Marilaine Lopes Silva

TEXTO, LUGAR QUE VIAJA

Território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol

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

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Dissertação intitulada *Texto, lugar que viaja: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol*, de autoria da Mestranda MARILAINE LOPES SILVA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

_____

Profa. Dra. Lucia Castello Branco - FALE/UFMG - Orientadora

_____

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

_____

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães – FAFICH/UFMG

Prof. Dra. ANA MARIA CLARK PERES
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 16 de agosto de 2007.

AGRADECIMENTOS

À Lucia Castello Branco, pela paciência, pela generosidade e pela leveza de sempre.

Ao Prof. João Barrento, à Cinara de Araújo e à Vania Baeta pelos livros preciosos e por seus trabalhos sempre presentes.

À Maria das Graças Fonseca Andrade e ao Erick Gontijo Costa, pela interlocução e pelo apoio na elaboração do projeto que deu origem a essa dissertação.

À Laura Lobato e ao Wellington Júnio Costa, pela ajuda preciosa em alguns detalhes deste trabalho e, sobretudo, pela delicadeza de suas amizades.

Aos meus pais, ao meu irmão e a minha irmã, pela força silenciosa e sempre presente e pela alegria de viver.

A Letícia e às funcionárias da secretária do Pós-Lit, pela presteza no trabalho.

Ao CNPq, pelo fornecimento das condições necessárias para a elaboração desta dissertação.

SUMÁRIO

RESUMO 4

INTRODUÇÃO: Sem país em parte alguma 5

Capítulo 1: TERRITÓRIO E COMUNIDADE EM MARIA GABRIELA LLANSOL.17

1. *Lisboaleipzig 1* e o projeto llansoliano 18
2. “A língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se” 26
3. O problema da comunidade 32
4. A comunidade no texto 38

Capítulo 2: TERRITÓRIO E COMUNIDADE EM FRANZ KAFKA.....43

1. Kafka e a leitura de Kafka 44
2. Os contos 49
3. Deslocamentos 52

Capítulo 3: LLANSOL E KAFKA:UM ENCONTRO INESPERADO DO DIVERSO.70

1. Travessias 71
2. A literatura, a vida, a solidão da escrita 83

CONCLUSÃO: A comunidade dos absolutamente sós 93

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 96

RESUMÉ 100

RESUMO

Esta dissertação aproxima dois singulares autores, Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol, através da investigação da maneira como eles, em suas obras, projetam significados peculiares para os conceitos de "território", "comunidade" e "transmissão". Percebe-se, na forma como questões relativas a esses termos surgem nas obras desses autores, que eles guardam uma importante significação não só para suas obras em particular, mas para a literatura de um modo geral. Tal importância revela-se no fato de que tais termos relacionam-se a elementos importantes da experiência literária, como a relação entre a língua e o trabalho da escrita e entre a literatura e a vida. As noções de "literatura menor", desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, e de "comunidade", desenvolvida por Georges Bataille e Maurice Blanchot, e ainda as articulações entre a literatura e a vida, a partir das reflexões de Deleuze, são a base teórica deste trabalho.

INTRODUÇÃO

Sem país em parte alguma

> O que pode fazer neste ponto o escritor? Escrever e procurar não se importar com a utilidade da obra. É natural que ele se encontre num profundo conflito com o país que o rodeia. Mas pode ser diferente? O lugar acanhado onde passamos nossos dias não é um símbolo de todos os lugares, do mundo, da própria vida? Aqui, nesta terra, talvez eu ainda possa conquistar o direito, ao menos, de conservar minha condição de estrangeiro. Pátria, terra natal, país? – talvez se possa falar de tudo isso também de um modo diferente, ou não falar mais de modo algum. É possível que os homens de repente se dêem conta de que estes são todos conceitos abstratos, e que aquilo de que de fato precisam na vida não passa de um *lugar habitável*. Um lugar assim talvez valesse todos os esforços. Mas esta já é uma questão para o futuro, ou melhor, do meu ponto de vista, utópica. "Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr" – "Quem hoje não tem casa não a constrói mais" –, ouve-se um verso de Rilke. Às vezes sinto que ele o escreveu para mim.[1]

> Mas sinto-me como alguém que viaja em país estrangeiro, por não me sentir, de modo algum, ligada a uma nação. Na Bélgica, sinto-me menos 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.[2]

Aproximamos as falas desses dois escritores que, embora estrangeiros entre si, experimentam a mesma sensação de estranheza frente ao significado das palavras "país" ou "nação": diante dessas noções, o que surge, para eles, não é a sensação de pertencimento ou conforto, mas a falta de ligação e de ajuste ante o que elas significam. Infere-se, dessa sensação de não pertencimento, um desconforto, pois o que aprendemos, desde cedo, é que pertencer a uma coletividade maior do que nós mesmos nos garante uma identidade e uma segurança fundadas no apoio representado pelo acolhimento que apenas a ligação dada por tal identidade pode fornecer. No entanto, como mostra a experiência de Kertész, de Llansol e de tantos outros, atrelado à idéia de país ou nação está o Estado, cujos movimentos nem sempre caminham de acordo com o que aquela noção de acolhimento idealiza:

---

[1] KERTÉSZ, Imre. Pátria, terra natal, país. In:__. *A língua exilada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 86. (grifos do autor)
[2] LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1994. p. 53. (grifos da autora)

> [...] Para falar agora sem rodeios e com clareza sobre o "meu próprio país": existe um país, onde nasci, em cuja belíssima língua eu falo, leio, e escrevo meus livros; porém, esse país nunca foi meu, eu é que pertenci a ele, e durante quatro décadas ele foi muito mais minha prisão que minha morada. Se quisesse designar o colosso pelo seu verdadeiro nome, com a forma como sempre me vi diante desse país, eu o chamaria de Estado. O Estado, entretanto, nunca pode ser nosso.
>
> O Estado, prezados ouvintes, não passa de um poder que abriga possibilidades secretas e terríveis, as quais, ora mais, ora menos, ele esconde ou modera, poder que em raras exceções e em períodos fugazes pode cumprir um papel agradável mas antes e acima de tudo é apenas um poder com que temos de nos defrontar, o qual – se a situação política o permitir – temos de conter, refrear, controlar, e sempre impedir que se torne o que é próprio de sua natureza: simples poder, poder de Estado, poder total.[3]

Em uma nota de seu diário, *Finita*, em agosto de 1975, Llansol exprime seu descontentamento com a atmosfera reinante em seu país:

> [...] Quarenta anos, todo um período de opressão que termina por afirmações de poderes, e linguagens pessoais de grupo. Portugal, agora, não é o meio de uma viagem, é uma partida conseguida, a muito custo, para uma viagem errada. Por enquanto estão (estamos) soltos mas ainda não livres. As instituições, as categorias, os poderes, o saber e a ignorância epidêmicos continuam a mediatizar as relações entre as pessoas; não há qualquer sinal de criação de ecossistemas. Não se fala em abolir os efeitos do poder, mas de suscitar das velhas formas novas formas.[4]

A não conformidade com tal contexto leva a autora a um distanciamento do país onde nasceu. Esse afastamento projeta um constante deslocamento: mudança para outro país, mudanças de cidades nesse novo país e o exercício cotidiano de uma língua estrangeira. Nesse espaço, movimenta-se um projeto de escrita que se faz, em parte, na tensão desses deslocamentos, desejando abrir caminho a uma forma de linguagem que não tenha nada em comum com o poder e que permita vibrar, em suas justas intensidades, aqueles que, em suas épocas, se viram calados pelas formas de poder dominantes.

---

[3] KERTÉSZ, Imre. Pátria, terra natal, país. In:__. *A língua exilada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 81.
[4] LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1994. p. 52-53.

Quando tomamos como exemplo o relacionamento de Kertész e de Llansol com suas idéias de país e de nação, estamos partindo de dados biográficos, de duas experiências pessoais e, por isso, de casos restritos e apenas parcialmente passíveis de serem ampliados a outras experiências semelhantes. No entanto, o que nos interessa não é circunscrever a experiência da escrita a certas circunstâncias e vivências. O que nos interessa, de fato, é mostrar como a experiência literária que extraímos de Maria Gabriela Llansol e de Franz Kafka comporta certo grau de desterritorialização e de "estrangeiridade", mostrando como o lugar da literatura parece ser esse do desajuste e da estranheza frente a mecanismos que partem de noções totalizadoras, como a idéia de pertencimento a uma comunidade que se fundamente na semelhança e na igualdade de seus membros, ou a idéia de uma linguagem literária que opere na ilusão de grandeza dessa ou daquela língua.

O que o trabalho desses autores parece mostrar é a possibilidade de abordar o exercício literário como o desdobramento de uma questão que ultrapassa o espaço demarcado de um nome próprio para se constituir numa espécie de linha de transmissão, onde o que importa não é a concepção usual de tradição literária com seus registros de épocas, mas uma certa "continuidade de problemática"[5]. Essa maneira de compreender o trabalho literário não ignora o contexto histórico e político de onde ele emerge, mas aponta para um espaço onde o que engendra a comunicação entre os textos são pontos de intensidades que desestabilizam esses limites espaciais e temporais.

"Transmitir" compreende, segundo o dicionário Aurélio, entre outras coisas: "mandar de um lugar para outro, ou de uma pessoa para outra; expedir, enviar; deixar passar além; conduzir, transportar; comunicar por contágio, propagar; noticiar, referir, narrar"[6]. Dessas definições depreendemos que alguns fatores são elementares para que

[5] LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.
[6] TRANSMITIR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio Básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 645.

ocorra uma transmissão. Minimamente, precisa-se de algo a ser compartilhado, conduzido ou propagado, alguém que o envie, alguém que o receba e um meio que propicie esses movimentos. Assim, faz-se necessário um território comum que sirva como base, um código ou língua que emane desse território e uma comunidade que deles compartilhe, ao mesmo tempo em que lhes dê sentido.

Desenha-se aqui uma aparente contradição: se o trabalho literário pode compreender um processo de transmissão que desestabiliza demarcações espaciais e temporais, e onde o que importa não é o nome próprio, como compreendê-lo dentro desses elementos que o processo de transmissão exige?

Talvez o que aqui opere seja uma desterritorialização desses elementos necessários à transmissão, uma outra maneira de inseri-los numa ordem em que eles não sejam mais contrários à emergência do trabalho literário como comunicação entre uma linhagem que ignora a maneira tradicional de se compreender o espaço e o tempo e a predominância de um nome próprio. Parece ser o que nos indicam Deleuze e Guattari, ao afirmarem, a partir de Kafka:

> Não há sujeito, *só há apenas agenciamentos coletivos de enunciação* – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que não são considerados exteriormente, e onde eles existem apenas como forças diabólicas por vir ou como forças revolucionárias por construir. A solidão de Kafka disponibiliza-o a tudo o que atravessa a história hoje em dia. A letra *K* já não designa um narrador nem uma personagem, mas um agenciamento muito mais maquínico, um agente muito mais colectivo porque um indivíduo se lhe encontra ligado na sua solidão (só em relação a um sujeito é que o individual estaria separado do colectivo e cuidaria dos seus próprios interesses).[7]

Percebemos, em certas obras dos escritores Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol, confluências em torno dessa problemática. Em ambos observa-se a emergência de focos de tensão a partir dos quais se revelam preocupações com questões relativas aos termos "transmissão", "comunidade" e "território", e dessa inquietação emerge uma

[7] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 41. (grifos do autores)

nova maneira de compreender tais noções. Relacionado a esses termos, e indissociável deles, é necessário ainda apontar o termo "língua". Se a experiência literária desses autores os conduz a uma nova maneira de compreender os conceitos anteriormente citados, conseqüentemente, uma nova maneira de tomar a relação entre língua e literatura se projeta, visto que a língua é inerente a qualquer idéia que se tenha de "território", "comunidade" e "transmissão": ela é um dos códigos a permitir a transmissão de mensagens entre os membros de uma comunidade, servindo como um dos mais fortes indicadores de uma pretensa identidade comum, prestando-se, dessa forma, como uma das marcas a legitimar o pertencimento a esse ou àquele grupo, a esse ou àquele território.

No entanto, o que o trabalho literário revela e o que se nota através do pensamento e da obra desses autores, é que também essa relação não pode ser tão simples assim, porque o ato de escrever é marcado pela passagem por uma linguagem que se faz estrangeira, já que parte do trabalho literário consiste em fazer com que a língua seja "tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos"[8].

Tomemos o seguinte trecho, de *Teoria da des-possessão*, de Silvina Rodrigues Lopes:

> Enquanto Ricoeur prossegue uma visão enciclopédica que interroga as várias tradições e as suas histórias com vista a desenvolver um pensamento sobre o sentido da história, Maria Gabriela Llansol desloca-se para o litoral das tradições, um espaço plural onde se recolhem questões esquecidas, evidências abandonadas, pensamentos onde o raciocínio cede a motivações vitais.[9]

Na escrita de Maria Gabriela Llansol, dois movimentos intercalam-se, evidenciando um modo próprio de enxergar a transmissão: a tomada de certas personalidades da história como pontos de tensão a partir dos quais a autora desenvolve

[8] DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In:___. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 15.
[9] LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-possessão*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son Editores, 1988. p. 57.

seus personagens ou figuras (na obra que se pretende analisar, *Lisboaleipzig 1*: *o encontro inesperado do diverso*, os nomes em questão são Fernando Pessoa e Johann Sebastian Bach) e o esvaziamento desses nomes de traços que os façam pesar como pontos fechados de uma história já finalizada e devidamente assimilada. Nessa ordem, podemos afirmar com Lopes:

> A escrita participa de outras escritas como a voz do rapsodo faz sentido com a do poeta, porque há sempre a escrita anterior e toda a escrita assume a dimensão de interpretação: ser o outro do outro é a lógica nómada de uma escrita que recebe do singular um impulso diferenciante, para o outro, nem divino nem humano, sem outra qualidade que aquela, indefinível, de ser um "eu", de dividir com outros "eus" o sentido, isto é, de participar como elemento sempre estrangeiro no fazer sentido que nos consititui em comunidade: "tirar o d de deus, e chamar eus ao que for a diferença que o prive de ser a sua vontade".
>
> Interpretação, transmissão ou passagem, o pensamento nómada desfaz qualquer hipótese de totalização, de fechamento de uma realidade sobre si-mesma. Ele está fora dos dois grandes modelos nos quais se actualiza o modo narrativo – o mito, a história – , fora do campo de uma lei entendida como o que divide (o bem do mal, a verdade do erro).
>
> Passagem para uma ética sem fundamento que emerge da própria condição de exposição a uma palavra anterior que passa e se altera através da finitude dos que a pronunciam e transmitem.[10]

Dessa forma, o que se faz operar por esses movimentos é a dissolução de um certo entendimento da tradição literária como imposição da força de um poder institucionalizado. Ao invés disso, ela é compreendida como um modo de inscrição em uma linhagem onde o trabalho literário surge como o desdobrar de uma mesma problemática.

Ainda no trabalho de Llansol, podemos observar, simultaneamente ao movimento de retomada e esvaziamento dos nomes próprios, a emergência, no texto, de deslocamentos físicos no espaço, apontando para uma errância que é, ao mesmo tempo, dissolução e empreendimento de um outro modo de estar na língua e em comunidade.

---

[10] *Ibidem,* p. 64.

Também em Kafka, como indica Enrique Mandelbaum, em seu estudo *Franz Kafka*: *um judaísmo na ponte do impossível*, o relacionamento com a tradição se estabelece não a partir de uma simples ruptura nem através de uma mera assimilação. O que se evidencia em Kafka é antes a ausência de pertencimento a uma tradição, a uma comunidade. Assim, se o sentido de transmissão em Llansol alia-se a um sentimento de inscrição em uma linhagem que a precede e que é ampliada por ela, em Kafka a transmissão emerge do próprio sentimento de falta.

A partir de sua análise da obra de Walter Benjamin, Gagnebin afirma que o trabalho literário de Kafka se engendraria com base "no terreno solapado de uma tradição morta e de uma identidade em migalhas"[11]. Para Benjamin, segundo Gagnebin, Kafka mostra, em suas narrativas, a capacidade de se distanciar do que é narrado, própria do narrador tradicional, capacidade "de não intervir na sua narrativa, de não pretender a originalidade nenhuma, de ser esta voz "neutra" que Blanchot descreveu admiravelmente"[12]. No entanto, essa habilidade, no caso de Kafka, não se assenta sobre a riqueza de uma tradição na qual ele pode se reconhecer, como indica Mandelbaum:

> Kafka, se conseguiu, como afirma Marthe Robert, emparelhar seus relatos aos relatos clássicos através do esvaecimento do autor, o faz de um modo muito singular: aqui, o autor não se contrai para deixar que a tradição e todo o rastro de sabedoria que o contato com ela vai deixando surgir tomem conta do escrito por inteiro, transformando este em mais uma veia por onde a própria tradição passe a circular. Como judeu emancipado, Kafka conhece pouco da tradição judaica e muito menos sente-se um legítimo herdeiro da tradição alemã, e conhecer a tradição é essencial para um autor tornar-se, através de seus escritos, porta voz dela, [...]. Em Kafka, sua contração deixa emergir seu sonho. [...] a apresentação do sonho pode ser o modelo para a construção de uma literatura que, se na Antigüidade, quando os autores estavam plenamente inseridos na lei, era território legítimo para o deslizar da tradição, agora comenta, através de si, o estar plantado diante da lei sem ter sido realizado o pleno ingresso nela. [13]

[11] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não Contar mais?. In:__ . *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 75.
[12] *Ibidem*, p. 75.
[13] MANDELBAUM, Enrique. *Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 127-128.

A análise da obra de Kafka feita por Benjamin, segundo Gagnebin, aponta para o fato de que a relação de Kafka com a tradição se faz por uma crise, já que não se trata apenas da ausência de tradição, mas por ela ser "ao mesmo tempo, agonizante e todo-poderosa"[14]. Coerente com esse difícil relacionamento de Kafka com a tradição está sua relação com as línguas e com os grupos que o circundavam, como mostra Gagnebin:

> Marthe Robert mostrou, de maneira definitiva, o quanto seu *Kanzleideutsch* (lit. "alemão de chancelaria") deve a esta ausência fundamental de "língua materna", pois que o alemão que deseja escrever não é dominado perfeitamente por seus pais, que o tcheco não é a língua da literatura, que ele não sabe o hebraico e que, apesar de seu entusiasmo pela espontaneidade de seus membros, não pode pertencer à comunidade ídiche. Já em 1931, depois em 1934, com seu grande ensaio sobre Kafka, Benjamin insistia no fato de que essa "doença da tradição" era o cerne dessa obra.[15]

Esse desajuste quanto à possibilidade de voltar-se para uma tradição, no entanto, não significa a necessidade de encontrar um apoio que o compense, já que "não é possível, ou, pelo menos, ainda não é possível, nem voltar para trás, para uma harmonia ancestral, nem reconstruir um outro mundo"[16] . Assim, segundo a leitura que Gagnebin faz de Benjamin, Kafka leva ao limite essa crise de não identificação com uma tradição, desistindo, conseqüentemente, "do modelo habitual que dá por tarefa à literatura a expressão de uma verdade exterior e fundadora"[17]. Dessa não identificação com uma "verdade exterior e fundadora" emerge a importância da transmissibilidade nos textos de Kafka, segundo Benjamin:

> A obra de Kafka representa uma doença da tradição. Quis-se ocasionalmente definir a sabedoria como o aspecto narrativo [épico] da verdade. Com isso a sabedoria é assinalada como um patrimônio da tradição; ela é a verdade em sua consistência hagádica.
>
> É esta consistência da verdade que se perdeu, Kafka estava longe de ser o primeiro a se defrontar com este fato. Muitos se adaptaram a ele aferrando-se à verdade ou àquilo que, caso a caso, consideravam como sendo ela; de coração

[14] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não Contar mais?. In:__. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 76.
[15] *Ibidem*, p. 75-76.
[16] *Ibidem*, p. 76.
[17] *Ibidem*, p. 76.

