta dos meus dedos, porque a não penso, nem
 consigo.

Mas se Esse me quer pensar, e me pensa na Noite, por que impedi-lo de continuar a tecer esta complexidade onde tudo tem que caber e de evoluir, até que as percepções se esgotem? Acabou por criar, em mim, um castelo incansável onde a alma dessa Noite, que hei-de acabar por definir, no seu próprio escuro, bebe.

E eu repito o que Esse me aconselha:
“não tenha medo.

Senta-te, como todas as noites, na cama em que dormes, antes da última bebida da Noite, e faz viver as coisas inertes, simplesmente afirmando, por ser real, que elas têm vida.”

O que eu estou a dizer-vos, não é incompreensível, mas só o entenderão os caminhantes da Noite, os que se dispõem a virar do avesso as próprias estrelas que orientam as suas vidas.

II — Perguntaram-me se eu queria vir falar-vos. Eu respondi que não tinha ideia, mas que sim, e aqui estou.

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 ta 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:

“Na verdade, proponho uma emigração para um Locus/Logos, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como, longiquamente, 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.”

III — Entre o que se passou no primeiro texto que vos li e o meu encontro com Ad, que vos contei a seguir, medeiam quase vinte anos. De **Esse/Presença**, cujo nome próprio não nomearei (e que nos meus textos escrevo em letras minúsculas, ou então Eus, embora não se trate, de modo algum, do mesmo género de presença) eu aceitei o seu convite a uma relação pessoal, como o texto que citei claramente indica. E, no entanto, não sou crente nem, aliás, descrente, porque não posso ter acto de fé sobre o que aceitei viver e que os meus textos e os diários qualitativamente escrevem. Essa qualidade tem o nome de estética. É, pois, desse modo, que eles se dirigem ao real, e não sob o modo filosófico ou teológico.

IV — Os meus textos, como já, por vezes, referi, são tecnicamente construídos sobre o que chamei *cenas fulgor* porque o que me aparece como real é feito de *cenas*, e porque surgem com um carácter irrecusável de evidência. O que tenho referido raramente é que essas *cenas fulgor* se verificam sempre na proximidade do que chamo **ponto-voraz**, e que é simultâneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula. Se, por inépcia, 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.

Há, assim, que ter o cuidado de desviar o olhar.

Para mim, o que é ser-humano está integralmente nesta proximidade tensa, perigosa, no gesto de desviar o olhar. Se a cena se anula, **o que é ser-humano** também se anula, e o sinal mais evidente é a perda do prazer e da alegria. Mas importa ficar perto, porque toda a presença se manifesta aí ou, de outro modo, aí uma presença começa a ser imagem e, à distância que vai do ponto-voraz à *cena fulgor*, nós podemos chamar epifania.

Sempre identifiquei essa epifania nos termos em que dela fala Ibn'Arabi: “Eu era um Tesouro escondido; ninguém me conhecia quando Eu tão ardentemente aspirava a ser reconhecido.

Foi nesse desejo que criei as criaturas.

Dei-me, então, a conhecer, de modo que elas pudessem reconhecer-me.”

O que aprendi, e aprendo com as *cenias fulgor*, é o risco de o ser-humano se anular nessa Presença — Tesouro — que chama o meu/nosso olhar.

Mas não só.

O ser-humano ou, se preferirem, o meu-ser-humano constitui-se (o tal castelo incansável na Noite) na proximidade de um ponto de não-humanidade. Mas, se o humano olha para esse ponto não humano, e se deixa nele se anular, torna-se uma deriva monstruosa do humano. Este o nome que nós damos habitualmente a outras derivas, mas não a esta, incompreensivelmente. Ou talvez não, porque esse apelo fusão sempre foi visto como aquisição de sobre-humanidade.