> pesado ou também leve renunciando à sua transmissibilidade. O genial propriamente dito em Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele renunciou à verdade para se agarrar à transmissibilidade, ao elemento hagádico.[18]

Enquanto em Llansol a questão da transmissão e do estabelecimento de uma comunidade opera visivelmente como parte de um projeto literário consciente (o que pode ser depreendido na forma como a autora se refere ao seu trabalho em entrevistas, em seus diários, em cartas e discursos e na maneira como, de uma obra a outra, retoma e amplia os mesmos temas), o que podemos observar em Kafka é uma certa repetição silenciosa de elementos que se relacionam com essa questão. Se em Llansol o problema da transmissão aparece como parte de um projeto, como o movimento de inscrição em uma linhagem, em Kafka ele surge como um problema ainda mal delineado, mas que irrompe, aqui e ali, através da retomada de certos elementos.

[18] BENJAMIN, Walter *apud* GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não Contar mais?. In:__ . *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 79.

Nos contos de Kafka que pretendemos analisar, as questões relacionadas à transmissão e ao pertencimento a uma comunidade surgem através de certos temas como, por exemplo, o deslocamento de um modo de ser a outro (de ser macaco para ser homem em "Um relatório para uma academia"[19]), que implica um trânsito de uma comunidade a outra (e de estranhamento por não pertencer verdadeiramente a nenhuma); o engajamento em uma atividade que ameaça ao mesmo tempo em que se dirige à vida junto aos seus semelhantes (como o engajamento de Josefina em seu canto em "Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos"[20], e do cão de "Investigações de um cão"[21], em suas pesquisas sobre de onde provêm os alimentos); e ainda a própria idéia de uma convivência fundada em mútua incompreensão entre duas comunidades distintas (mote principal de "Chacais e árabes"[22]). Incompreensão transmitida de pai para filho e sempre à espera de um terceiro elemento que possa apaziguá-la, através da recepção de uma mensagem que porá fim ao conflito.

Mandelbaum também aponta para a importância da transmissibilidade nos textos kafkanianos e como essa temática relaciona-se com o desenrolar, nas narrativas, de deslocamentos físicos, de tentativas (quase sempre frustradas) de ir de um lugar a outro:

> Em Kafka, se há alguma meditação, ela é sobre si enquanto texto e sobre sua possibilidade de transmitir uma mensagem. A figuração que ele cria, se for uma estratégia, não o é para transmitir uma mensagem, mas para problematizar a transmissibilidade. Os problemas da transmissibilidade pressupõem uma distância a ser vencida. Nos textos de Kafka, problematiza-se essa distância de um modo que não é psicológico, mas físico, porque afeta os próprios instrumentos que estão implicados na transmissão, a saber, mensagem, texto e leitor. Esses textos esperam-nos enquanto escritura, como a ponte, com seus pensamentos andando sempre a dar voltas, mas temem desabar com a nossa chegada. [...] Os textos de Kafka temem não chegar até nós ou não poderem sair de seus limites, ou nos encerrarem em seu interior.[23]

---

[19] KAFKA, Franz. *Um médico rural:* pequenas narrativas. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 59-72.

[20] KAFKA, Franz. *Um artista da fome/ A construção.* São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 37-59.

[21] KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio:* 1914-1924. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p.146-200.

[22] KAFKA, Franz. *Um médico* rural. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 30-35.

[23] MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p. 115-116.

Em discurso intitulado "Para que o romance não morra", Llansol afirma:

> Peço-vos que atendeis 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.[24]

Podemos dizer que esse hábito de "sempre contar coisas uns aos outros" evidencia uma necessidade de partilha de "um alimento que [os humanos] não dispensam". Talvez seja a percepção da importância dessa partilha, transmissão do "dom poético", um dos fundamentos do projeto de Llansol.

Tendo em vista essas observações, interessa-nos neste trabalho analisar de que maneira os projetos literários de Llansol e de Kafka engendram uma forma peculiar de lidar com certos conceitos, como os de "território", "comunidade" e "transmissão", além de outras noções que com eles se relacionam, como o conceito de língua. Desenha-se, assim, um encontro de dois estranhos – estrangeiros e distantes entre si, mas paradoxalmente próximos nessa estranheza – que fazem da escrita um "lugar habitável" ou, pelo menos, um espaço de encontro – inesperado do diverso – como sugere Llansol.[25]

---

[24] LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In:__. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 118. (grifos da autora)

[25] A expressão "o encontro inesperado do diverso", além de ser o subtítulo de *Lisboaleipzig 1* e de dar título a um dos discursos que o compõem, surge, em algumas passagens do texto llansoliano, como um de seus conceitos, como neste trecho:

> "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*,
[...]."

Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. O encontro inesperado do diverso. In:__. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 135. (grifos da autora)

TERRITÓRIO E COMUNIDADE EM MARIA GABRIELA LLANSOL

Lisboaleipzig 1 e o projeto llansoliano

A obra de Maria Gabriela Llansol que tomamos como ponto de partida para este trabalho é *Lisboaleipzig 1*, *o encontro inesperado do diverso*[26]. Publicado em 1994, oscilando entre o diário íntimo e a narrativa, esse livro se faz como uma ponte, caminho entre os vários livros da autora, os que lhe precedem e os que a ele se seguem. Nesse percurso, interessa-nos recolher evidências, pistas que talvez nos ofereçam a possibilidade de desenhar um entendimento, mesmo que ainda incompleto, do projeto que essa singular autora elabora através de sua escrita. Percebe-se que certos conceitos passíveis de serem extraídos desse projeto iluminam não apenas a leitura de sua obra, mas também nossa maneira de compreender a literatura e o fazer literário – sua experiência e seu risco, sua capacidade de abrir caminho ao novo.

Lisboaleipzig 1, o encontro inesperado do diverso: esse nome invoca um lugar, pois, referencialmente, temos 'Lisboa' e temos 'Leipzig' – cidades, territórios. Soa também como a indicação de um movimento, já que podemos ouvir: '*de* Lisboa *a* Leipzig'. Lugar, trajetória, movimento, 'Lisboaleipzig' guarda ainda, em sua relação com o subtítulo, 'o encontro inesperado do diverso', uma outra densidade que parece concentrar o conceito de espacialidade que o texto desvenda e a idéia de comunidade que ele torna possível vislumbrar.

O texto se dá por fragmentos datados, embora sua organização não se faça pela ordem das datas. Os nomes das cidades onde cada trecho foi escrito (Herbais, Jodoigne, Colares) estão lá, mas já que não ordenam a disposição do texto, o que eles delimitam? Parecem mostrar a continuidade dessa escrita, mesmo que ela opere através de uma aparente dispersão. Assim, no texto irrompem figuras de outros textos da autora,

[26] LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

reflexões sobre o próprio fazer do texto e sobre os atos de leitura e de escrita. O livro é o encontro de trechos aparentemente dispersos, que testemunham a convergência de certas figuras e temáticas na obra de Llansol.

A mudança é tema do texto. Partir, deixar o que não pode ser levado consigo, chegar, tornar lugar da escrita um lugar que ainda não o é. Fazer-se só, estar estrangeiro. Deslocar-se de uma língua a outra e, mais ainda, procurar na sua língua mesma um outro lugar, uma outra via. Dar passagem. Trata-se de um projeto de escrita cuja trajetória é possível acompanhar nos livros da autora, em suas entrevistas à imprensa, a estudiosos de sua obra e em seus discursos e cartas.

Esse projeto explicita a necessidade de "abrir clareiras de respiração na língua"[27]. Tal necessidade alia-se à resistência frente aos "príncipes" e ao "poder", expressão llansoliana que sintetiza o emaranhado de costumes e discursos, modos de viver, que permitem que os homens oprimam uns aos outros, bem como se imponham a outras formas de vida. Esse é um passo, não apenas ético, mas que se relaciona com o modo como o texto opera e com sua busca, como nos indica João Barrento: "Escrever é emigrar para o *locus utopicus* (*ucronicus*) do Não-Poder e do corpo vivo da língua (fora da impostura): trata-se de uma utopia estética e política, estético-política"[28]. Em "O poder de decisão", uma das partes que compõem *Onde vais, Drama-Poesia?*, Llansol afirma:

> [...] o problema é que já não se espera que a literatura seja diferente do que é; nos casos mais optimistas, espera-se ainda o grande *remake* do romance do século XIX. É o que está decidido.
>
> Acontece, todavia, que o mecanismo do poder eu o descobrira, na literatura, trinta anos antes,
> e havia firmemente decidido que passaria ao lado,
> de outro modo, acabaria escrevendo o que esse mecanismo desejava,
> e não o que o texto, para mim apelo e quimera na Lisboa de 1960, me pedia.[29]

[27] LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.
[28] BARRENTO, João. *A voz dos tempos e o silêncio do tempo*: o projecto inacabado da História em "O Livro das Comunidades". Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2005. p.18.
[29] LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 192-193.

Em oposição à verossimilhança do romance do século XIX e à metáfora, Llansol propõe o fulgor. Tal proposição conjuga-se ao movimento que a escritora dá à língua para que essa opere não ao modo dos "mecanismos de poder", com os quais ela não deseja compactuar, mas, sim, entre outras coisas, para que o texto dê passagem às figuras, "aqueles que já vieram e não foram recebidos" – personagens marginais na história do mundo, agentes cujo "objetivo era o de encontrar passagem, para eles e para os outros", mas que ficaram "esfacelados e implodidos nos recifes da travessia"[30]. Assim temos, relacionados entre si, os termos "figura" e "fulgor", propostos pelo texto llansoliano e opostos aos conceitos tradicionais de personagem, metáfora e verossimilhança.

O que fundamenta a busca desse texto pelo fulgor em lugar da metáfora, "função substitutiva que caracteriza a imagem no terreno da expressão lingüística" em que "a intencionalidade de uma determinada significação nominal é deslocada de um objeto para outro"[31], é a resistência que Llansol propõe frente àquilo que ela denomina como "a impostura da língua": "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."[32]

A metáfora – que resulta da comparação entre dois elementos diferentes fazendo-os coincidir em um determinado ponto, produzindo assim um terceiro termo (e nesse movimento temos o transporte expresso na origem grega do vocábulo[33]) – prende-se a certo feixe de relações implicadas no uso corrente da língua, dentro do que esta nos obriga a dizer e nos limita. Ela funciona dentro de um universo restrito, pois seu efeito

[30] LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.
[31] RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária.* Rio de Janeiro: Forense, 1972. p. 105.
[32] LLANSOL, Maria Gabriela, em conversa com Lucia Castello Branco. Cf. "Encontro com escritoras portuguesas". Boletim do Cesp, v. 14, n. 16. Belo Horizonte, CESP/FALE/UFMG, 1997, p. 108.
[33] Como mostra Vania Baeta. Cf. Este é o jardim que o pensamento permite Ou Isto não é uma metáfora. In: BAETA, Vania; BRANCO, Lucia Castello (Orgs). *Livro de Asas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. No prelo.

só pode ser alcançado ao tocar dois atributos reconhecíveis, compartilháveis e fundamentados no "ser" das coisas aos quais os significados remetem, dentro de um mundo hierarquizado e fundamentado no olhar humano. Trata-se de um recurso de estilo que, como observa Baeta, pressupõe, para atingir seu efeito, uma ação por parte do leitor, um movimento de captura das significações implicadas no "como se" embutido na relação entre os dois termos.

Em lugar disso, o texto escolhe o fulgor, opção justificada diante da busca da autora por focos na língua alheios às maneiras de dominação de um modo de vida sobre o outro. A diferença entre metáfora e fulgor está na maneira com que ambos tomam as coisas do mundo e também no tipo de exigência que o texto faz ao leitor. Para o fulgor, os limites entre as coisas não estão nos lugares onde são considerados usualmente: "A escrita que cultivo não estabelece as fronteiras no mesmo lugar. Separa o inerte do fulgorizável. Tudo o que é fulgorizável integra o vivo."[34] O leitor, que fará parte desse movimento do texto, não o fará através da ação, da captura de possíveis jogos de estilo, e sim através de uma certa passividade, como mostra Baeta:

> Mas retomemos os dois movimentos aos quais nos referíamos. O primeiro: "eu transporto". Movimento ativo, metafórico. O segundo, no qual situamos o contrato que Maria Gabriela Llansol mantém, nos seus livros, com o leitor, parece ser um movimento de outra ordem. Talvez possamos dizer que ele inclua uma espécie de passividade. Observemos novamente o que diz Augusto Joaquim: "Consiste em mostrar fulgurância-de-Belo tais que o leitor é levado a com-partilhar o real que se desvenda no texto".
> O leitor é, pois, levado... Ou seja, do "eu transporto" da metáfora, passamos aqui para um "ser transportado" pela fulgurância, que é diferente de "aceder ao conhecimento pela ficção, pela metáfora do como-se", como aponta Augusto Joaquim. Conhecer, aqui, é da ordem do corpo que experimenta um extasiamento. O efeito almejado é do *pathos*. Explora a palavra pelo som de *pharmacon*. Sob o luar libidinal, sob o som dessas palavras, os corpos podem se en-levar, porque, citando Llansol, "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".[35]

[34] LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 196.

[35] BAETA, Vania. Este é o jardim que o pensamento permite Ou Isto não é uma metáfora. In: BAETA, Vania; BRANCO, Lucia Castello (Orgs). *Livro de Asas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. No prelo.

Logo nas primeiras páginas de *Lisboaleipzig 1*, temos um pequeno fragmento em que Llansol comenta que tipo de pacto seus textos supõem. Segundo ela, tal pacto é de "inconforto", sendo tal palavra um índice de "incómodo e coração ansioso à espera de um amigo sereno":

> Devo reconhecer que o meu texto, ao deixar inseguro o sujeito que enuncia, se dirige, de facto, ao ansiar do coração [...]. E, se o coração insiste em ler, é porque há nele um fulgor estético que ilumina o próximo passo, e o faz apoiar no detalhe justo e irrecusável.[36]

O que importa recolher dessa nota é a maneira como a leitura é desenhada, não como um ato puramente imaginativo e intelectual, um perscrutar as relações entre as palavras em busca de resolver seus possíveis enigmas, mas como algo que exige do corpo – do coração – deixar-se estar com o texto, persistindo em ler ao reconhecer em si mesmo o fulgor.

Conjugado a isso, no texto llansoliano se dá a oposição entre a idéia de figura e o conceito tradicional de personagem. Como no caso da metáfora, o personagem romanesco baseia-se na supremacia do "ser" e na divisão do mundo em limites, nos quais cada forma de vida ocupa o espaço que lhe cabe dentro de uma escala de valor em que o homem ocuparia o grau mais elevado. As figuras, no texto llansoliano, não são baseadas em representações humanas, com ações limitadas ao campo do verossímil ou do real (ou que o interceptam, apesar de absurdas ou fantásticas, como no caso da prosa de Kafka):

> No universo da acção romanesca, só nascem os personagens armados de violência de ser. No universo da escrita, as figuras "mostram-se" e pedem que sejam recebidas – são hóspedes, *hóspedes de rara presença*, formas de companhia. Não há nisto ficção alguma. A escrita não desiste de mostrar aqueles que já vieram, e ainda não foram recebidos. Não sei se o presente vai ao encontro desse futuro. O que sei é que, na escrita (ignoro se também algures, num qualquer existente) as figuras comunicam, aprofundam o fulgor da sua

[36] LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 12.

> completude. Ou seja, esse futuro está constantemente a vir na direcção do nosso presente. Posso assegurar-lhe que não são espectros. Se assim não fosse, já há muito que nos teriam faltado as palavras para ser. O mundo, ao estar barrado, vive de empréstimo.[37]

Aquilo que faz parte do vivo é convidado a ser figura. O texto literário, dessa forma, não é a representação de modos de ser inspirados na realidade que toma o homem como centro, mas sim o colocar em cena outras maneiras de existir. Para isso Llansol propõe o deslocamento do humano do centro do romance:

> 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.[38]

É preciso então fazer a distinção entre narratividade e textualidade. A narratividade, segundo Llansol, engendra-se a partir do trabalho com a emoção e com a imaginação, sendo essa regida pelo princípio de verossimilhança. Assim enquadra-se, limita-se, dentro do universo da razão e dos sentimentos humanos: "Esse trabalho é teoricamente infindável mas, praticamente, repetitivo. As situações, ou todos emotivos, são em número mais do que reduzido"[39].

A textualidade, por sua vez, alarga a escrita para além do humano (tira a cena textual da base centrada no olhar do homem). Afasta-se da metáfora, fulgoriza.

> [...] 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.
> [...]
> 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

[37] LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 204-205. (grifos da autora)
[38] LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In:___. *Lisboaaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 120.
[39] *Ibidem*, p. 119.

> 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.
> [...]
> 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 abra caminho à emigração
> das imagens,
> dos afectos,
> e das zonas vibrantes da linguagem.[40]

O confronto entre narratividade e textualidade não se constitui em um mero embate entre estilos. A textualidade desvenda algo que alarga as fronteiras do texto. Sobre isso, escreve Lucia Castello Branco:

> 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".[41]

Nesse movimento – além da metáfora, além da impostura – esboroam-se os limites de gênero: "Se fui quase obrigada a escrever fragmentos, a batalhar contra os gêneros literários e os paradigmas, a abrir clareiras de respiração na língua, é porque a nossa quase que não tem tufos semânticos (a não ser soterrados) para exprimir a pujança"[42].

Percebe-se então a coerência do projeto llansoliano: tudo o que é proposto – o fulgor no lugar da metáfora, abertura às figuras e não composição de personagens, textualidade ao invés de narratividade – caminha em direção ao alargamento do pensamento em busca da superação da impostura da língua.

---

[40] *Ibidem*, p. 121. (grifos da autora)
[41] BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós*: Llansol – A letra – Lacan. Belo Horizonte: Autêntica, FALE/UFMG, 2000. p. 74. (grifos da autora)
[42] LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.

Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso se engendra nessa direção: fragmentário, se faz entrelaçando limites. Narração, escrita em forma de diário, carta, ensaio sobre o ato de escrever. Cenário da escrita, espaço. Confluência de outros textos-figuras a deixar à mostra o movimento, a textualidade.

"A língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se"[43]

Nota-se, nessa afirmativa de Llansol, e em consonância com o projeto de escrita anteriormente descrito, que não é o pertencimento a um território específico o que importa (no caso, o território que a língua portuguesa delimita), o que inscreveria assim o texto em uma determinada instituição e em uma determinada tradição literária.

Interessa-nos, aqui, aproximar de Llansol o pensamento de Jorge Luis Borges, cuja escrita, embora estranha à sua, converge com ela neste ponto: "El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres."[44] Llansol, por sua vez, escreve: "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 da nossa travessia serão destroços de combate, toques de leveza [...]".[45]

O que se enxerga no encontro desses dois trechos é a possibilidade de abordar o trabalho literário como o desdobramento de uma questão que ultrapassa o espaço demarcado pelos nomes próprios para se constituir numa espécie de linha de transmissão, onde o que importa não é a concepção usual de tradição literária, com seus registros de épocas mas, sim, certa "continuidade de problemática"[46]. Essa maneira de compreender o trabalho literário não ignora o contexto histórico e político de onde ele emerge, mas aponta para um espaço onde o que engendra a comunicação entre os textos são pontos de intensidades que desestabilizam esses limites espaciais e temporais, como

[43] LLANSOL, Maria Gabriela, em conversa com Lucia Castello Branco. Cf. "Encontro com escritoras portuguesas". Boletim do Cesp, v. 14, n. 16. Belo Horizonte, CESP/FALE/UFMG, 1997, p. 110.
[44] "O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, a identidade ou a pluralidade dos homens não tem a menor importância." (Tradução nossa). BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In:___. *Otras inquisiciones*. Barcelona: Emecé Editores, 1989. (Obras completas; v.2). p. 90. (grifo do autor)
[45] LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. In: *Colóquio/Letras*, nº 143/144. Lisboa: jan.-jun. 1997, p. 18.
[46] LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.

sugere Borges, ao dizer que cada autor modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.

Na escrita de Maria Gabriela Llansol, dois movimentos intercalam-se, evidenciando um modo próprio de enxergar a transmissão: a tomada de certas personalidades da história como pontos de tensão, a partir dos quais a autora dá a ver as figuras, e o apagamento de traços que os façam pesar como pontos fechados de uma história já finalizada e devidamente assimilada. Essa escolha condensa as estratégias do projeto de escrita llansoliano (como o abandono da metáfora e da representação e a busca pelo fulgor e pela constituição de um espaço figural) e explicita o que ele, de certa forma, combate.

Assim, irrompem no texto figuras cujos nomes e intensidades remetem a personalidades da história, desvendando-lhe, no entanto, outra medida. O conjunto de personalidades, que o texto fulgoriza e expõe como figuras, revela a maneira como Llansol concebe a transmissão, a tradição e a história. O texto trabalha as duas últimas categorias de forma peculiar, uma vez que elas se fazem em consonância com os mecanismos de poder que o texto rejeita. Como mostra Silvina Rodrigues Lopes, na relação que faz entre o texto llansoliano e a escrita dos místicos medievais:

> Com Maria Gabriela Llansol, a reflexão que avalia o que no pensamento místico é subordinação institucional, isto é, desenvolvimento da tradição cristã, e o que nele é resistência à tradição, faz-se numa relação com os textos que é mais o desejo do seu dizer (uma resposta às vozes que o constituem), do que uma vontade de saber. Isso traduz-se, entre outras coisas, no abandonar do que é sistemático, e portanto histórico, para tomar o resto, o poético. É aí que afinal o texto se estabelece como descendente do texto místico: ambos fazem parte da restante vida. Segundo o "espírito da restante vida", a História é obra do poder, os seus interstícios são caoticamente habitados por tudo o que não atingiu a linguagem comum, institucionalizante, e vive na expectativa que é também apelo, busca de interlocutor, resto, réstia de luz, princípio de verdade.[47]

[47] LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-possessão*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son Editores, 1988. p. 15.

A relação do texto llansoliano com a história torna possível vislumbrar aspectos importantes de seu projeto. Para João Barrento, esse "parece ser o de uma leitura da história a partir do exterior da história".[48] A escolha desse caminho é coerente com a necessidade de dar lugar às vozes que se fazem presentes através do texto, esse "tudo o que não atingiu a linguagem comum", apontado por Lopes. Segundo Barrento, o trabalho de Llansol opera no avesso das categorias "tempo" e "história". Ele se fundamenta, ao invés disso, no "*espaço* de uma comunidade-no-texto" e no "*instante*, capaz de subsumir em si, num gesto permanente de resistência ao contínuo da história, a singularidade mais irredutível e a mais absoluta pretensão de universalidade deshierarquizada dos seres".[49] Nessa ordem, desenha-se a oposição entre o "Vazio" ("espaço do instante que se dilata e se furta ao tempo"), que é por onde o texto se torna possível, e a história: "Só ele [o vazio] é verdadeiramente "lugar", porque só nele algo pode "acontecer"", enquanto a "'trama da existência' é o grande espaço atravancado da história, onde não há lugar para mais nada, onde nenhum excedente, nenhum ainda-não-acontecido, pode querer devir, vibrar em simultaneidade."[50] Desse modo, então, não se trata simplesmente de um colocar-se à margem da história mas, sim, de dar a ela uma outra orientação que torne possível a abordagem do espaço figural que o texto almeja:

> [...] no projecto de escrita llansoliano [...] seculariza-se toda a transcendência ao fazê-la descer ao corpo mutante das figuras, e sacraliza-se [...] o impulso libertador dessas figuras, que, na sua origem e na sua intenção, é de raiz profana [...]. Com isto, Maria Gabriela Llansol introduz um "corte" no fluxo da história (da história política e da história da literatura e do pensamento) e atribui-lhe um "fim" (*telos*, finalidade), ao dar forma (textual) a um lugar em que se concentra uma elevada carga tensional e pulsional. Esse lugar funciona como uma mónada aberta ("com janelas", escreveu um dia Adorno a propósito da obra de arte), em que circulam, num campo de forças dinâmico, momentos do passado transformados em matéria viva do presente [...]. Aí, interrompe-se o processo da história como catástrofe do "sempre igual", gera-se um espaço em que tudo se concentra, não na recordação neutra ou comemorativa, mas na "presentificação anamnésica" (o *Eingedenken* das Teses) e na "salvação" de figuras e "pujanças" soterradas pela história dos vencedores, e que constituem os núcleos geradores de latência utópica, revolucionária, e de "felicidade"

[48] BARRENTO, João. *A voz dos tempos e o silêncio do tempo*: o projecto inacabado da História em "O Livro das Comunidades". Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2005. p. 6.
[49] *Ibidem*, p. 4. (grifos do autor)
[50] *Ibidem,* p. 6.

> (interior-exterior: do texto e do seu sexo, do pensamento e da mão "que nele se mete").[51]

Por sua vez, Lopes assinala que a noção de "tempo" que o texto llansoliano abandona é a do "tempo comum", no que esse tem de limitador, ao funcionar como termo de demarcação de homogeneidades e épocas e como "elemento constituinte de uma subjectividade totalizadora".[52] O "tempo-duração", que, segundo ela, é o tempo desse texto, "diversifica percursos num espaço heterogêneo não reunificável", e o espaço da escrita é o "espaço das palavras, sendo estas testemunho e potencialidades do novo". Lopes chama esse testemunho de "trans-histórico", onde "os tempos se confundem ou se tocam tornando possíveis as mais inesperadas combinatórias".[53]

Percebe-se que, de onde quer que se inicie a busca da compreensão de como o texto se relaciona com a história, destaca-se, como evidência primeira, o fato de tal relação indicar a necessidade dessa escrita de encontrar um caminho por onde seja possível deixar falar aqueles que, em seu tempo (esse "tempo comum" identificado por Lopes), pagaram com o próprio corpo por ousarem ter pensamento e voz, mas não tolerância e compreensão de seus contemporâneos (entre outros acolhidos pelo texto, e vindos de diferentes tradições, temos São João da Cruz e Thomas Müntzer, por exemplo).

A concepção de transmissão possível de ser extraída da obra de Llansol parece ter como base essa maneira de lidar com a história, que fica evidente na retomada de certos nomes, mas cujo movimento não se faz como representação dessas personalidades como identidades a serem reverenciadas. Lopes ressalta a necessidade de não conversão do espaço figural em espaço de representação: "temos que aceitar que

---

[51] *Ibidem*, p. 18.
[52] LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-possessão*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son Editores, 1988. p. 50-51.
[53] *Ibidem*, p. 53.

eles possuem regras diferentes de configuração"[54]. Segundo ela, o espaço concebido por esse texto desconhece a morte[55], a negação, a história, elementos básicos da constituição do espaço de representação. Ao tornar figura personalidades da história, o texto não trabalha por identificação, mas sim através de um processo de "desidentificação dos nomes próprios que, libertos do seu estatuto de máscaras pessoais, deixam insinuar-se as inumeráveis diferenças que os constituem"[56]. O trabalho com o nome próprio – palavra a marcar o sujeito em sua singularidade e sua inscrição nessa história do "tempo comum" – é uma das estratégias desse procedimento, como mostra Carneiro:

> Um dos recursos utilizados pela Autora para se desfazer dos mitos da história ou dos paradigmas culturais literários é a desidentificação dos nomes próprios e sua inversão (ou dispersão) em anagramas. Assim, Jorge de Sena é Jorge Anés, Pessoa é Aossê ou Aossep e Dom Sebastião de Portugal é Sebastião, o dom. Inversão do nome, inversão da escrita, transformação da língua, metamorfose de D. Sebastião em dom arbusto [...].[57]

A forma como as figuras emergem no texto llansoliano o insere na trajetória de pensamento estabelecida por essas personalidades que são fulgorizadas. Como mostrou Borges, no caso de Kafka (em "Kafka e seus precursores"), também o texto llansoliano lança outra luz sobre o texto do passado e do futuro ("texto", neste caso, significa tanto o produto do trabalho desses nomes por ela retomados, quanto suas próprias intensidades, seus modos de vida).

Diferente da identidade (definição que remete, entre outras coisas, à personagem tradicional do romance), o que aqui opera é o conceito de "linhagem" proposto por

---

[54] *Ibidem*, p.42.

[55] Sobre a não pertinência da morte no espaço de seus textos, Llansol fala, em conversa com Lucia Castello Branco: "Não penso em Nietzsche ou Copérnico como vivos nem mortos. Penso que, para atravessar o tempo, eles de fato não podem estar nem vivos nem mortos e, portanto, não podem estar sujeitos a uma lei de acabamento da própria vida...". Cf. "Encontro com escritoras portuguesas". Boletim do Cesp, v. 14, n. 16. Belo Horizonte, CESP/FALE/UFMG, 1997, p. 109.

[56] LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-possessão*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son Editores, 1988. p. 42.

[57] CARNEIRO, Rebecca Cortez de Paula. *O encontro inesperado do diverso*: a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol. 1997. 143 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – FALE/UFMG, Belo Horizonte, 1997, p. 90.

Llansol: “Existe, contudo, uma forma-estranha de ser para os viciados em identidade: as figuras parecem, de facto, existir sob forma de linhagens, como indivíduos da mesma pessoa”[58]. O termo “linhagem” designa a convergência de certos autores no espaço figural concebido pelo texto llansoliano. Tais autores, compreendidos dentro dessa linhagem, não são agrupados, como num universo de eleição de um cânone, pela grandiosidade de suas obras, e sim pelo que nelas foi calado em seu tempo, pelo que não teve espaço: “A escrita não desiste de mostrar aqueles que já vieram, e ainda não foram recebidos.”[59]

Nessa concepção, os autores-textos surgem na escrita e terminam por se encontrar através de intensidades que ignoram limites espaciais e temporais (como se pode ver em *Lisboaleipzig,* cujas figuras centrais são Fernando Pessoa e Johann Sebastian Bach) ou qualquer tipo de organização institucional (como, no caso da literatura, identificação por estilos de época ou pertencimento a certos grupos e cânones). A ordem desse compartilhamento, Llansol assim explica:

> Progressivamente, reparas que esses autores pertencem ao tronco de uma mesma vibração, têm a mesma espiral luminosa interior, como atrás referi, mesmo que a exegese crítica diga o contrário, e que esse tronco é como uma coluna de fogo que se interroga e procura o seu anel. De autor para autor, vê-se o anel a constituir-se. [...] A esses autores que convergem chamei linhagem, ao encadeamento do que procuram chamei genealogia de problemas.[60]
> [...]
> Nestas coisas, não há hereditariedade, mas há continuidade de problemática e, o que é bem mais importante, permanência do vórtice vibratório.[61]

Projeta-se, assim, um determinado espaço. O texto, dessa maneira, esboça uma outra noção de território, o que implica, conseqüentemente, uma forma diferente de pensar a língua e o pertencimento (ou não pertencimento) a uma comunidade, bem como a singularidade e a solidão de cada um.

---

[58] LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.
[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem*.

O problema da comunidade

Questão fundamental do texto llansoliano, a discussão sobre a idéia de comunidade emerge com força na obra de diferentes teóricos da contemporaneidade, como observa Pelbart, em seu texto "A comunidade dos sem comunidade", ensaio no qual tenta percorrer o caminho traçado por alguns autores em torno do tema. A persistência da produção teórica sobre esse conceito ganha estímulo, segundo o autor, a partir da constatação de uma crise do "comum":

> As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram definitivamente em colapso [...]. Perambulamos em meio a espectros do comum."[62]

Faz-se necessário então entender como essa perda se dá e, antes disso, entender mesmo no que consiste esse "comum" que é tido como perdido. Nesse sentido, tal tarefa surge como uma forma de resistência diante do poder que exercem certas formas de domínio sobre a vida (e seria preciso então especificar de que "poder" se trata – político, econômico ou midiático –, o que ele significa e de que forma seu domínio pode representar algo negativo e cerceador da liberdade individual):

> Pôr em comum o que é comum, colocar para circular o que já é patrimônio de todos, fazer proliferar o que está em todos e por toda parte, seja isto a linguagem, a vida, a inventividade. Mas essa dinâmica assim descrita só parcialmente corresponde ao que de fato acontece, já que ela se faz acompanhar pela apropriação do comum, pela expropriação do comum, pela privatização do comum, pela vampirização do comum empreendida pelas diversas empresas, máfias, estados, instituições, com finalidades que o capitalismo não pode dissimular, mesmo em suas versões mais rizomáticas.[63]

Mas a idéia de um comum que se perdeu parece algo intrínseco ao próprio conceito de comunidade, algo que acompanha o pensamento sobre ela, como observa

[62] PELBART, Peter Pál. A comunidade dos sem comunidade. In:___. V*ida capital*: Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 28.
[63] *Ibidem*. p. 29.

Pelbart, a partir de Jean-Luc Nancy. A constituição da sociedade implicaria a perda da comunidade, aqui entendida como uma espécie de vínculo e de compartilhamento de uma identidade: "Sempre referida [a comunidade] a uma era perdida em que a comunidade se tecia em laços estreitos, harmoniosos, e dava de si mesma, seja pelas instituições, ritos, símbolos, a representação de sua unidade."[64] No entanto, para Nancy, algo se insinua no fato de a percepção dessa perda se dar como algo retrospectivo, como aponta Pelbart: "A cada momento de sua história ele [o Ocidente] se entrega a uma nostalgia de uma comunidade perdida, desaparecida, arcaica, deplorando a perda de uma familiaridade, de uma fraternidade, de uma convivialidade." Conclui-se, então, que nunca houve uma comunidade a ser desmantelada pela constituição da sociedade:

> A sociedade não se construiu sobre a ruína de uma comunidade... a comunidade, longe de ser o que a sociedade teria rompido ou perdido, é *o que nos acontece* – questão, espera, acontecimento, imperativo – a partir da sociedade... Nada foi perdido, e por esta razão nada está perdido. Só nós estamos perdidos, nós sobre quem o "laço social" [...] recai pesadamente...[65]

A suposta perda dos laços de comunhão e pertinência revela-se como constituinte da comunidade: "a comunidade só é pensável enquanto negação da fusão [...]. Daí a condenação categórica do desejo de fusão comunial, pois implica sempre na morte ou no suicídio, de que o nazismo seria um exemplo extremo."[66] A identidade como fator homogeneizador, que seria a base da idéia de comunidade, e que implica em morte e exclusão do que foge à regra, dá lugar ao conceito de que, ao contrário, a comunidade só é possível a partir de um "[...] compartilhamento de uma separação dada pela singularidade"[67] e, nesse sentido, ela se opõe à sociedade, uma vez que o movimento desta caminha para a totalização.

---

[64] *Ibidem*. p. 32.
[65] NANCY, Jean-Luc. *La communauté affrontée.* Paris: Galilée, 2001 *apud* PELBART, Peter Pál. A comunidade dos sem comunidade. In:___. V*ida capital*: Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 32-33. (grifos do autor)
[66] PELBART, Peter Pál. A comunidade dos sem comunidade. In:___. V*ida capital*: Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 33.
[67] *Ibidem*. p. 33.

Também em um diálogo peculiar com Georges Bataille (e com a escrita de Marguerite Duras, em um segundo momento), Maurice Blanchot é um dos que se lançam à discussão do tema em seu *La communauté inavouable*, em que a própria forma fragmentária do texto parece exprimir o descontínuo a que se abrem as idéias que não se alinham sob o conceito de comunidade como união do mesmo com o mesmo, estrutura fechada à diferença e ao risco.

Inicialmente, o autor analisa as implicações da relação entre comunidade e comunismo. Tendo como princípio a imanência do sujeito, o comunismo implica certa idéia de comunidade da qual a diferença é excluída, onde a única relação possível é a do "Mesmo com o Mesmo" ("Même avec le Même"[68]):

> Le communisme, s'il dit que l'égalité est son fondement et qu'il n'y a pas de communauté tant que les besoins de tous les hommes ne sont pas *également* satisfaits [...], suppose, non pas une société parfaite, mais le principe d'une humanité transparente, produit essentiellement par elle seule, « immanente » (dit Jean-Luc Nancy) : immanence de l'homme à l'homme, ce qui désigne aussi l'homme comme l'être absolument immanent, parce qu'il est ou doit devenir tel qu'il soit entièrement oeuvre et, finalement, l'oeuvre de *tout* [...]. Pas de reste, à la limite. C'est l'origine apparemment saine du totalitarisme le plus malsain. [69]

Se a comunidade é isto – relacionamento do Mesmo com o Mesmo –, portadora de todos os erros e perigos dos quais toda forma de totalitarismo é capaz, como nomear a relação que se abre à entrada do Outro? Segundo o autor, ao se chamar de "comunidade" essa nova relação, é preciso se perguntar então o que está em questão no pensamento sobre ela.

Essa relação parece se assentar não na idéia de um todo que restituiria às partes que lhe compõem uma totalidade, uma integridade como forma de apaziguamento das

[68] BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable.* Paris: Les éditions de minuit, 1983. p. 12.