Eu aceito que eu, *ser-humana*, fui criada à imagem dessa presença de não-humanidade. É essa imagem — que surge na *cena fulgor* — e que permite o apelo e a relação; mas daí nunca inferi, porque contrária à minha experiência, que eu tenha a mesma forma que essa imagem. O ser-humano é uma forma inconfundível, inalienável, e exclusiva de nós mesmos. Por isso eu disse “fraccionar a imagem nas suas diversas formas” e por isso *o belo é o encontro inesperado do diverso*.

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 que admirar porque elas são formas da mesma imagem e excelentes mestres do ser-humano no estabelecimento das relações deste com a Presença não-humana.

Tenho vivido muito com gatos, com um cão, plantas (e já vivi com galinhas), com seres-humanos e com essa Presença insistente na minha proximidade. O que aprendi é que todas estas formas da mesma imagem relacionam entre si e que a palavra é uma forma de comunicação rara, mesmo entre seres-humanos, e não é, de modo algum, a mais fiável. Tudo comunica por sinais, por regularidades afectivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação. Tudo comunica por incompreensão. Nada está em nada, apesar das múltiplas implicações das formas entre si, mas o conhecimento mútuo e, sobretudo o reconhecimento, não é um dado inicial, dado à partida. Elabora-se entre as formas concretas que, estabelecendo uma relação preferencial, decidem cuidar umas das outras.

Contrariamente ao que se possa imaginar, o relacionamento do ser-humano com essa Presença não humana, aprende-se, e não é mais difícil, nem mais óbvio do que qualquer relacionamento de um ser-humano com

outro ser-humano, ou deste com uma forma-planta ou uma forma-animal.

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 de sua arte de se tornar “forma-humana”.

Nos meus textos, exponho claramente esta comunidade este espaço-nó, ou semente. Sempre o vivi — repito — como espaço de perigo pois nele se desenvolvem grandes mutações de energia que podem pôr em risco o corpo e, com toda a certeza, modificam a maneira de ser e de viver. Daí que o *continuum* espaço-tempo seja “suspendido”, e que qualquer forma que aí se inscreva assuma o estatuto de figura.

O que é uma figura?

_____ retomo aqui um texto crítico de Augusto Joaquim sobre “**Finita**”. _____ “Figura é todo o agente do mútuo e que nele intervém. (...) O mútuo começa por ser o que, em tempos, se chamava “conversação espiritual”, mas desenvolvendo-se em relação textual, física (como se diz do acto de amor), cuja dinâmica, ou sentido, é a mutação das grandes narrativas. Destes encontros, cada participante sai modificado, e vê modificado o seu mal de amor, que é o nome do desconfortável que há no seu próprio pensamento. Este, o efeito específico da configuração singular, de cada encontro (no espaço-nó da comunidade a que fiz referência) que, atravessando os mitos e arquétipos que dão forma ao mundo, e ao texto, os confirma na certeza inabalável de que o mútuo não é um acidente, nem repetível arbitrário, mas o autêntico motor da mudança das narrativas e da metamorfose dos corações. Porque só isso passa, para voltar sempre mais próximo do amante”.

E, já antes, o mesmo crítico escrevera:

“Neste trajecto, 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 nietzscheana é evidente e forte. Mas é mais do que isso (...) Mostra (o mútuo) na vida afectiva dos homens, tornado assim o lugar catastrófico de toda a metamorfose. **O homem só no encontro com o Amante poderá advir.**”

Hoje, sei que isto é verdade não só para o ser-humano, mas também para toda a forma viva que integre a Comunidade. Porque aquilo que o crítico assinala como o eterno retorno do mútuo mais não é, a meu ver, que a boa-nova da criação anunciada a todo o vivente.

V — Ou seja,

nesse instante, vou entrando na nossa própria casa, minha, do pinhal, dos animais, e dos próprios criadores.

Sobre uma das pedras que fixa a porta de madeira da entrada, dois gatos, um maior (amarelo) e outro mais pequeno (preto) surgiram debaixo dos ramos. As duas cores fazem-me levantar a voz: — “*Esse* está a ensinar a ler à floresta de que sofrimento se morre.”