[69] "O comunismo, se ele diz que a igualdade é o seu fundamento e que não há comunidade enquanto as necessidades de todos os homens não são igualmente satisfeitas [...], supõe, não uma sociedade perfeita, mas o princípio de uma humanidade transparente, produzido única e essencialmente por ela, "imanente" (diz Jean-Luc Nancy): imanência do homem ao homem, o que designa também o homem como o ser absolutamente imanente, porque ele é ou deve tornar-se, tal como é, inteiramente obra e, finalmente, a obra de tudo [...]. Sem resto, no limite. É a origem aparentemente sã do totalitarismo mais insano." (Tradução nossa). *Ibidem.* p. 11. (grifos do autor)

falhas e fissuras do sujeito. Ao contrário disso, o que engendra a necessidade de comunidade é o que, segundo Blanchot, Bataille define como "princípio de incompletude" ("principe d'incomplétude"), falta que não busca o outro como complemento de uma falha constituinte do sujeito, mas como algo que com esse se choca dando-lhe um sentido pela oposição, pelo desafio que representa e não pela certeza de uma integridade:

> L'être cherche, non pas à être reconnu, mais à être contesté : il va, pour exister, vers l'autre qui le conteste et parfois le nie, afin qu'il ne commence d'être que dans cette privation qui le rend conscient (c'est là l'origine de sa conscience) de l'impossibilité d'être lui-même, d'insister comme *ipse* ou, si l'on veut, comme individu séparé : ainsi peut-être ex-istera-t-il, s'éprouvant comme extériorité toujours préalable, ou comme existence de part en part éclatée, ne se composant que comme se décomposant constamment, violemment et silencieusement.
>
> Ainsi, l'existence de chaque être appelle l'autre ou une pluralité d'autres [...]. Il appelle, par là, une communauté : communauté finie, car elle a, à son tour, son principe dans la finitude des êtres qui la composent et qui ne supporteraient pas que celle-ci (la communauté) oublie de porter à un plus haut degré de tension la finitude qui les constitue.[70]

Segundo Blanchot, a comunidade assim entendida ainda encerra o perigo de fusão, cujos exemplos históricos revelam a tendência à entrega ou a um líder que representa para o grupo sua própria consciência e liberdade ou à morte. Assim, a comunidade pensada dessa forma parece encontrar-se num caminho que resvala no cerceamento da liberdade individual, representado pelo totalitarismo, e na morte, representada pela idéia de fusão.

---

[70] "O ser não busca ser reconhecido, mas ser contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro, que o contesta e, às vezes, o nega, afim de que ele comece a ser somente nessa privação, que o torna consciente (está aí a origem da sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como *ipse* ou, se o queremos, como indivíduo separado: assim, talvez, ele existirá, provando-se como exterioridade sempre anterior, ou como existência totalmente manifesta, compondo-se apenas como se decompondo constante, violenta e silenciosamente.

Assim, a existência de cada ser apela ao outro ou a uma pluralidade de outros [...]. Ele chama, a isso, uma comunidade: comunidade finita, pois ela tem, por sua vez, seu princípio na finitude dos seres que a compõem e que não suportariam que esta (a comunidade) esquecesse de levar a um mais alto grau de tensão a finitude que os constitui." (Tradução nossa). *Ibidem.* p. 16-17.

Entretanto, na proximidade daquele que morre se revela uma outra comunidade – inútil ("désoeuvré") – por não constituir parte da sociedade, não tender à fusão comunal e não ter nenhum valor de produção. Uma comunidade que não serve para nada, a não ser se fazer presente diante da morte do outro, pois essa morte – a do outro – é o "fora de mim" ("hors de moi") que me abre a uma comunidade. Idéia difícil de acompanhar em Blanchot e que está presente também em Lévinas: o momento da morte do outro como o que me desvela o próximo como alteridade, ao mesmo tempo em que lança sobre mim, me aproximando dele, a responsabilidade de não deixá-lo só nesse momento que é também o meu ("la mort d'autrui comme la seule mort qui me concerne"[71]):

> Mas este em-face do rosto na sua expressão – na sua mortalidade – me convoca, me suplica, me reclama: como se a morte invisível que o rosto de outrem enfrenta – pura alteridade, separada, de algum modo, de todo conjunto – fosse "meu negócio". Como se, ignorada de outrem que já, na nudez de seu rosto, concerne, ela "me dissesse respeito" ("me regardait") antes de sua confrontação comigo, antes de ser a morte que me desfigura a mim-mesmo. A morte do outro homem me concerne e me questiona como se eu me tornasse, por minha eventual indiferença, o cúmplice desta morte invisível ao outro que aí se expõe; e como se, antes de ser eu mesmo votado a ele, tivesse que responder por esta morte do outro e não deixar outrem só, em sua solidão mortal. É precisamente neste chamamento de minha responsabilidade pelo rosto que me convoca, me suplica e me reclama, é neste questionamento que outrem é próximo.[72]

A comunidade se mostra como algo fora do mercado, por não ter valor de produção e ser algo que escapa à sociedade e a ameaça. Também não pode ser vista como comunhão ou proximidade dada pela semelhança, já que ela – ao se constituir em uma (falsa) integridade a proporcionar as partes incompletas que lhe formam a completude que lhes falta – desemboca nos perigos do totalitarismo e da fusão comunal. E, ao ter a morte como um momento que a torna, de certo modo, possível, a comunidade parece surgir como algo proporcionado pela descontinuidade e pela distância:

---

[71] *Ibidem*. p. 21.
[72] LÉVINAS, Emmanuel. Do uno ao outro. Transcendência e tempo. In:___. *Ensaios sobre a alteridade.* Petrópolis: Editora Vozes, 2004. p. 194.

descontinuidade dada pela paradoxal proximidade daquele que, ao morrer, se afasta ao mesmo tempo em que sua alteridade me lança para esse comum que é a morte, mas que me é estranha, fora de mim, exterior. Idéias difíceis de serem percorridas e alinhavadas, o que se pode concluir delas, a princípio, é que talvez só seja possível falar o que a comunidade não é. Entretanto, ao mostrar essa negativa, a própria idéia de comunidade vacila. O que fica, sobretudo, parece ser a insistência do desejo de compartilhamento. Desejo que persiste, apesar de todas as impossibilidades.

A comunidade no texto

> 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,
> [...][73]

A escritura está como uma das possibilidades que parece abrir-se à comunidade (ao menos, a uma idéia específica de comunidade) ao surgir da necessidade de partilha daquilo que, ao acontecer ao sujeito, lhe escapa:

> C'est aussi en ce sens que le plus personnel ne pouvait se garder comme um secret propre à un seul, puisqu'il rompait les bornes de la personne et exigeait d'être partagé, mieux, s'affirmait comme le partage même. Ce partage renvoie à la communauté, il s'expose en elle, il peut s'y théoriser, c'est son risque, devenant une verité ou un objet qu'on pourrait détenir, alors que la communauté, comme le dit Jean-Luc Nancy, ne se maintient que comme le lieu – le non-lieu – où il n'y a rien à détenir, secrète de n'avoir aucun secret, n'oeuvrant qu'au désoeuvrement qui traverse l'écriture même ou qui, dans tout échange public ou privé de parole, fait retentir le silence final où cependant il n'est jamais sûr que tout, enfin, se termine. Pas de fin là où règne la finitude.[74]

Essa comunidade, "previamente estabelecida ao mesmo tempo em que já póstuma"[75], parece ter no texto a guarda do desejo de encontro, sua potência e sua falha: potência intrínseca, já que o texto é "abertura ao fora e abertura ao outro", e falha porque tal movimento engendra uma "violenta dissimetria entre eu e o outro". Falha como espaço causado pela disjunção desses que o texto reúne sem agrupar:

> « Ces notes me lient comme un fil d'Ariane à mes semblables et le reste me

[73] LLANSOL, Maria Gabriela. O encontro inesperado do diverso. In:___. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 135.

[74] "É, também, neste sentido que o mais pessoal não podia se conservar como um segredo próprio a um único, já que ele rompia os limites da pessoa e exigia ser partilhado, melhor, se afirmava como a própria partilha. Essa partilha remete à comunidade, ela se expõe na comunidade, se teoriza nela, é o seu risco, tornando-se uma verdade ou um objeto que se poderia deter enquanto a comunidade, como diz Jean-Luc Nancy, só se mantém como o lugar – o não-lugar – onde não há nada a deter, segredo de não ter nenhum segredo, trabalhando somente na inação que atravessa a própria escrita ou que, em toda troca pública ou privada de fala, faz reter o silêncio final em que, no entanto, nunca está certo de que tudo, enfim, termina. Sem fim, ali onde reina a finitude." (Tradução nossa). BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable.* Paris: Les éditions de minuit, 1983. p. 37-38.

[75] *Ibidem,* p. 40.

> paraît vain. Je ne pourrais cependant les faire lire à aucun des mes amis. » [Bataille, citado por Blanchot] Car, alors, lecture personnelle par des amis personnels. D'où l'anonymat du livre qui ne s'adresse à personne et qui, par les rapports avec l'inconnu, instaure ce que Georges Bataille (au moins une fois) appellera « la communauté négative : la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté ».[76]

Essa "comunidade daqueles que não têm comunidade" delimitada por Bataille, toca, em algum ponto, o projeto de escrita de Llansol: "Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós."[77] Nesse trecho vê-se a escrita como ponto de encontro (que não é o mesmo que agrupamento ou concentração) de seres singulares, que não se alienam ante possíveis pontos de comunhão. Nesse "absolutamente sós" de Llansol é possível ouvir o "aqueles que não têm comunidade" de Bataille. Tal perspectiva não traz na palavra "negativa" ou "só" a falha como fracasso, mas como distância necessária.

É preciso então investigar como isso se dá na escrita de Llansol. Seguir a linhagem que seu texto revela nos leva a pensar na possibilidade de delimitar um conceito de comunidade interior ao projeto dessa escrita e consoante com os aspectos anteriormente descritos (a constituição de um universo textual próprio através do desvendamento do conceito de textualidade, tendo como pressuposto certo tratamento em relação à história e a conceitos caros da literatura, como os de personagem e metáfora). No entanto, é a própria autora que diz: "Na prática, no mútuo, não há comunidade, não há grupo, não há seita, não há um "nós"."[78] Mas, em outras passagens de sua obra, a palavra "comunidade" surge de maneira afirmativa, observando-se, inclusive, a repetição, o retorno desse termo em vários momentos da trajetória dessa

[76] "'Estas notas me ligam como um fio de Ariane aos meus semelhantes e o resto me parece vão. Eu não poderia, entretanto, fazer nenhum dos meus amigos lê-las'. [Bataille, citado por Blanchot] Pois, então, leitura pessoal por amigos pessoais. De onde o anonimato do livro que não se dirige a ninguém e que, pelas relações com o desconhecido, instaura o que Georges Bataille (pelo menos uma vez) chamará de 'a comunidade negativa: a comunidade daqueles que não têm comunidade'". (Tradução nossa). *Ibidem,* p. 45.

[77] LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1994. p. 53.

[78] LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.

escrita. Dessa forma, torna-se necessário analisar o que a negação de certa idéia de comunidade demarca em relação a esse retorno afirmativo do termo.

Para investigar o que ele, de maneira geral, pode significar, voltemos ao modo mais simples, tomando como partida alguns significados que o dicionário traz para a palavra "comunidade":

> 1. Qualidade ou estado do que é comum; comunhão. 2. Concordância, conformidade, identidade. 3. Posse, obrigação ou direito em comum. [...] 5. Qualquer grupo social cujos membros habitam uma região determinada, têm um mesmo governo e estão irmanados por uma mesma herança cultural e histórica. [...] 8. Grupo de pessoas que comungam uma mesma crença ou ideal.[79]

Tendo em vista esses significados e o fato de que as figuras que formam a linhagem do texto llansoliano se reúnem numa estranha diversidade de intensidades e interesses (se pensarmos do ponto de vista da história do tempo comum, percebemos a emergência de figuras de diferentes tradições e modos de vida), é possível compreender a negação do termo por parte da autora: entre as figuras não há homogeneidade, não são semelhantes, ao mesmo tempo em que também não há hierarquia, divisões, segmentos. Nesse sentido, de maneira ligeira (um tanto simplista, ainda), não há comunidade. Mas, quando surge de maneira afirmativa, qual sentido habita o sopro trazido por esse termo?

> E, 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.[80]

> 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 país estrangeiro, por não me sentir, de modo algum, ligada a uma nação. Na Bélgica, sinto-me menos em terra alheia talvez porque está explícito que nenhum laço de origem política me liga a este país. Sem país em parte alguma, salva 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.

[79] COMUNIDADE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio Básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 165.
[80] LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 46.

> Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós." [81]

Nesses dois trechos, a idéia de comunidade vem relacionada à idéia de encontro e de algo anterior a ele. Essa anterioridade parece se configurar como uma dispersão, que não é desencontro, mas uma qualidade de solidão contrária ao conceito de "concordância, conformidade, identidade", um dos significados dados pelo Aurélio. Na geografia desse texto, não é a identidade que delimita os espaços dos encontros: "só o escravo pergunta quem é, o homem livre segue quem o chama."[82] O que move os corpos é indicado por Llansol: "O cerne de todas estas imagens são, de facto, os afectos."[83] Talvez na importância dos afetos na configuração desse espaço resida, portanto, a possibilidade de compreender que sentido de comunidade o texto engendra.

Embora se possa ouvir, no termo "afeto" empregado por Llansol, ressonâncias espinositas (o que não é surpresa, visto que Espinosa é uma de suas figuras), ela lhe confere ainda outras nuances. Para Llansol, o afeto compreende um "triplo registro": "o belo, o pensamento e o vivo". E "é neste triplo registro [...] que os corpos se movem."[84] Se, por vezes, como nessa passagem, o termo surge como um conceito específico, em outros momentos, soa como em seu uso corriqueiro, como algo relacionado aos sentimentos e às relações geradas por esses: "Vou ser mais clara. Já todos perdemos afectos. Perdê-lo é perder uma virtualidade do universo, é perder uma parte do corpo ou parte do corpo que ficou por fazer."[85] Num ou noutro momento, o que se evidencia é o encontro entre os corpos (encontro como algo em devir e não previamente determinado), capacidade de sair de um estado de menor potência (Llansol prefere o termo "pujança", tendo em vista outros contextos que abarcam o termo "potência"), de menor possibilidade de ação, para um outro, de maior possibilidade. É pela relação entre

[81] LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1994. p. 53. (grifos da autora)
[82] LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.
[83] *Ibidem*.
[84] *Ibidem*.
[85] *Ibidem*.

os corpos, através dos afetos que se adivinham e complementam, que os encontros se dão. Essa perspectiva é que torna possível a maneira como Llansol aborda o tempo e a história:

> Se a matéria do texto é a alma humana, os afectos como lhe chamei, não se pode inscrevê-la numa temporalidade linear e ficcional, porque sendo um processo redutor de apreensão do encadeado dos anéis, o texto que emerge não vai, quer num quer noutro, além da casca de um fruto de ouro. Porque nesse encadeado, as figuragens anulam mutuamente a sua luz própria; não se conseguindo libertar da história, continuam tentadas a elucidar o seu hipotético sentido, e o leitor fica sem saber se são figuras perdidas num tempo histórico errado, se são personagens tentados por um vago místico. [...]
> É preciso criar um dispositivo escrito, dispor-se decididamente a escrever texto, forçá-lo a criar uma outra temporalidade, onde as figuras humanas sejam levadas a coabitar, segundo o princípio de bondade, com as figuras da sua linhagem e com outras figuras não-humanas, numa simultaneidade temporal. Não na temporalidade da história, mas na temporalidade dos seus afectos, nas formas que revelam, nos pensamentos que sublevam, no rasto de fulgor que deixam no sentido que se interroga. Nessa relação, torna-se ridículo pensar num qualquer sentido da história e, liberto dessa tentação, o humano deixa de se ver forçado a submeter a luminosidade alheia à sua.[86]

O que há é a negação da idéia de comunidade como tentativa de redução a uma identidade pretensamente comum, irmanada dentro de forças que lhe são exteriores (território, partido político, religião, língua, etc.): "[...] é possível fazer da multidão uma colectividade de homens livres, em vez de um conjunto de escravos?"[87]. Essa pergunta de Espinosa parece ecoar no texto llansoliano. Desse modo, um sentido possível para comunidade não reside no que está fora a determinar uma reunião a partir de uma identidade comum, mas na intensidade dos próprios corpos, os afetos de que são capazes. "Aliás, quem sabe o que é um corpo?"[88], pergunta de Llansol a nos lembrar Espinosa ("Não sabemos o que pode um corpo.."[89]). Nesse imprevisível dos corpos e seus afetos, mora a possibilidade do encontro, um estar em comum, mas ainda na diversidade. O que não é um paradoxo, mas uma condição.

---

[86] *Ibidem*.
[87] ESPINOSA citado por DELEUZE, Gilles. In:___. *Espinosa e os signos*. Porto: RÉS Editora. [1980?]. p. 17.
[88] LLANSOL, Maria Gabriela. O encontro inesperado do diverso. In:__. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 145.
[89] ESPINOSA, Baruch de. A crítica da consciência: o admirável é o corpo... In: DELEUZE, Gilles. *Espinosa e os signos*. Porto: RÉS Editora. [1980?]. p. 139.