Ao que a cor negra respondeu: — “Se alguma forma, através do destino que lhe sobreveio, tivesse caminhado à frente na investigação da natureza, como nós já o dissemos, ou seja, adquirindo as ideias novas na referida ordem, segundo a ordem da ideia verdadeira dada em oferenda, nunca teria duvidado da verdade, que ela teria assim possuído, porque a verdade, segundo já referimos, faz-se conhecer por ela mesma, e tudo também lhe seria entregue, num rumo espontâneo”. (Spinoza)

VI — É muito difícil falar d’Ele, de **Esse**.

Mas é muito mais difícil falar sobre o Amor. A Noite adensa-se, o pensamento quebra-se, e os textos de Halladj e de Ibn’Arabi não nos trazem grande socorro. Misteriosamente, diria, essa é a relação onde cada forma-humana tem de arriscar, sem retorno possível, a sua própria forma. Aqui chegada, uma vontade compulsiva me vem de murmurar aos ouvidos do Amado sons que ele possa tomar por palavras, antes de se aperceber que mais não faço do que mexer os lábios. Sempre tomei essa Presença não-humana por Amante.

Seria vão afirmar para onde nos leva essa relação, excepto que ela nos leva a realizar a criação; mas esta, apesar de feita, continua imprevisível, por decidir. Esta é a parte densa da Noite. Não escura, mas impensável. Mas há ainda a parte mais misteriosa, cuja meditação é sofrimento.

Atentemos só neste ponto: é verdade que o homem não sabe amar, que, para o maior número, os frutos do amor são amargos. Mas, se o homem não sabe amar, que faz o Amor que o ama? Se toda a criação é o seu fruto, fruto de um desejo de ser reconhecido, aceite e amado, não posso deixar de reconhecer a falência de um tal desejo.

Alguém, desde o princípio, está sentado à nossa porta, pedindo abrigo, partilha de pão, reciprocidade. Não saberá ele pedir? Não terá ainda aprendido **quem** é a forma humana?

Essa presença amante, tão grande e misteriosa, é cega. Talvez omnisciente, que importa? Para a forma-humana que nós somos, o que importa **é que ela não sente.**

O Catecismo pode dizer que Ele é omnisciente, omnipresente, omnipotente, mas nunca diz que seria **omnisensível**. Porque não tem corpo. Será que o não tem?. Aliás, quem sabe o que um corpo?

A maior parte das cosmogonias tradicionais dá à forma-humana um lugar central de intermediação entre o mundo criado e o criador. Mas não definem funções operativas, enunciadas, como normalmente são, a partir de esotéricos teológicos.

Nunca parti daí, convencida intimamente de que o belo tinha de ser salvo de qualquer embelezamento, para lá de toda a estética, e firmemente empenhado no corpo e no afecto. A Força e o Belo sempre foram os principais atractivos do corpo, e o texto quase sempre foi suficientemente livre para o reconhecer e o realçar.

Nisso empenhei o meu texto. Voltar a dar à forma-humana a afirmação positiva do corpo e fazer dele um corpo de afectos, de sensações, de impressões para que, seja qual for o seu destino — a glória ou o nada —, não se possa jamais esquecer desta 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.

Para a forma-humana, só esta terra existe.

Nela, não se desenha mais uma geografia definida pelos pólos humano e divino, mas sim — na Noite, o texto afirma — pelos pólos de potência e de adoração.

VII — Todas as formas são sinais diante de sinais, silêncio que comunica com o silêncio, véus que se desvendam. Define-se para qualquer forma, nessa proximidade e da Presença amante não-humana, uma vida e um destino que não são leis que a mente e a consciência moral interpretam, lêem, apagam, e deixam escritos. E sempre o ponto-voraz da fusão amorosa chama. E o texto diz que a forma-humana se deve manter perto, em risco, testemunhando diante da Presença o que o real é, e ela não sente, abrindo as outras formas à boa-nova da criação.