TERRITÓRIO E COMUNIDADE EM FRANZ KAFKA

Kafka e a leitura de Kafka

> Como é que se entra na obra de Kafka? É um rizoma, uma toca, esta obra. [...] Donde, entra-se por qualquer lado, nenhum vale mais do que outro, nenhuma entrada tem qualquer privilégio, mesmo se é quase um beco, uma ruela ou em curva e contracurva, etc.. Poder-se-á apenas procurar com que pontos se liga aquele por onde se entrar, por que cruzamentos e galerias se passa para ligar dois pontos, qual é o mapa do rizoma e como é que este, de repente, se modifica se se entrar por qualquer ponto. O princípio das entradas múltiplas só impede a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que, de facto, só propõe a experimentação.[90]

O desejo de me aproximar de Franz Kafka veio da livre leitura de seus textos, passeios distraídos pela apropriação que ele fez da língua alemã de seu tempo e pela possibilidade vislumbrada de fazê-lo encontrar com a escrita e com o pensamento de Maria Gabriela Llansol. O incômodo de me aproximar de Franz Kafka vem não da resistência que sua escrita oferece à interpretação (pois isso, obviamente, já era perceptível nas primeiras e despretensiosas leituras), mas sim dos textos que bailam em volta dos seus, nos dizendo de sua indecifrabilidade e da impossibilidade de falar sobre eles. Se partirmos disso, poderíamos concluir que o silêncio seria a dádiva mais justa que deveríamos consagrar a esse autor. Ainda mais se nos lembrarmos que ele mesmo desejou que sua obra fosse destruída, silenciada. Mas o silêncio não parece ainda o bastante, ao menos não para nós, e continuamos. Mesmo porque, como nos alerta Giorgio Agamben, em "Defesa de Kafka contra seus intérpretes", nem mesmo o silêncio protege o inexplicável. Segundo ele, o inexplicável ordena: "explica!" e assim: "Seja o que for que se responda ou não responda a esta ordem – mesmo o silêncio – será de qualquer modo significativo, conterá de qualquer modo uma explicação."[91]

Entretanto, apesar de tal incômodo, é importante observar que a repetição incessante desse discurso da impossibilidade parece revelador de algo intrínseco à

[90] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 19.
[91] AGAMBEN, Giorgio. Defesa de Kafka contra seus intérpretes. In:___. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 135.

experiência de Kafka (e à experiência de leitura de seu texto): o fracasso (outro termo a se repetir quando se trata desse autor). Fracasso das trajetórias inacabadas dos personagens de seus relatos e do fato de não se ajustarem a suas condições e comunidades, fracasso de seus próprios textos inacabados, malogro de se debater sempre entre e a vida e a literatura e nunca encontrar a justa medida entre elas e, por fim, seu desejo, não atendido, de ter sua obra destruída.[92]

É preciso então observar o que esse discurso sobre a impossibilidade tem de revelador (e não de inibidor ou homogeneizador). Em seu texto "A leitura de Kafka", Maurice Blanchot trata da maneira como o pensamento de Franz Kafka se articula em seus textos e como esses são abordados por seus críticos e intérpretes. Análises, como exemplifica Blanchot, às vezes contraditórias, excludentes, embora façam uso basicamente dos mesmos termos. Anatol Rosenfeld, em "Kafka e Kafkianos", aponta essa mesma tendência ao comparar as análises de Wilhelm Emrich e Günter Anders. Segundo Rosenfeld:

> Este último [Anders] realça a posição kafkiana em favor do compromisso e ajustamento completos em face de autoridades pré-facistas; aquele [Emrich] destaca a luta incessante dos heróis kafkianos contra estas mesmas autoridades. Anders afirma que o poder equivale, para Kafka, ao direito; o homem sem poder e, portanto, sem direito é por isso mesmo culpado. Emrich, ao contrário, considera Kafka como "moralista no sentido rigoroso da palavra" que procura "reconstituir a responsabilidade absoluta do homem". Para Anders, Kafka é também um "moralista", mas do conformismo, cuja mensagem moral – o *sacrificium intellectus* – seria completada pela mensagem da auto-humilhação.[93]

Esse exemplo, retirado de Rosenfeld, ilustra o que Blanchot aponta como a "possibilidade misteriosa" de, em Kafka, um mesmo tema possibilitar duas leituras

[92] Como escreveu lindamente Walter Benjamin: "Para fazer justiça à figura de Kafka em toda a sua pureza e peculiar beleza, não se pode perder de vista uma coisa: trata-se da pureza e beleza de um fracassado. São múltiplas as circunstâncias desse malogro. Poder-se-ia dizer que uma vez seguro do fracasso final, tudo deu certo para ele no caminho, como em sonho. Nada é mais memorável do que o fervor com que Kafka ressaltou seu fracasso". BENJAMIN, Walter. In: SCHOLEM, G. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993 *apud* MANDELBAUM, Enrique. *Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 196.

[93] ROSENFELD, Anatol. Kafka e Kafkianos. In:___. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 226.

opostas, uma que tome um sentido positivo, outra que tome um sentido negativo (esses termos – positivo e negativo – também são empregados por Rosenfeld): "De tanto explorar o negativo, ele lhe dá uma chance de se tornar positivo, uma única chance, uma chance que nunca se realiza totalmente e através da qual seu contrário sempre transparece."[94] Rosenfeld fala sobre uma certa "sintaxe da frustração" que, de certa forma, podemos aproximar desse pensamento de Blanchot: segundo ele, em alguns textos de Kafka, as orações se iniciam "com afirmações esperançosas que, em seguida, são postas em dúvida, [...]. Pouco a pouco a afirmação inicial é limitada por uma inundação de subjuntivos e condicionais; surgem os "embora", "de resto", "talvez", [...] até ao fim não sobrar nada e tudo ser anulado."[95]

Blanchot associa essa multiplicidade de explicações à impossibilidade de uma "verdadeira leitura" do texto de Kafka. E essa impossibilidade estaria ligada à maneira como o pensamento do autor se apresenta. Em seus diários, mistura de relato do cotidiano e diário de escrita, é possível vislumbrar a trajetória desse pensamento. Como mostra Blanchot, ao transcrever em seu diário algo ocorrido em seu cotidiano, Kafka passa à procura do sentido desse ocorrido, nesse momento:

> a narrativa começa a se fundir com sua explicação, mas esta não é uma explicação, não explica tudo o que deveria e principalmente não consegue sobrevoá-la. [...] o sentido que ela coloca em movimento vagueia em torno dos fatos, só é explicação se se desligar deles, mas só é explicação se deles for inseparável.[96]

Segundo Blanchot, a narrativa de Kafka é seu "pensamento transformado em uma seqüência de fatos injustificáveis e incompreensíveis" e sua significação é o "mesmo pensamento prosseguindo através do incompreensível"[97], dessa forma:

[94] BLANCHOT, Maurice. A leitura de Kafka. In:___. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 14.
[95] ROSENFELD, Anatol. Kafka e Kafkianos. In:___. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 236.
[96] BLANCHOT, Maurice. A leitura de Kafka. In:___. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 10-11.
[97] *Ibidem*, p.12.

> Aquele que se limita à história penetra em algo opaco sem se dar conta, e aquele que se limita à significação não pode chegar à obscuridade da qual ela é a luz denunciadora. Os dois leitores não podem jamais se juntar, podem ser uma vez um, uma vez o outro, sempre compreendem mais ou menos aquilo de que é preciso. A verdadeira leitura permanece impossível.[98]

Assim, se a tessitura desse texto engendra algo da impossibilidade apontada por Blanchot, é essa impossibilidade (e os inúmeros erros que ela pode engendrar) própria à trajetória dessa escrita. Lembrando Agamben, citado anteriormente, o imperativo "explica!" é "o único conteúdo do inexplicável"[99], sendo assim, apesar da resistência desse texto, não podemos fugir da necessidade de explicá-lo. E se as explicações, em vários momentos, correm o perigo de deslizarem pelo erro e pelo engano, são elas apenas "mais que um momento na tradição do inexplicável: o momento que toma conta dele, deixando-o inexplicado."[100]

Para nós, esse imperativo "explica!", posto por Agamben, pode ser trocado pelo que Mandelbaum chama de "irradiação de amplo alcance que instiga violentamente os leitores".[101] Então, o que importa da leitura de Kafka não é sua interpretação, como se a essa leitura coubesse o desvendamento de uma possível simbologia impressa em seus elementos, mas sim certa experiência: desvendamento de um caminho possível por onde se possa "experimentar" a literatura, submeter-se à sua experiência. O que nos impele a escrever sobre ele não é o interesse em encontrar uma explicação que ponha fim ao seu "enigma". Queremos, ao invés disso, investigar como sua escrita pode engendrar conceitos específicos de território, comunidade e transmissão, que idéia de experiência literária eles implicam e de que forma um encontro entre Kafka e as idéias e a escrita de Maria Gabriela Llansol pode ser traçado a partir desses elementos.

---

[98] *Ibidem*, p.12.
[99] AGAMBEN, Giorgio. Defesa de Kafka contra seus intérpretes. In:___. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 135.
[100] *Ibidem*, p.136.
[101] MANDELBAUM, Enrique. *Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. xvi.

É possível perceber a constante retomada, na obra de Kafka, desses conceitos – às vezes de maneira explícita, às vezes de maneira sutil – através da repetição de situações e de temas em seus textos. Nos contos de Kafka escolhidos para este trabalho, as questões relacionadas à transmissão e ao pertencimento a uma comunidade surgem através de certas situações, como por exemplo: o deslocamento de um modo de ser a outro (de ser macaco para ser homem em "Um relatório para uma academia"[102]), que implica em trânsito de uma comunidade a outra (e de estranhamento por não pertencer verdadeiramente a nenhuma); o engajamento em uma atividade que ameaça ao mesmo tempo em que se dirige à vida junto aos seus semelhantes (como o engajamento de Josefina em seu canto em "Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos"[103], e do cão de "Investigações de um cão"[104], em suas pesquisas sobre de onde provêm os alimentos); e, ainda, a própria idéia de uma convivência fundada em mútua incompreensão entre duas comunidades distintas (mote principal de "Chacais e árabes"[105]).

[102] KAFKA, Franz. *Um médico rural:* pequenas narrativas. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 59-72.
[103] KAFKA, Franz. *Um artista da fome/ A construção.* São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 37-59.
[104] KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio:* 1914 -1924. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p.146-200.
[105] KAFKA, Franz. *Um médico rural:* pequenas narrativas. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 30-35.

Os contos

As narrativas "Chacais e árabes" e "Um relatório para uma academia" fazem parte de *Um médico rural*, obra que figura entre os poucos trabalhos publicados por Kafka em vida. Como observa Modesto Carone, no posfácio[106] da edição brasileira traduzida por ele, Kafka, no outono de 1916, auxiliado por sua irmã Otla, encontra na Rua dos Alquimistas, em Praga, uma pequena casa que, durante um curto período, representa, para ele, um abrigo para a escrita por lhe proporcionar uma tranqüilidade que na casa paterna lhe era impossível. Lá ele conclui, em 1917, as narrativas de *Um médico rural* e, no mesmo ano, é procurado por Kurt Wolff, editor alemão que lhe propõe a impressão de novos textos (ele já havia editado, de Kafka, *O foguista* e *A metamorfose*). Depois de algumas modificações do autor (como a troca do título original, a retirada de um conto e a inclusão de dedicatória a seu pai) e contratempos com a editora, o livro é publicado, na Alemanha, no início de 1920.

Essas observações contextuais são pertinentes por ilustrarem a importância desse livro no conjunto dos textos deixados por Kafka: tendo em vista o fato de que a maior parte de seu legado chegou até nós sem finalização (como no caso de seus romances) e organizados por seu amigo Max Brod, *Um médico rural* é um dos raros momentos de sua trajetória em que é possível contemplar o acabamento de um projeto seu. Nele é possível vislumbrar o resultado de suas escolhas e a percepção de um fio temático que perpassa o livro e que demonstra a coerência desse projeto. É também singular o fato de Kafka, sempre muito crítico de si mesmo, ter considerado o livro digno de publicação (como observa Carone no já citado posfácio: "Ao contrário do que costumava fazer, o arisco artista anuiu sem hesitação [à proposta de publicação feita por Wolff], pois estava

[106] CARONE, Modesto. Catorze contos exemplares. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 75.

confiante nos novos textos [...].”[107]). Assim, como afirma o tradutor, essa obra “não é uma simples coletânea, mas um livro rigoroso do ponto de vista da organização temática”[108].

Também “Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos” é parte da obra do autor publicada em vida. Ele é um dos quatro contos d’*O artista da fome*, textos aos quais Kafka dedicou seus últimos dias de escritor, no final de sua vida, em 1924. Neles também se nota certa convergência temática e formal que faz com que o pequeno volume que constituem funcione como uma síntese forte e eloqüente de sua obra. Por sua vez, o conto “Investigações de um cão” pertence ao grupo maior do espólio deixado por Kafka, o dos textos não publicados, posteriormente divulgados graças ao trabalho de Max Brod.

Foi aqui sustentado que a coerência temática nas obras acabadas por Kafka confere a esses trabalhos a qualidade de bons retratos de seu projeto literário. Entretanto, pode-se notar, nessas “narrativas do espólio” (assim foi denominado o livro que reúne as narrativas curtas e fragmentos organizados por Brod), a recorrência de temas e estratégias presentes também em seus textos acabados (o que não causa estranheza, já que é possível afirmar que o estilo de um autor se relaciona com a repetição de certos elementos em seu trabalho). Essa distinção entre a parte de sua obra publicada postumamente e a publicada em vida só interessa pelo fato de esta última talvez funcionar como um ponto por onde é possível observar a consciência que o autor tinha de seu projeto. Consciência claudicante (o que se conclui a partir dos constantes conflitos em relação a sua atividade como escritor, expressos nos seus diários e cartas), aparentemente inexistente quando o autor fala de si e de seu trabalho, mas claramente visível quando quem fala é a própria obra.

[107] *Ibidem*, p. 76.
[108] *Ibidem,* p. 78.

Os quatro contos tomados para este trabalho, embora vindos de três momentos diferentes da obra de Kafka, figurativizam um mesmo percurso temático: a inadequação do sujeito diante do grupo do qual faz parte, a tentativa de se adequar a esse grupo e o trânsito entre lugares e entre modos de ser, levando-se em conta que todos esses elementos convergem para a idéia de uma comunidade ameaçada. Essa é a entrada para o texto de Kafka que interessa a este trabalho.

Deslocamentos

Os contos "Chacais e árabes" e "Um relatório para uma academia" apresentam duas situações de deslocamento distintas: no primeiro, temos o trânsito de um lugar a outro, sendo o espaço onde ocorre a situação narrada um lugar de passagem; no segundo, embora também apareça o deslocamento físico, o que sobressai, sendo o foco principal da narração, é a passagem para um outro modo de ser. Em ambos, observa-se o conflito entre duas comunidades e o estranhamento, no caso de "Chacais e árabes", de ser um elemento estrangeiro no meio de tal conflito.

No primeiro conto, temos a seguinte situação: um viajante está acampado em um oásis com um grupo de árabes, é noite e ele tenta descansar quando é surpreendido por chacais. Os animais afirmam estarem esperando por ele e remetem essa espera à idéia de uma herança ancestral, algo que foi transmitido a todas as gerações:

> – Sou o mais velho dos chacais em toda a redondeza. Estou contente em poder saudá-lo ainda aqui. Já tinha quase perdido a esperança, pois esperamos por você um tempo infindável; minha mãe esperou, a mãe dela esperou e assim todas as mães, até chegar à mãe de todos os chacais. Acredite em mim.[109]

Diante disso, o viajante se diz surpreendido, dizendo que "só por acaso" vem do "norte distante" e faz uma curta viagem. O velho chacal, por sua vez, retruca que é justamente por vir do norte distante que o viajante era esperado, é nisso que se fundamenta a esperança dos animais: somente do norte pode vir a capacidade de compreensão de que os chacais necessitam e que não encontram entre os árabes. O que eles desejam é que o viajante ponha fim à raça árabe, pois os chacais julgam impossível continuar a dividir o mesmo território com tais criaturas. O ponto principal desse conflito, segundo o velho chacal, é a maneira como os árabes matam os animais:

[109] KAFKA, Franz. Chacais e árabes. In:___. *Um médico rural:* pequenas narrativas. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 30.

> – Senhor – exclamou e todos os chacais uivaram; na distância mais remota parecia ser uma melodia. – Senhor, deve acabar com a disputa que divide o mundo em dois. Nossos antepassados descreveram aquele que irá fazê-lo assim como você é. Precisamos de paz com os árabes, de ar respirável; purificada da presença deles a vista em torno do horizonte; nenhum grito de lamúria de um carneiro que o árabe esfaqueia; todos os animais devem morrer tranqüilamente, bebidos por nós sem transtorno ao ponto de ficarem vazios e limpos até os ossos. Limpeza, nada mais que limpeza é o que nós queremos – e aí todos choraram e soluçaram. – Como suporta viver neste mundo, ó nobre coração, doces entranhas? A sujeira é o branco deles, a sujeira o seu preto; um horror a sua barba; é preciso cuspir à vista do canto dos seus olhos; e se erguem o braço, o inferno se abre na axila. Por isso, senhor, por isso, ó caro senhor, com a ajuda dessas mãos que tudo podem, com a ajuda de suas mãos que tudo podem, corte-lhes de lado a lado os pescoços com esta tesoura![110]

Neste ponto, o chefe árabe interrompe o diálogo, dispersa os chacais com um chicote e explica ao viajante:

> [...] – Isso é do conhecimento de todos; enquanto existirem árabes, essa tesoura vai peregrinar pelo deserto e andar conosco até o fim dos nossos dias. Ela é oferecida a todo europeu para realizar a grande obra; todo europeu é justamente aquele que lhes parece convocado para isso. Esses animais têm uma esperança absurda; são loucos, verdadeiros loucos. Por isso nós os amamos; são nossos cães – mais belos que os de vocês. [...][111]

Em "Um relatório para uma academia", a situação de deslocamento narrada é a de um macaco que – retirado do seu meio, encarcerado e levado para a Alemanha – vê na sua passagem para o modo de ser humano uma possibilidade de escapar do cativeiro. O conto, como o título indica, é a sua narração de todos esses eventos dirigida aos "eminentes senhores da Academia".[112] Na verdade, ele é convidado a falar sobre sua antiga vida como macaco, no entanto, tal tarefa se defronta com duas impossibilidades. A primeira é, justamente, fazer o que lhe é pedido, narrar sua vida de símio, pois, na sua luta para atingir seu objetivo de se transformar em um homem, ele teve que abandonar suas lembranças:

> Não posso infelizmente corresponder ao convite nesse sentido. Quase cinco anos me separam da condição de símio; espaço de tempo que medido pelo

[110] *Ibidem*, p. 33-34.
[111] *Ibidem*, p. 34.
[112] KAFKA, Franz. Um relatório para uma academia. In:___. *Um médico rural:* pequenas narrativas. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 59.

> calendário talvez seja breve, mas que é infindavelmente longo para atravessar a galope como eu o fiz [...]. Essa realização teria sido impossível se eu tivesse querido me apegar com teimosia à minha origem e às lembranças da juventude.[113]

Dessa forma, a ligação com suas origens é perdida, mas ainda restam traços de sua antiga condição. Esses traços o impedem de se ajustar completamente a seu novo modo de ser; por outro lado, o caminho de volta para sua origem se encontra vetado:

> [...] a tormenta cujo sopro me carregava do passado amainou; hoje é apenas uma corrente de ar que me esfria os calcanhares; e o buraco na distância, através do qual ele vem e através do qual eu outrora vim, ficou tão pequeno que eu me esfolaria no ato de atravessá-lo, mesmo que as forças e a vontade bastassem para que retrocedesse até lá. [...][114]

A outra impossibilidade é a de, no seu relato sobre sua passagem de macaco a homem, as palavras terem a justa medida dos sentimentos que ele tenta relatar. Isso lhe é impossível, uma vez que ele narra com palavras humanas situações vividas como macaco:

> Naturalmente só posso retraçar com palavras humanas o que então era sentido à maneira de macaco e em conseqüência disso cometo distorções; mas embora não possa mais alcançar a velha verdade do símio, pelo menos no sentido da minha descrição ela existe – quanto a isso não há dúvida.[115]

Os contos "Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos" e "Investigações de um cão" não apresentam a questão do deslocamento e do conflito entre duas comunidades diferentes (pelo menos não de uma forma direta), mas abordam a falta de ajustamento de um indivíduo diante da sua própria comunidade. Além dessa semelhança temática e de os personagens serem animais (o que também, como se viu, acontece nos outros dois contos citados), outras semelhanças que os aproximam é a extensão (são duas narrativas longas, se comparadas com as outras duas anteriormente citadas), a

[113] *Ibidem,* p. 59.
[114] *Ibidem*, p. 60.
[115] *Ibidem*, p. 63.

maneira como, nos dois textos, a música surge como um ponto de estranhamento e o fato de que os personagens principais desses contos se encontram em conflito com seu grupo devido às atividades a que se dedicam.