A estas duas atitudes chamei **dom poético e liberdade de consciência.**

VIII — Este texto, pensei-o para vós;

Eu queria dizer ainda _____ que gostava de escrever uma carta onde todas as minhas

hesitações levitassem à volta da lucidez; exprimir que o espírito partido não quebra o corpo _____ avança nele; nesta divagação das noites partidas em que ergui a minha muralha para suster a minha tristeza de não estar com todos vós ao mesmo tempo da noite e do silêncio,

encontrei uma casa sobre outra, bem favorável, com o lume do dizer aceso; exprimir-lhe a minha gratidão não tem fim, nem que eu passasse para a margem do sonho; bato à porta, e se me perguntarem se quero entrar, digo que não entro; quero simplesmente exprimir a minha gratidão.

Lisboa, 11 de Dezembro de 1991, no Convento dos Dominicanos do Lumiar

RÉSUMÉ

“*Para que o romance não morra*” [Pour que le roman ne meurt pas], “*Nuvens*” [Des Nuages] et “*O encontro inesperado do diverso*” [La rencontre inattendue du divers] - des discours prononcés en 1991, dans des contextes divers, par Maria Gabriela Llansol - sont les textes qui orientent cette lecture, qui a comme objectif la scrutation, dans l’espace de l’œuvre de Llansol, du concept esthétique llansolien *drama-poesia* [drame-poésie] en rapport avec la reproduction esthétique du monde à la recherche de ce que l’auteur portugaise appelle *la bonne nouvelle annoncée à la nature*. Le rapport entre le désir et l’écriture chez Roland Barthes; la notion de “parole commençante” développée par Maurice Blanchot; la notion d’affect développée par Espinosa travers la lecture de Gilles Deleuze; et aussi la notion de l’éternel retour chez Nietzsche, amplifiée par la pensée llansolienne, sont la base théorique de ce travail

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Vania Maria Baeta; BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Livro de Asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*. Trad. do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1998.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. L.P&M,

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBOSA, Márcio Venício; BRANCO, Lucia Castello; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

BARRENTO, João. *A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol*. JADE – Cadernos llansolianos. Lisboa/Sintra: GELL, 2004. v. 4.

BARRENTO, João (Org.). *O que é uma figura? Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*. Lisboa: Mariposa Azul, [s/d].