Em "Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos", a voz narrativa é a de um personagem sem nome, um indivíduo que faz parte do povo dos camundongos e que assim conta a história de Josefina do ponto de vista da comunidade. Segundo ele, o canto é algo estranho a esse povo, cuja vida dura não deixa tempo para esse tipo de ocupação e por isso, para eles, a noção do que é música é algo realmente duvidoso. Por essa razão, questionam todo o tempo suas próprias atitudes de contemplação diante das apresentações de Josefina, e mesmo se ela realmente canta ou se ela apenas assobia, coisa que qualquer camundongo também poderia fazer:

> Muitas vezes me perguntei o que acontece efetivamente com essa música. De fato somos inteiramente não-musicais; como é que entendemos a música de Josefina, ou pelo menos acreditamos entender, já que ela nega nosso entendimento? A resposta mais simples seria que a beleza do seu canto é tão grande que até o sentido mais embotado é incapaz de resistir, mas esta resposta não é satisfatória. Se fosse realmente assim, diante desse canto precisaríamos, de uma vez por todas, ter o sentimento de algo extraordinário, a sensação de que nessa garganta ressoa alguma coisa que nunca ouvimos antes e que não temos absolutamente capacidade de escutar – algo pra o qual Josefina e ninguém mais nos torna aptos. Mas na minha opinião é justamente isso o que não ocorre; eu não o sinto e nunca o notei também nos outros. Em círculos de confiança admitimos abertamente uns aos outros que o canto de Josefina, enquanto canto, não tem nada de excepcional.
>
> É realmente um canto? Embora não sejamos musicais temos tradições de canto; em épocas antigas do nosso povo o canto existiu; as lendas falam a esse respeito e foram conservadas inclusive canções, que naturalmente ninguém mais sabe cantar. Temos portanto uma noção do que é canto e a arte de Josefina não corresponde, na verdade, a essa noção. É pois realmente um canto? Não é talvez apenas um assobio? E assobiar todos nós sabemos, é a aptidão propriamente dita do nosso povo, ou melhor: não se trata de uma aptidão, mas de uma manifestação vital bem característica. [...][116]

O conflito surge quando Josefina requer de sua comunidade a permissão para não tomar parte nos trabalhos do grupo, uma vez que sua atividade como cantora exige,

---

[116] KAFKA, Franz. Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos. In:___. *Um artista da fome/ A construção.* São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 37-38.

segundo ela, muito esforço e que, portanto, ela precisa de descanso para se preparar para executá-la. A cantora, conforme afirma o narrador, não faz esse apelo por fraqueza ou por desejar fugir do trabalho: ela, como todos de seu povo, não tem medo dele, na verdade, seu desejo íntimo é que a importância de seu trabalho como cantora tenha o justo reconhecimento. Josefina deseja que uma função social seja atribuída a seu canto. Ela afirma que, nos momentos de perigo, é ele que sustenta e protege a comunidade. No entanto, seus semelhantes não concordam com ela:

> Mas daí até a afirmação de Josefina, de que nessas épocas ela nos dá novas forças etc. etc., o caminho é muito longo. Isso no entanto vale para as pessoas comuns, não para os aduladores de Josefina. "Como poderia ser diferente?" – dizem eles com desenvolta ousadia – "como se explicaria de outra forma a grande afluência, especialmente sob perigo iminente, e que algumas vezes já impediu até uma defesa satisfatória realizada em tempo contra esse mesmo perigo?" Bem, infelizmente, esta última observação é correta, mas não pertence aos títulos de glória de Josefina, principalmente quando se acrescenta que, nas ocasiões em que essas assembléias foram dissolvidas inesperadamente pelo inimigo e vários dos nossos tiveram que perder a vida, Josefina, que era a culpada de tudo, que talvez tenha até atraído o inimigo com o seu assobio, estava sempre na posse do mais seguro dos lugarzinhos e sob a proteção dos seus adeptos foi a primeira a desaparecer em silêncio e a toda pressa. Mas até isso no fundo todos sabem e entretanto acorrem de novo quando Josefina, a seu critério, na vez seguinte, em alguma parte, não importa quando, se levanta para cantar. Daí se poderia concluir que Josefina está praticamente acima da lei, que lhe é permitido fazer o que quer, mesmo quando põe em perigo a comunidade, e que tudo lhe é perdoado. Se fosse assim, então as pretensões de Josefina seriam perfeitamente compreensíveis, de certa forma seria possível ver, nessa liberdade que o povo lhe concederia, nessa oferenda extraordinária, a ninguém mais assegurada, e que na verdade contraria as leis, uma confissão de que o povo – como ela afirma – não a entende, admira impotente a sua arte, não se sente digno dela, procura compensar a dor que lhe causa através de um desempenho francamente desesperado e, assim como a sua arte está além da sua capacidade de entendimento, coloca também a pessoa e os respectivos desejos fora do seu poder de mando. Ora, isso não é de modo nenhum verdadeiro, talvez haja indivíduos que capitulem rápido demais diante de Josefina, mas como o povo não capitula incondicionalmente diante de ninguém, também não o faz diante dela.[117]

Por não ter suas reivindicações atendidas, Josefina resolve penalizar o povo com a crescente diminuição do tempo de suas apresentações. Mas, como seus semelhantes seguem indiferentes ao seu protesto, ela, por fim, se recusa a cantar e desaparece. Todos procuram por ela, mas em vão: "desta vez ela nos abandonou completamente".[118]

[117] *Ibidem*, p. 51-52.
[118] *Ibidem*, p. 58.

A falta de Josefina, assim como seu canto o foi durante sua convivência com seu povo, é sentida de maneira contraditória: por um lado, ela realmente é lamentada, pois até se dedicam a procurar por ela; por outro, não se importam muito, já que:

> [...] Ela é um pequeno episódio na história eterna do nosso povo e o povo vai superar a perda. Sem dúvida não será fácil para nós; como serão possíveis as assembléias em total mudez? Mas com Josefina elas também não eram mudas? Seu assobio real era significativamente mais alto e mais vivo do que a memória dele o será? Durante a existência dela foi ele mais que uma simples lembrança? Não será, antes, que o povo, na sua sabedoria, elevou tão alto o canto de Josefina porque desse modo ele não podia se perder?
>
> Possivelmente, portanto, não sentiremos sua falta, mas Josefina, redimida da canseira terrena – a seu ver preparada para os eleitos – se perderá alegremente na incontável multidão dos heróis do nosso povo e em breve – uma vez que não cultivamos a história – estará esquecida, como todos os seus irmãos, na escalada da redenção.[119]

O texto "Investigações de um cão", como foi mencionado anteriormente, pertence ao grupo dos textos de Kafka organizados e publicados após sua morte, por seu amigo Max Brod. Talvez isso explique o fato de ele não apresentar a clareza visível nos outros contos já comentados. Em Kafka, como já foi muitas vezes observado por estudiosos de sua obra, certos efeitos de sentido parecem surgir do choque entre o absurdo da situação e a facilidade com que se acompanha a narração dessa situação através de uma linguagem simples, prosaica. O conto em questão – embora também não apresente nenhum tipo de experimentação lingüística e a linguagem nele empregada seja tão prosaica quanto nos outros textos de Kafka – carece dessa limpidez: são muitos os fatos narrados e provenientes de diferentes momentos da vida do personagem-narrador, e essa narração é feita através de períodos longos e entremeados de comentários e análises que tornam a leitura um pouco confusa, coisa que não acontece nos outros textos. Talvez isso se deva a uma escolha do autor. No entanto, tendo em vista seus outros textos, é mais fácil pensar que isso ocorra por se tratar de um trabalho inacabado; caso não o fosse, Kafka buscaria nele a mesma limpidez que conferiu aos outros. O fato

[119] *Ibidem*, p. 59.

é que, por ser um conto que se aproxima tanto de "Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos", essa diferença fica evidente.

Nele, como na história de Josefina, um indivíduo se afasta do grupo por não ter sua atividade compreendida, sendo considerada até mesmo uma ameaça à comunidade. A atividade em questão são as investigações a que se lança o cão narrador sobre de onde a terra retira o alimento que nutre a comunidade canina. Em meio a suas pesquisas, causa-lhe profunda inquietação o encontro com outros cães que possuem habilidades que não são típicas da espécie, como ficar em pé sobre duas patas, voar e cantar. Também o canto, nesse texto, é posto em dúvida, já que, como no povo dos camundongos, a atividade musical não é especialidade da comunidade canina que, portanto, não tem como reconhecer o que é realmente um canto:

> Se não tivesse visto com nitidez que eram cães e que eram eles próprios que provocavam aquele barulho – embora eu não pudesse reconhecer como eles o produziam –, teria ido embora imediatamente, mas, sendo como era, fiquei. Na ocasião ainda não sabia quase nada da musicalidade conferida à espécie canina; ela havia escapado à minha capacidade de observação que apenas desenvolvia; só por meio de alusões tinham procurado me indicar isso; por esse motivo aqueles sete grandes artistas musicais eram para mim tanto mais surpreendentes e literalmente esmagadores. Eles não falavam, não cantavam, silenciavam em geral com uma certa obstinação, mas do espaço vazio conseguiam conjurar a música como mágica. Tudo era música. [...][120]

Tudo isso aparta o cão de seu grupo: seus métodos de pesquisa, suas perguntas, as figuras com as quais se encontra. Fracassado e sozinho, ele celebra a liberdade: "planta débil", mas ainda assim "liberdade, um patrimônio".[121]

Essas quatro narrativas exploram determinados temas que se relacionam entre si e que podem conduzir a uma maneira de se enxergar como o projeto de Kafka aborda certos conceitos. O deslocamento que comporta certo grau de errância, por nem sempre ser possível identificar-lhe a origem e o destino; a comunidade ameaçada e o indivíduo

[120] KAFKA, Franz. Investigações de um cão. In:___. *Narrativas do espólio:* 1914-1924. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p. 150.
[121] *Ibidem*, p. 200.

que a ela não se ajusta; o uso de uma linguagem que, mesmo que transmita um certo sentido, apresenta algum componente estranho (ou é algo sem explicação – cuja origem e funcionamento não são apreendidos, como no caso da música de Josefina e dos cães – ou é deficiente, como no caso da língua humana falada pelo macaco, uma vez que é impossível, para ele, usá-la para transmitir o modo de ver o mundo do seu estado original como símio) e a tentativa, fracassada ou não, de transmitir algo (como a tesoura dos chacais, o relatório do macaco, o canto de Josefina e o relato do cão), todos esses temas tocam, em diferentes graus, numa mesma questão: a de uma territorialidade incerta que implica uma forma diferente de estar na linguagem.

No caso do deslocamento do viajante de "Chacais e árabes", temos um deserto sem nome como espaço de passagem (trata-se de um território não nomeado, apenas se conhece quem o habita e quem o atravessa); em "Um relatório para uma academia", vê-se uma forma que não é mais a da origem, mas ainda não é plenamente a forma que se almejava (o que se evidencia nas críticas que a comunidade humana ainda faz ao macaco que se tornou homem) e, nos dois outros contos analisados, temos um canto cuja origem parece não ser a boca daquele que canta (como em "Investigações de um cão": "Eles não falavam, não cantavam, silenciavam em geral com uma certa obstinação, mas do espaço vazio conseguiam conjurar a música como mágica. Tudo era música."[122]).

Essa incerteza se configura como uma ausência de limite que é abertura para que algo possa acontecer: o nome do deserto não é o que importa, o que importa é ser ele a possibilidade de travessia, para o viajante, e de encontro, para os chacais; não estar preso a uma forma é o que permite ao macaco traçar um plano de fuga (ou ele fica preso numa gaiola como animal ou se transforma em homem, mas, nesse caso, ainda carregando consigo o traço original que o impede de ser plenamente humano) e é a

[122] KAFKA, Franz. Investigações de um cão. In:___. *Narrativas do espólio:* 1914-1924. São Paulo: Cia. das Letras, p. 150.

estranheza do canto de Josefina e dos cães que lhe permitem cantar (ou eles se prendem a suas possibilidades físicas e não cantam ou cantam e carregam consigo a impossibilidade de cantar). Essas possibilidades carregadas de impossibilidades, e que delas não se desprendem, soam como um paradoxo que parece ser o sustento do projeto de Kafka (como se pode observar na possibilidade, apontada tanto por Blanchot quanto por Rosenfeld, de um mesmo texto proporcionar duas leituras radicalmente opostas). Elemento bem exemplificado no seguinte trecho retirado de carta de Kafka a Max Brod:

> A maioria dos jovens judeus que começaram a escrever em alemão queria deixar o seu caráter judaico para trás, e seus pais aprovavam isso, mas de uma maneira um pouco vaga (e é essa imprecisão que lhes era tão abominável). No entanto, as suas patas de trás ainda estavam presas ao caráter judaico do pai, e suas patas dianteiras se agitavam no ar, sem encontrar um terreno firme. O desespero resultante dessa situação tornou-se a sua inspiração (...). O produto deste desespero não podia ser uma literatura alemã, por mais que exteriormente aparentasse sê-lo. Eles viviam entre três impossibilidades, que eu chamo, por acaso, de impossibilidades lingüísticas (...). Elas são: a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de maneira diferente. Também se pode acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever...[123]

É explícita, no trecho citado, a questão do desajuste caracterizado pelo desejo dos jovens escritores judeus de abandonarem, através do trabalho com a linguagem, as características de seu grupo de origem, tendo como resultado disso o fracasso devido à incapacidade de se enquadrarem na linguagem almejada do outro grupo: um deslocamento que, por não atingir seu objetivo, acaba por resultar numa triste situação, exemplificada pela imagem das patas traseiras presas ao passado, enquanto as dianteiras se lançam ao vazio, sem um chão onde se apoiarem.

Mas a impossibilidade vista nos deslocamentos analisados nos contos, como se salientou, não é dessa natureza, já que não exemplifica um fracasso (não é o mesmo que ter as patas no ar, sem chão). É o contrário disso: nela se imprime a maneira como

[123] KAFKA, Franz. *Letters to friends, family and editors*. Nova Yorque, 1977 *apud* ALTER, Robert. *Anjos necessários*: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 56.

Kafka tentou desenvolver sua literatura menor, seu projeto de cavar na língua, que não era a sua (ele também um jovem de origem judaica escrevendo em alemão), uma outra língua.

Em trecho de seu diário de dezembro de 1911, ele explicita seu projeto para a caracterização das pequenas literaturas. A apresentação dessas idéias se encontra dividida em três partes, pois, entre elas, interpõem-se anotações do autor sobre assuntos aparentemente alheios ao tema em questão (assim observamos, novamente, o aspecto de inacabamento com que a obra de Kafka se apresenta a nós)[124]. Porém, numa leitura mais atenta, percebemos que essas notas, aparentemente desconexas à apresentação do projeto para uma literatura menor, guardam certas relações com sua idéia central. Os assuntos de que elas tratam – como certos hábitos da vida familiar entre os judeus da Rússia, a origem familiar da mãe de Kafka, sua relação com a escrita, suas observações sobre o teatro judeu, sua leitura de Goethe e a maneira como Kafka enxerga a relação desse autor com a língua alemã – variam entre os dois pontos opostos que ele desenha em seu projeto: o espaço e o trabalho com a linguagem na vida das grandes nações, o espaço e o trabalho com a linguagem na vida das nações menores. É interessante marcar, nesse intervalo que corta as páginas sobre a literatura menor, como a questão da língua surge, de maneira sintética, na observação sobre Goethe e a língua alemã e na nota de Kafka sobre sua origem (nota que se apresenta logo em seguida ao comentário sobre o autor alemão):

---

[124] Interessante certa inquietação de alguns tradutores em relação ao texto no qual trabalham: observa-se, na edição portuguesa dos diários de Kafka feita por Maria Adélia Silva Melo, que a tradutora tentou "consertar" essa aparente desordem do texto em questão, reunindo suas três partes distintas em uma só. Podemos constatar isso cotejando sua tradução com a edição alemã. Essa parece ser fiel ao aspecto fragmentário e espontâneo dos cadernos deixados por Kafka (certamente não podemos ter certeza dessa fidelidade, mesmo porque, como dissemos, o que chegou a nós de Kafka teve como organizador seu amigo Max Brod, no entanto, essa edição traz indícios de inacabamento que as traduções tendem a apagar).
Cf. KAFKA, Franz. *Diários*: 1910-1923. Tradução de Maria Adélia Silva Melo. Algés: DIFEL, 2001. Título original: *Tagebücher 1910-1923*.
Cf. *Idem. Tagebücher 1909-1923*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1997.

> É provável que Goethe retarde o desenvolvimento da língua alemã pela força da sua escrita. Embora entretanto a prosa se tenha afastado dele muitas vezes, contudo, acaba, como agora, por voltar para ele com uma ânsia fortificada e até adopta palavras obsoletas que se encontram em Goethe, mas sem outra ligação a ele, com o fim de se alegrar com a plenitude da sua dependência ilimitada.
>
> Chamo-me em hebreu Amschel, como o avô materno da minha mãe, de quem a minha mãe se lembra como um homem piedoso e sábio de barba branca, que morreu quando ela tinha sete anos. Ela lembra-se de ter tido de pegar nos dedos dos pés do cadáver para pedir perdão de qualquer ofensa que tenha cometido contra o avô. Também se lembra dos muitos livros do avô que forravam as paredes. Ele banhava-se no rio todos os dias, até no Inverno, quando fazia um buraco no gelo para tomar banho. A mãe da minha mãe morreu de Tifo muito nova. A partir dessa altura a avó dela caiu em melancolia, recusou comer, não falava com ninguém; uma vez, um ano após a morte da filha, saiu para dar um passeio e nunca mais voltou, encontraram o corpo no rio Elba. Ainda mais sábio do que o avô dela era o bisavó, que cristãos e judeus tinham em igual consideração; durante um incêndio deu-se um milagre devido à sua piedade; as chamas saltaram e pouparam-lhe a casa enquanto todas as outras em redor eram consumidas pelo fogo. Tinha quatro filhos, um tinha-se convertido ao cristianismo e era doutor. Todos, excepto o avô da minha mãe, morreram muito novos. Ele tinha um filho que minha mãe conheceu como o louco tio Nathan, e uma filha, a mãe da minha mãe.[125]

Embora pareça não haver ligação entre os dois trechos, o fato de eles estarem entre as páginas do projeto das pequenas literaturas ilumina uma possível relação. De um lado, temos a literatura maior no seu mais alto exemplo, Goethe e a língua alemã, de outro, a origem judaica de Kafka, sintetizada no seu nome em hebreu herdado de sua origem materna. Temos, também nesses comentários, certa idéia de deslocamento representado pelo movimento da língua alemã retardado pela obra de Goethe e o movimento que a família da mãe de Kafka fez até chegar a ele o seu nome hebraico. E o que está no centro desses movimentos são as duas línguas de sua vida: a alemã, na qual viveu e escreveu sua obra (ou melhor: a língua alemã de um judeu de Praga no final do século 19 e no início do século 20), e a língua de sua origem, o hebraico, a cuja aprendizagem ele se dedicou nos últimos anos de sua vida.