BARTHES, Roland. “A metáfora do olho” In: BATAILLE, Georges. *A história do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BARTHES, Roland. *O grão da voz. Entrevistas – 1962-1980*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita seguido de Novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O neutro. Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *S/Z, uma análise da novela Sarrasine*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Celso L. Coutinho, Magali Montagné, Antônio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. *A história do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975
- BATAILLE, Georges. *Las lagrimas de Eros*. Trad. David Fernández. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.
- BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1955.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Arno Brustolin (Coord.). 2ª reimp. [1990]. São Paulo: Paulus, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *A besta de Lascaux*. Trad. Márcio V. Barbosa. Manuscrito inédito.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002.
- BRANCO, Lucia Castello. *A branca dor da escrita*. Três tempos com Emily Dickinson. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- BRANCO, Lúcia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- BRANCO, Lucia. *Chão de Letras: as literaturas e a experiência da escrita*. 2008. Tese (Concurso público para professor titular em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.
- BRANCO, Lucia Castello. Encontros com escritoras portuguesas. *Boletim do CESP*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 14, n. 16, jul./dez. 1993.
- BRANCO, Lucia Castello. *Eros travestido – um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.
- BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo?* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- CAMPOS, Augusto. *Coisas e Anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CESAROTO, Oscar (Org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. Spinoza, vida e obra In: SPINOZA, Baruch. Vol. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza*. (Vincennes, 1978-1981). Trad. Emanuel A. R. Fragoso, Francisca E. B. de Castro, Hélio R. C. Júnior, Jefferson A. de Aquino. Fortaleza: EDUECE, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. Trad. Abílio Ferreira. Porto: Rés, [s/d].
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DIAS, Glicério do Rosário. *Franz Kafka entre o literário e o dramático*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- DURAS, Marguerite. *Emily L*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ESPINOSA, Baruch de. *Tratado Teológico-Político*. Trad. Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Trad. Célia Eduvaldo. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- GUERREIRO, António. O texto nómada de Maria Gabriela Llansol. Colóquio/Letras. Lisboa, 1986. n. 91. p.66-69.
- GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- JOAQUIM, Augusto. O limite fluido. In: LLANSOL. *Os pregos na erva*. 2 ed. Lisboa: Rolim, 1987.
- KRISTEVA, Júlia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.]
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Apresentação. In: HÖLDERLIN, Friedrich; COSTA, Daniel. *Pelo infinito*. Lisboa: Vendaval, 2001.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*. Ensaio a partir da obra de Herberto Helder. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da Des-posseção*: ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Porto: Black Son, 1988.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Ensaaios de literatura cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MACIEL, Maria Esther. Cena viva: poesia e teatro em Fernando Pessoa. *Boletim do CESP*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 18, n. 22 – jan./jun. 1998.
- MARTINS, André. (Org.). *O mais potente dos afetos*: Spinoza e Nietzsche. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MARTON, Scarlett. *Extravagâncias*. Ensaaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: discurso editorial, 2001.
- MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MOURÃO, Fernanda. *117 e outros poemas*: à procura da palavra de Emily Dickinson. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Reflexões sobre os preconceitos morais. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Um escrito polêmico. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Um livro para espíritos livres. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PELBART, Peter Pål. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PLATÃO. *Fedro*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Seleção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- REZENDE, Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do Latim Essencial*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Trad. Peter Süsskind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. T. C. Neto. São Paulo : Documentos, 1969.
- REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia*. Antonin Artaud. Trad Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte : Autêntica, 2002.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- ROSSET, Clément. *Alegria: força maior*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- SALOMÃO. *Cântico maior atribuído a Salomão*; versão de Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- SPINOZA, Baruch. Vol. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).
- WOLFF, Francis. O poder das imagens. In: Muito além do espetáculo. NOVAES, Adauto. (Org.). São Paulo: Senac, 2005.

Livros de Maria Gabriela Llansol:

- LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Lisboa: Colares editora, 1990.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Cantileno*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta ao legente*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa Amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do Mal Errante*. Lisboa: Rolim, 1986.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Da Sebe ao Ser*. Lisboa: Rolim, 1988.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1987.

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Lisboa: Colares editora, 1993.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às Quatro Confidências*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto*. Lisboa: Afrontamento, 1984.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*: Assírio & Alvim, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O Jogo da Liberdade da Alma*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Lisboa: Afrontamento, 1977.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O raio sobre o lápis*. Lisboa: Com. Europália, 1990.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 143/144, p.7-18, janeiro-junho, 1997.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assirio e Alvim, 2007.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. Lisboa: Portugália, 1962.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

Traduções de Maria Gabriela Llansol

- APPOLINAIRE, Guillaume. *Mais novembro que setembro*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- DICKINSON, Emily. Bilhetinhos com poemas. Trad. Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares [s/d].
- ÉLUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- LISIEUX, Thérèse Martin de. *O alto vôo da cotovia*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro: iluminações e poemas*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

VERLAINE, Paul. *Sageza*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

LOUYS, Pierre. *O Sexo de Ler de Bilitis*: canções em prosa rítmica. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

Teses e Dissertações sobre Maria Gabriela Llansol

ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Luz preferida*: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

BAETA, Vania Maria Rodriguez. *Este é o jardim que o pensamento permite* – fragmentos no litoral da textualidade Llansol. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

ARAÚJO, Cinara de. *Biografia como método*: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CARNEIRO, Rebecca Cortez de Paula. *O encontro inesperado do diverso*: a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol. 1997. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

COSTA, Erick Gontijo. *Curso de silêncio* – Maria Gabriela Llansol e a escrita das imagens curativas. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MAIA, Maria Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol*: letra e discurso. 2004. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

ROCHA, João. *A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores*: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SILVA, Marilaine Lopes. *Texto, lugar que viaja*: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.