Robert Alter, num estudo em que compara a obra de Kafka, Walter Benjamin e Gershom Scholem, analisando como esses autores trabalharam a tradição intrínseca à suas origens judaicas no contexto em que se encontravam (contexto moderno e

[125] KAFKA, Franz. *Diários*: 1910-1923. Algés: DIFEL, 2001. p. 136.

deslocado de suas origens), considera o hebraico como o horizonte desses autores, enquanto o alemão funciona como o espaço de certo conflito (talvez, mais no caso de Kafka e Scholem e menos no caso de Benjamim). Horizonte perdido, reencontrado e vivido em sua totalidade (no caso de Scholem, que troca a Alemanha por Israel), horizonte apenas nostálgico (no caso de Benjamin, que compartilhou com o amigo Scholem a possibilidade de aprender o hebraico e também trabalhar em Israel, mas que acabou seguindo outro rumo, adotando a cultura francesa como um dos centros de seu estudo, nunca tendo tempo de se dedicar à aprendizagem do hebraico), horizonte vislumbrado e esperançoso, no caso de Kafka, que dedica algum tempo ao estudo dessa língua, mas nunca a tomando como língua de trabalho, nem Israel como um destino verdadeiramente possível. Segundo Alter:

> Nossos três escritores (incluindo Sholem, apesar de ele anunciar o seu afastamento do alemão), então, mantiveram uma relação necessária e, pode-se dizer, até mesmo carinhosa com sua língua natal. Mesmo assim, eles não deixaram de ter consciência da existência de certas contradições internas, especialmente no caso de Kafka e Scholem. Estas contradições se originavam, principalmente, da consciência de que as raízes de seus pais na cultura alemã não eram profundas, e eram recentes demais para que isso se desse de outra maneira. Hermann Kafka nasceu numa *shtell* da Boêmia, a sua primeira língua foi o tcheco (provavelmente misturado com um pouco de ídiche), e ele nunca chegou a dominar com fluência o alemão que iria utilizar na maior parte de sua vida adulta. Depois de se mudar para Praga, ele acabou se tornando o próspero dono de um armarinho que empregava diversos vendedores. Segundo Franz Kafka, ele possuía a energia e a determinação de um homem que venceu na vida sozinho; mas, como seu filho também indica em *Carta ao pai*, o afã de vencer na vida também implicou na perda de suas raízes. [...][126]

Como podemos perceber pelo trecho citado, a relação com as línguas alemã e hebraica, no caso de Kafka e dos outros dois autores em questão, se liga ao conflito inerente à trajetória de seus pais: judeus que, talvez por uma necessidade de sobrevivência em um meio diferente dos seus, acabaram por abandonar certos traços

[126] ALTER, Robert. Sobre não se saber hebraico. In:___. *Anjos necessários*: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 51-52.

importantes de suas origens. Torna-se interessante, então, a maneira como Kafka trabalha o alemão e a forma como ele se volta para o hebraico:

> Kafka tentou se aproximar do hebraico mais ou menos ao mesmo tempo em que soube que sua vida estava perto do fim – uma simultaneidade que talvez não tenha sido mera coincidência. [...] Começou a estudar hebraico, sozinho e com a ajuda de professores particulares, no final da primavera ou no início de 1917 [...]. No início de agosto de 1917, ele sofreu sua primeira hemorragia pulmonar, que foi diagnosticada um mês depois como uma tuberculose: a doença o mataria em seis anos, aos 41 anos de idade.
>
> A partir desse momento, ao mesmo tempo em que o seu estado de saúde precário o obrigava a sair constantemente de licença e a se internar em diversos sanatórios, as suas cartas apresentavam vários indícios de um persistente envolvimento com o hebraico.[127]

O autor vê, nessa relação de Kafka com o hebraico, além da negação do movimento paterno de assimilação, certa inquietação espiritual:

> Sendo ou não um cabalista herético, como insistia Scholem, Kafka tinha um interesse profundo pela idéia de revelação e pelo esforço do homem para estabelecer uma ligação com um mundo transcendental, e, sendo judeu, ele encarava o hebraico como o veículo primário e mais poderoso – a *Ursprache* – desse interesse.[128]

Esse tipo de abordagem da obra de Kafka, focada na questão judaica, parece proceder por uma espécie de determinação de uma territorialidade, em alguns pontos, contrária ao movimento do autor e ao de seus textos. De certa forma, Alter acaba por mostrar a fragilidade desse tipo de leitura, ao afirmar:

> Dos nossos três escritores, é na obra de Kafka que a questão das línguas e do hebraico desempenha o papel mais curioso. [...] Kafka, [...], apesar de seu interesse pelo judaísmo e pela cultura judaica a partir de 1911, e apesar de seu esforço ininterrupto para aprender hebraico nos últimos seis anos de sua vida, afasta rigorosamente de sua obra toda referência a qualquer coisa ligada ao judaísmo, com a exceção de uma única história, "Na nossa sinagoga", [...]. Não há nada na superfície de seus romances e de seus contos que aponte para o fato de o escritor ser judeu.[129]

[127] *Ibidem*, p. 62-63.
[128] *Ibidem*, p. 67.
[129] *Ibidem*, p. 79-80.

Apesar dessa observação, noutro ponto o estudioso explica a ausência de traços judaicos na obra de Kafka por eles estarem implícitos nela através de metáforas (o que é questionável, uma vez que, como apontam certos estudiosos de sua obra e como analisaremos adiante, o emprego dessa figura de linguagem é um procedimento fortemente criticado por Kafka). Mas, considerando o ponto de vista adotado por Alter, talvez sua análise seja pertinente. No entanto, o que nos interessa ressaltar nessas observações é como esse conflito lingüístico atravessou a vida de Kafka e de que maneira essa questão se relaciona com seu projeto.

Vida, literatura, política: esses termos norteiam o projeto de uma literatura menor e são, dentro dela, inseparáveis. Esse projeto tem início a partir das observações de Kafka sobre a literatura judaica de Varsóvia e da literatura tcheca de sua época. O autor contrapõe essa literatura, que lhe é próxima (ele é de uma família judaica vivendo em um território subjugado pelo império Austro-húngaro), às que ele designa como "grandes literaturas" (e dá, como exemplo, a literatura alemã, que também lhe é próxima por ser o alemão a língua oficial do seu país). Ele percebe, nas desvantagens da primeira, que chama de "literatura pobre", sua própria possibilidade de existência. É justamente na pobreza dessa literatura, segundo Kafka, que reside sua vivacidade, ainda maior do que a da rica em talento:

> A vivacidade de uma tal literatura excede até a que é rica em talento, porque, como não tem nenhum escritor cujos grandes dons poderiam silenciar pelo menos a maioria dos cépticos, a competição literária em grande escala tem uma justificação real. Uma literatura que não é penetrada por nenhum grande talento não tem fosso algum por onde possam forçar caminho os indiferentes. [...] A falta de modelos nacionais irresistíveis mantém longe da literatura os que não têm talento. [...] isso é óbvio, por exemplo, numa literatura rica em grandes talentos, como é por exemplo a literatura alemã, em que os piores escritores se limitam a imitar o que lá têm em casa. [130]

Nota-se, a partir do trecho citado, o principal contraste apontado pelo autor entre as pequenas e as grandes literaturas: o relacionamento entre as obras do presente e as do

[130] KAFKA, Franz. *Diários*: 1910-1923. Algés: DIFEL, 2001. p.132-133.

passado. A literatura menor seria mais viva por estar livre da sombra lançada por uma tradição (representada pelos grandes talentos, pelos escritores já assimilados e reverenciados). Seus escritos antigos, sendo pobres, proporcionam maior liberdade de leitura e de uso:

> Os velhos escritos adquirem uma multiplicidade de interpretações; apesar do material medíocre, isto continua com uma energia que só é amortecida pelo receio de a esgotar e pela reverência que o consentimento comum lhe conferiu.[131]

Como ações para a realização desse projeto, o autor aponta: um lidar com as obras do passado que não deve ser um trabalho da história da literatura, mas sim assunto do povo (trata-se de uma questão concernente à consciência nacional, cada indivíduo "tem de estar sempre pronto a conhecer a parte da literatura que chegou até ele"[132]); o tratamento de pequenos temas ("O que existe no fundo das grandes literaturas, constituindo uma cave da estrutura que não é indispensável, toma aqui o lugar à luz do dia, o que lá é assunto de interesse para alguns apenas, aqui absorve toda a gente como se fosse assunto de vida e de morte."[133]) e a "ligação com a política"[134]. Segundo Kafka, as pequenas literaturas seriam caracterizadas, entre outros itens, por sua "vivacidade", pela "queda dos que não têm talento" e pela "fé na literatura, é-lhe dada a possibilidade de fazer as próprias leis"[135].

Diante de tudo isso, literatura é assunto da vida de cada indivíduo, já que cada um é responsável por "estar pronto a conhecer a parte da literatura que chegou até ele, a agüentá-la, a defendê-la, e mesmo a defendê-la no caso de não a conhecer e não a agüentar"[136]. E essa relação é política, pois se volta para o coletivo. Como mostram Deleuze e Guattari:

[131] *Ibidem,* p. 133.
[132] *Ibidem,* p.133.
[133] *Ibidem*, p.134.
[134] *Ibidem*, p.134.
[135] *Ibidem*, p.134.
[136] *Ibidem,* p. 133.

> A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. Nas "grandes" literaturas, pelo contrário, a questão individual (familiar, conjugal, etc.) tende a juntar-se a outras questões igualmente individuais, em que o meio social serve de ambiente e de fundo, de tal maneira que nenhuma das questões edipianas é indispensável em particular, nem absolutamente necessária, mas todas elas fazem "bloco" num vasto espaço. A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. [...][137]

Ligado a isso e à relação que essa literatura tem com a tradição (diferente das grandes literaturas, nas literaturas ditas pobres, não havendo grandes mestres, também não há a reverência aos grandes nomes), tudo se dá numa enunciação coletiva:

> De tal modo que este estado de realidade do talento é, de facto, benéfico e permite conceber algo diferente de uma literatura dos mestres: o que o escritor diz sozinho já constitui uma ação comum, e o que diz ou faz, mesmo se os outros não estão de acordo, é necessariamente político. O campo político contaminou o enunciado todo.[138]

Como parece ser próprio da trajetória do pensamento e da vida de Kafka, como já foi dito anteriormente, também é possível perceber – na relação entre as idéias desse projeto e a maneira como certos temas são tratados em sua obra e em certas leituras feitas por teóricos de seus textos e de sua vida – aparentes paradoxos.

É certo que a obra ficcional não deve se prestar, necessariamente, a exemplificar o desenvolvimento teórico do autor; isso nos parece uma metodologia um tanto ingênua e empobrecedora. Entretanto, é interessante marcar, em Kafka, os pontos dissonantes, pois, como observamos nesse autor, muitas vezes a contradição parece ser o cerne das idéias, o que as sustenta. Nos contos aqui analisados, por exemplo, a relação entre individual e coletivo, por um certo olhar, destoa do conceito posto por seu projeto. Neles, o indivíduo, ao se lançar a algum tipo de ação, se torna uma completa ameaça ao grupo, colhendo como conseqüência a exclusão e a solidão (como no caso do cão

[137] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 39.
[138] *Ibidem*, p. 40.

pesquisador) ou o desaparecimento (no caso de Josefina), destacando-se assim da comunidade e dela isolando-se. Por um outro olhar, como o adotado por Deleuze e Guattari, esses contos são exemplares das questões referentes ao individual e ao coletivo:

> O rato Josefina renuncia ao exercício individual do canto para fundir-se na enunciação colectiva da "inúmera multidão de heróis do [seu] povo". Passagem do animal individuado à matilha ou à multiplicidade colectiva: sete cães músicos. Ou então, ainda nas *Pesquisas de um cão*, os enunciados do investigador solitário tendem para o agenciamento de uma enunciação colectiva da espécie canina, mesmo se essa colectividade já não existe ou ainda não é considerada como tal.[139]

Em relação à vida de Kafka, a dissonância aparece na forma como ele é considerado "territorialmente": às vezes, é considerado um judeu tcheco (e algumas leituras partem desse ponto), noutras, um escritor importante do cânone alemão (logo, um escritor alemão). Rosenfeld cunha uma curiosa expressão ao se referir ao espaço geográfico em que Kafka estava imerso: "Praga e o misterioso mundo austro-húngaro-tcheco-boêmio-alemão da monarquia habsburga"[140]. E Milan Kundera, que tanto tem em comum com Kafka nessa questão política e geográfica (nascido na mesma Praga de Kafka, mas noutro ponto de sua história carregada de conflitos políticos, o autor sempre retoma em seus textos, escritos na língua do país em que se exilou, o tema da conflituosa identidade de seu país – partido e repartido – sob o jugo de outras grandes nações), o enxerga como um autor alemão, afirmando, com certa ironia:

> Levando em conta que os franceses não estão habituados a distinguir nação de Estado, vejo muitas vezes Kafka ser qualificado como escritor tcheco (ele se tornou realmente, depois de 1918, cidadão tchecoslovaco). É claro que isso é uma tolice. Kafka só escrevia, é preciso lembrar, em alemão, e se considerava, sem nenhum equívoco, um escritor alemão. Portanto, imaginemos por um instante que ele tivesse escrito seus livros em tcheco. Hoje, quem os conheceria? Antes de conseguir impor Kafka à consciência mundial, Max Brod teve de fazer esforços gigantescos, durante vinte anos, e com o apoio dos maiores escritores alemães! Mesmo que um editor de Praga tivesse conseguido publicar os livros de um hipotético Kafka tcheco, nenhum de seus compatriotas (quer dizer, nenhum tcheco) teria a autoridade necessária para fazer o mundo

[139] *Ibidem*, p. 41.
[140] ROSENFELD, Anatol. Kafka e Kafkianos. In:___. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 247.

> conhecer aqueles textos extravagantes escritos na língua de um país distante "*of which we know little*". Não, creiam, ninguém conheceria Kafka hoje, ninguém, se ele fosse tcheco.[141]

Essa incerteza quanto à localização de Kafka – se ele é o exemplo máximo de uma literatura pobre, que ele mesmo identificou e tentou delimitar, ou se ele habita o espaço de uma grande literatura, a alemã – apenas superficialmente é algo contraditório, necessitando-se, assim, de que algum ponto de vista seja excluído para que outro seja acolhido como verdade.

De fato, o que escritores como Kafka e Llansol nos mostram é que o coração da literatura não está localizado no interior de certas delimitações territoriais e geográficas (não é o nome de um lugar, nem o nome próprio do escritor que importam). É preciso investigar, então, que territorialidade é essa para a qual os textos desses dois autores apontam, e como ela implica um outro modo de trabalhar a linguagem que, como mostra Deleuze, resulta em "uma espécie de língua estrangeira".[142]

[141] KUNDERA, Milan. "Die Weltliteratur". In:___. *A cortina.* São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p. 37-38.
[142] DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In:___. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 15.

LLANSOL E KAFKA – UM ENCONTRO INESPERADO DO DIVERSO

Travessias

Em Llansol, a travessia é parte inerente de seu projeto, visto que certas idéias que a autora apresenta em sua escrita, como a composição de um universo figural e o desenvolvimento do conceito de textualidade, se dão através de deslocamentos. Todo o trabalho com a história empreendido pela autora é um processo nessa direção: a constituição de seu universo figural se sustenta na mobilidade que o texto dá às figuras para que elas, vindas de diferentes tempos e tradições, possam se encontrar no texto. Faz parte desse procedimento a forma como elas, ao serem destituídas de certas características que poderiam fechá-las dentro da história do tempo comum, surgem, no texto, através de traços sutis que a autora captura e coloca no centro da constituição de seus universos como figuras, deslocando, assim, do centro da cena, suas características mais óbvias. Características que as fechariam nos seus lugares de sempre, sem permitir os encontros vistos no texto.[143]

Lisboaleipzig 1, o encontro inesperado do diverso[144] se configura como um espaço de travessia. A viagem é um de seus temas: o que ela traz de perda e encontro, de transformação e metamorfose. Também em sua forma, o livro comporta um

[143] Como um exemplo, entre tantos possíveis, tomemos a introdução que a autora faz para sua tradução dos poemas de Arthur Rimbaud. Interessa-nos, nessa citação, mostrar como a autora captura certos traços do autor e os insere em seu texto, não os tratando como aspectos biográficos, mas como elementos que apresentam o autor como uma figura de seu texto:

"Todo o seu vestuário está impregnado de afecto – as luvas verdes com um arco ogival, ogiva, sem dedos separados, "mitaines", os sapatos grossos, a camisa comprida de camponês que trazia sem laço e a sair das calças; alguns buracos inoportunos que, nas luvas, marcam a passagem
do tempo pelo espaço dos dedos
_____ e, em todo o seu corpo, me surpreende a força de esperar e de recordar.

Aproximo-me.

Não é a sua literatura que vejo primeiro mas um vulto que entre no texto sem dar por isso, atraído pelo grego e pelo latim, seduzido por um mestre, exactamente como uma rapariga esguia, fina, irreparável e irredutível, com loucura apaixonada pelo seu poeta, [...]."

Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. Introdução: um fragmento do Diário de M. G. Llansol (1 de Novembro de 1996/sexta). In: RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*: iluminações e poemas. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 1998. p. 7-8.

[144] LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

deslocamento: difícil de limitá-lo a um gênero, ele transita entre o diário, o romance e o ensaio, deixando à mostra, dessa forma, seu processo de composição.

A obra é composta por fragmentos, datados como anotações em um diário pessoal, embora sua organização não respeite a ordem cronológica (por exemplo, o primeiro fragmento é de 15 de janeiro de 1983, escrito em Herbais; o quarto, de 3 de junho de 1978, escrito em Jodoigne). Esses fragmentos se comunicam uns com os outros, dão lugar ao encontro vislumbrado pela autora, mesmo que a distância entre as datas e os diferentes locais de escrita provoquem um efeito de suspensão, apresentando, assim, uma escrita não linear. Tal efeito surge justamente porque Llansol parece mostrar o texto em seu processo de escrita, não ainda a obra, mas sim a trajetória de sua escrita móvel, como podemos perceber nos seguintes fragmentos:

> [...] Tenho a sensação de deixar espalhados pela casa, e pelos móveis, pedaços simples de textos livres que, de antemão, nunca serão um livro. [...] **(25 de Setembro de 1978 – Jodoigne)**[145]

> e a um momento dado senti que o Diário ia tornar-se um livro/obra, com seus moventes e figuras contracenando comigo na primeira pessoa; tinha sido pouco a pouco, em ritmo de vida e de ternura que crescera no ermo; quanto mais sabia por contactos imediatos menos imaginava; quanto mais me julgava só _____; [...] **(9 de Março de 1983 – Herbais)**[146]

Ainda outro aspecto parece tornar frágeis as margens desse livro: o fato de, mesmo não sendo considerado pela autora como um de seus diários, a composição de outros livros, outras figuras, outras narrativas deixar, no espaço de *Lisboaleipzig 1,* seus rastros. Isso se dá pela inscrição de figuras e referências a outros trabalhos, mas, sobretudo, pela própria observação da autora:

> Suspendo a construção deste texto porque todos os fragmentos que o compõem são, de facto, um **Diário**, escritos nas datas que indico e que escrevi em paralelo com livros que na altura, estava escrevendo; no entanto, o texto que aqui resulta não é um diário.
>
> Faço-o por vontade própria, e compelida.

[145] LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p.13.
[146] *Ibidem,* p.24.

> Por vontade própria, seria um diário como **"Um Falcão no Punho"**; por compulsão, aparece outra forma de texto, próximo de **"Um Beijo Dado Mais Tarde"** e que, no tom, prepara **Lisboaleipzig** que eu prossigo há anos. [...] **(13 de Setembro de 1993 – Colares)**[147]

Lisboaleipzig 1 comporta ainda uma segunda parte – "Dedico-vos estes textos"– coletânea de discursos de Llansol, proferidos em ocasiões em que lhe foram atribuídos prêmios ou em outros encontros formais sobre literatura. Em tais discursos, como na narrativa de *Lisboaleipzig 1,* a autora explicita o projeto que dirige seu trabalho. Também essa característica torna estranha a forma deste livro: a autora parece fazê-lo aberto, desestabilizando suas possíveis margens, tornando-o como um objeto pouco familiar, tanto por sua forma fragmentária, como por sua indecisão quanto a um gênero.

Partir, abandonar um lugar e seguir em direção a outro, inflige grande sofrimento a quem parte e a quem fica. Um dos fios que compõe *Lisboaleipzig* é a narração desse processo:

> Amanhã acordaremos em Herbais. Os animais, que vagueiam pelos andares, desconhecem a monumental casa vazia; Vovô, o meu velho gato vadio, está doente. Tratei-o uma vez, e ficámos ligados por uma ternura misteriosa. Branca, ou seja, Juan, não virá connosco. Não permite que ninguém lhe toque.
>
> Estou a limpar o armário vazio, e tenho a certeza que a Casa que vai ser deixada sofre – está a morrer. Começo a recitar a Oração para os que vão morrer – tende misericórdia da Casa; acendo, na pá de ferro, folhas de eucalipto, e percorro os quartos admiráveis dizendo: que estejamos todos na vida eterna que eu te encontre na vida eterna que tu me encontres na vida eterna.
>
> [...]
>
> Chuva torrencial, quando partimos. Senti, fisicamente, que atravessava o portão, que o abraçava.
>
> Nesta mudança de lugar, perdi Branca, e algumas aves. À noite, deve estar no parapeito da janela, à minha espera. Perdi Prunus Triloba. Nos últimos dias, houve sempre o lenitivo da música do concurso Rainha Elizabeth. Da pequena japonesa, dizia Manuel Rosenthaal, que ela tocava verdadeira música de Câmara; deixo-me cair na música para escrever, como me deixo cair no mundo vegetal. Subindo na queda, ando a levar os ramos das palavras o que, por si só, justifica a nossa partida para Herbais.
>
> Sonho, esta noite, com o meu último olhar frontal a Prunus Triloba:

[147] *Ibidem*, p. 46. (grifos da autora)

> Ser árvore, é não partir.
> *Prunus Triloba, és uma árvore.*
> Prunus Triloba não pode partir.
>
> Pus-lhe a mão no tronco – pedra de toque do nosso adeus. **(31 de Maio de 1980 – Herbais)**[148]

Nessa experiência de deslocamento, a escrita é, ao mesmo tempo, partida e chegada, porque ela permanece no que fica para trás, mas também é ela que torna possível habitar um novo espaço:

> Vai ser muito difícil fazer esta Casa. Pago com o corpo: lavo, varro, dou comida aos animais. Pude entrever que vos encontraria aqui: a aurora é a hora dilecta destes textos. Vovô repousa num velho canteiro sob as plantas que, em francês, se chamam **capucines**. A casa estende-se, já percorri alguns caminhos à volta. Estou confrontada a vozes de animais, a livros por escrever, a naturezas indomáveis, que conhecerei, sem tentar modificá-las; o ar de aurora é um ar absoluto,
> que se afasta para o dia de amanhã,
> enquanto escrevo.
>
> escrever é muito mais do que poder imaginar-vos; e, todavia, uma palavra interpela a seguinte. Quando aqui cheguei, havia, à minha espera, uma carta de Luís M. para vós. É esta que vos estou escrevendo.
>
> Penso na casa de Jodoigne, abandonada agora, que a penumbra desce. Penso em Prunus Triloba, penso na continuação de **Causa Amante** e **Na casa de Julho e Agosto**. Tive certamente coragem para partir, mas terei lucidez e transparência para recordá-la, tal como ela estava sendo, orientando seus seres e recantos para mim?
>
> Esta casa só será Casa se eu aqui escrever livros; por enquanto, é desarrumação e poeira – e a casa de Jodoigne está hoje entre nós.
>
> Já organizei a minha mesa de trabalho – o lugar onde sou inteiramente feliz; abri alguns manuscritos, e constatei que a sua leitura me levava, não como livros mas como rios flutuando na vida real. Só a face cartonada de um álbum parece manter a face da casa de Jodoigne aqui. É O Livro dos Gnomos – capa branca e escarlate. De qualquer modo, creio que nunca terei uma janela tão clara e intensa para escrever – como cada uma das janelas daquela casa. A janela faz o livro. Aqui, o livro terá que fazer a janela. **(5 de Junho de 1980 – Herbais)**[149]

Estar em um lugar que não é o seu lugar de origem e, por esse motivo, encontrar-se em uma língua que não é a sua língua materna, faz com que qualquer um se confronte

[148] *Ibidem,* p. 33-34.
[149] *Ibidem*, p. 35-36. (grifos da autora)

com a estranheza de sua própria língua. Para quem escreve – ou ao menos para quem escreve como Llansol o faz e como Kafka o fazia – a experiência da literatura é a própria experiência deste risco: o de tornar estranha a sua própria língua. Esta aventura – a de inventar "na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira"[150] – desestabiliza limites territoriais: "A língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se"[151]:

> [...]
> Lembro-me que, no primeiro dia em que cheguei à casa de Herbais, passei horas a fio a ler Spinoza para que me inspirasse por que via decorreria a minha estadia na Casa. Na Casa das Ervas todas verdes; na Casa das Ervas sós e verdes; na Casa das vozes e das Ervas; na Casa que me imaginara vossa e das Ervas, onde livros, flores (incluindo os arbustos com as árvores), o viver de alguns dias, ou anos, poderiam ser cultivados em silêncio.
> Lembro-me de ter dito
> quando chegar a Herbais, a minha língua perderá definitivamente o possessivo. Porque inútil. A língua que se tornaria lá transparente e verde, não estaria mais presa a um território; a mudança deu-se a 31 de Maio de 1980. **(5 de Maio de 1993 – Colares)**[152]

Podemos aproximar da busca do projeto llansoliano por "clareiras de respiração na língua"[153] a idéia de uma língua menor desenvolvida por Deleuze e Guattari, a partir de suas leituras das narrativas, das cartas e do diário de Kafka. Segundo os autores, uma literatura menor não é a que pertence a uma língua menor (ao idioma de uma nação pequena), mas sim a literatura que é feita através do trabalho de tornar menor uma língua maior. Esse "tornar menor" uma língua maior caminha em direção ao estranhamento da língua, à idéia que Deleuze toma de Proust de que o escritor inventa, em sua língua, uma língua, de alguma forma, estranha:

> O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua,

[150] DELEUZE, Gilles. Prólogo. In:___. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 9.
[151] LLANSOL, Maria Gabriela, em conversa com Lucia Castello Branco. Cf. "Encontro com escritoras portuguesas". Boletim do Cesp, v. 14, n. 16. Belo Horizonte, CESP/FALE/UFMG, 1997, p. 110.
[152] LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 29.
[153] LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.

> uma minoração dessa língua maior, um delírio que arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante.[154]

Em Llansol, faz parte desse processo a busca por formas de expressão que não tenham como princípio jogos metafóricos. Kafka também é bastante crítico em relação ao uso de metáforas, como podemos observar na seguinte nota retirada de seu diário:

> 6 de Dezembro [1921]. De uma carta: "Durante este Inverno triste eu aqueço-me com ele". As metáforas são uma entre muitas coisas que me fazem desesperar de escrever. A falta de independência do trabalho literário, a sua dependência da criada que atiça o lume na lareira, do gato que se aquece perto do fogão; até está dependente do pobre e velho ser humano que se aquece ao fogão. Tudo isto são actividades independentes regidas pelas suas próprias leis: o trabalho literário está desamparado, não pode viver por si, é uma brincadeira e um desespero.[155]

Como afirma Rosenfeld, a obra de Kafka não deve ser entendida de forma metafórica, não se trata de interpor um "como se" entre o que está posto pelo texto e o que este pretende significar: "Gregor Samsa, ao despertar, não se sente "como se" fosse um inseto, ao condenado da Colônia Penal não lhe "parece" que a máquina lhe grava a lei na carne sangrenta [...]."[156] Para Deleuze e Guattari, no processo de minoração da língua empreendido por Kafka, não há metáfora, mas também não há sentido próprio, denotativo. Desterritorializar a língua é fazê-la migrar para uma zona de diferentes intensidades:

> [...] a coisa *como* as imagens formam exclusivamente uma seqüência de estados intensivos, uma escala ou um circuito de intensidades puras que se pode percorrer num sentido ou noutro, de cima para baixo ou de baixo para cima. A imagem é o próprio percurso, tornou-se devir: devir-cão do homem e devir-homem do cão, devir-macaco ou coleóptero do homem e inversamente. Nós já não estamos na situação de uma língua rica vulgar, em que, por exemplo, a palavra cão designa directamente um animal e se aplica por metáfora a outras coisas (de que se poderá dizer "como um cão"). [...] A metamorfose é o contrário da metáfora. Já não há sentido próprio ou figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. A coisa ou as outras coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras

[154] DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In:___. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 15.
[155] KAFKA, Franz. *Diários*: 1910-1923. Algés: DIFEL, 2001. p. 353.
[156] ROSENFELD, Anatol. Kafka e Kafkianos. In:___. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 231.

> desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga. Não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem; e muito menos de um jogo de palavras. Já não há homem nem animal, visto que cada um desterritorializa o outro, numa conjunção de fluxos, num continuum reversível de intensidades. [...][157]

Roberto Calasso também aponta para a necessidade de uma análise de Kafka que tome seus textos não como enigmas compostos por metáforas a serem interpretadas. Sua leitura, de certa forma, se aproxima das de Deleuze e Guattari, ao perceber em Kafka o trabalho literário como um processo em que a letra é posta como potência, qualidade daquilo que ainda está por vir, que não se encontra ainda dividido em pólos rigidamente opostos, mas é percorrido por intensidades que desvendam aquilo que devém:

> Kafka intuiu que só se nomeara um mínimo de elementos do mundo à volta. Uma afiadíssima navalha de Ockham penetrava a matéria romanesca. Nomear o mínimo em sua pura literalidade. Por quê? Porque o mundo tornava a ser uma floresta primeva, sobrecarregado de sons desconhecidos e aparições. Tudo tinha potência demais. Por isso era preciso limitar-se ao mais próximo, circunscrever a área do nominável. Então fluiria para ali toda potência, de outro modo difusa.[158]
>
> [...]
>
> Não entende Kafka quem não o toma ao pé da letra. Mas então a letra é tomada em toda a sua potência e na vastidão de suas implicações.[159]

Aliada à desterritorialização da língua, como vimos em Llansol, está a desestabilização de limitações territoriais, tão presente também na discussão sobre uma possível localização de Kafka e sua literatura (todo aquele questionamento sobre em que nacionalidade eles se enquadrariam); mas, por mais que seja a biografia do autor o que estimula tal discussão, é o seu posicionamento frente à literatura que sustenta esse estranhamento.

---

[157] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 47-48.
[158] CALASSO, Roberto. *K.*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. p. 9-10.
[159] *Ibidem*, p.28.

Também em Kafka, como pudemos ver nos contos analisados, a travessia é um tema recorrente e através dele o autor trata de outros temas caros ao seu projeto. Tanto nele quanto em Llansol, o tema da viagem se relaciona, entre outras coisas, com a maneira como esses autores se posicionam frente à tradição.

Podemos afirmar que a temática da travessia – de uma grande viagem empreendida rumo ao desconhecido – é recorrente em várias tradições. Dessa viagem falam grandes clássicos como *Os Lusíadas*, dos portugueses; *A Odisséia*, dos gregos, e mesmo o livro do *Êxodo*, da tradição judaico-cristã, entre outros. Entretanto, enquanto na maioria desses relatos sobressai a grandeza do evento, como um ato heróico e mítico, as literaturas de Kafka e de Llansol se fazem numa dimensão oposta àquela: sem grandiosidade, sem heroísmos, sem posses – pobre.

No trabalho de Llansol evidencia-se, como já dissemos, a crítica à paixão do poder e à forma como ele subjuga os homens e as outras formas de vida que não lhe correspondem. Seu texto expõe figuras que ficaram à margem das grandes epopéias, personagens de uma história "menor". Como mostra Llansol em seu discurso "Nós estamos de volta", um dos textos a compor a segunda parte de *Lisboaleipzig 1*, a história da Europa no século XVI aponta para duas vertentes: a das grandes descobertas empreendidas pelos países da Península Ibérica e a das "revoluções sociais e mentais" do centro-europeu. É esta última vertente que interessa ao texto, pois é ela que compõe os interstícios da história "caoticamente habitados por tudo o que não atingiu a linguagem comum, institucionalizante, e vive na expectativa que é também apelo, busca de interlocutor [...]":[160]

> Nesse século XVI longínquo, surgiu nas elites europeias a angustiante interrogação sobre o destino da sociedade civil, sobre o porquê da vida social dos homens, face ao fracasso histórico das cruzadas e à perda da autoridade moral da Igreja. Assim falam os livros de História. Mas o que se sente que

[160] LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-possessão*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son Editores, 1988. p. 15.

> emerge, então, é a força do livre arbítrio, do pensamento livre e da consciência, no saber e no dom poético.
>
> Tentam-se então duas soluções. E foram essas que nos dividiram e fizeram de nós ausentes. O centro-europeu procurou uma resposta nas revoluções sociais e mentais, de que Copérnico e as guerras de camponeses são prováveis emblemas. Nesses caminhos, procurou-se uma remodelação parcial ou total da paisagem humana, de modo a fazer emergir novas vivências secularizadas, naturais, livres. Pelas Descobertas, à Península Ibérica e, nela, sobretudo, aos Portugueses, a resposta pareceu ser a desvenda de novos espaços, simultaneamente virgens de condicionalismos europeus (e onde tudo, pois, pudesse recomeçar *de novo*) e cheios de reais potencialidades de nova riqueza.
>
> Mas nada se passou exactamente assim.
>
> [...]
>
> Essa foi a herança que recebemos. Esse o tema, talvez escondido, da nossa conversação: como reconduzir essa herança ao seu ponto de partida.
>
> Porque, na verdade, no nosso alheamento, nós suspeitamos que não fomos os únicos ausentes.
>
> Quando, há anos, fui em peregrinação a Münster, não encontrei ninguém que me soubesse dizer o que eram e o que faziam numa das torres da Igreja de São Lamberto as gaiolas que ali se encontravam dependuradas. Numa delas havia sido exposto, depois de o seu coração ter sido trespassado com uma lâmina aquecida ao rubro, o corpo de Jan de Leyde. Ninguém sabia. Não encontrei uma única livraria onde se vendesse qualquer obra sobre os anabaptistas. Talvez tivesse batido a má porta. Mas digo-vos que bati, na esperança de que talvez se abrisse a memória do ponto de partida. Porque o problema inicial, quinhentos anos depois, está ainda por resolver.
>
> Desta Europa, não falam as literaturas europeias, ou muito raramente.[161]

Nos textos de Kafka, segundo a análise de Enrique Mandelbaum, a retomada constante da temática dos deslocamentos está ligada à problemática da vinculação e da transmissão, e esses fatores são intrínsecos ao relacionamento do autor com a tradição. Para Mandelbaum, a maneira pela qual os elementos das narrativas de Kafka se organizam tende para uma disjunção que representa a impossibilidade de uma verdadeira comunicação, de um verdadeiro encontro:

> Nos textos de Kafka, não há psicologia. Problematiza-se a vinculação, o trânsito e a comunicação, a partir de uma física que apresenta planos dispostos em frações espaço-temporais diferentes. [...] Em Kafka, é a organização espaço-temporal do mundo que cria uma geometria na qual a comunicação se impossibilita. Cada um está encerrado em suas próprias coordenadas, e isto

[161] LLANSOL, Maria Gabriela. Nós estamos de volta. In:___. *Lisboaaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 90-91. (grifos da autora)

> inclui texto e leitor, dois pontos localizados em coordenadas espaço-temporais diferentes, sendo a leitura, portanto, um exercício sujeito ao equívoco.[162]

Nos contos analisados neste trabalho, são muitas as formas desse desajuste: a impossibilidade de o personagem de "Um relatório para uma academia" se lembrar e de narrar, como lhe é pedido, através da linguagem humana, o que foi vivido em sua forma animal; o canto de Josefina, que é ouvido mas não é compreendido; as experiências vividas pelo cão de "Investigações de um cão", que não são aceitas por sua comunidade; o viajante que, no meio de um deserto, é confrontado com a narração do conflito entre chacais e árabes pelos dois lados envolvidos (primeiro pelos chacais, depois pelo chefe árabe que os contradiz), nunca sabendo quem conta a verdadeira história. Aqui, novamente, retornamos à idéia da impossibilidade, do fracasso. Os deslocamentos elaborados por Kafka, ao contrário das grandes sagas heróicas das narrativas clássicas, compreendem a falha como algo inerente. Tomemos, de seu diário, um trecho em que surge essa idéia, tantas vezes retomada em suas narrativas:

> 19 de Outubro de 1921. A essência dos caminhos do deserto. Um homem que conduz o seu povo ao longo deste caminho com um resto (mais é impensável) de consciência do que está a acontecer. Anda em busca de Canaã durante toda sua vida; é incrível que ele só veja a terra quando está à beira da morte. Esta última visão só pode ilustrar até que ponto a vida humana não passa de um momento incompleto, incompleto porque uma vida como esta podia durar para sempre e no entanto não é mais do que um momento. Moisés não consegue entrar em Canaã, não porque a sua vida é demasiado curta, mas porque é uma vida humana. [...][163]

Para Mandelbaum, o fracasso dos deslocamentos narrados e a incomunicabilidade, retomados nas narrativas de Kafka, figurativizam a impossibilidade de o autor ter uma tradição para onde se voltar. Por uma via oposta, ele faz da impossibilidade sua possibilidade:

> [...] Mas, Kafka não vislumbra o bloco inamovível, a turvação é enorme e, como ele constrói da metade do talo para cima, sem chão, ar e mandamento,

[162] MANDELBAUM, Enrique. *Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 114-115.
[163] KAFKA, Franz. *Diários*: 1910-1923. Algés: DIFEL, 2001. p. 349.

> todo o seu esforço dentro desse campo o levaria, fora da política, a uma nova Cabala. Não são mais os velhos escritos que podem receber muitas interpretações. Se ele quisesse dirigir esse talo que cresce da metade do talo pra cima à procura dos séculos passados, precisaria recriá-los. Essa é a difícil tarefa. É nesse contexto que seus escritos, enquanto ponte, realizam-se não se realizando. Que eles, com seu enorme poder de significação, apesar de tudo permanecem soltos, à deriva, desenraizados, enunciando sem parar, numa polifonia harmoniosa, um mal de identidade, a busca de luz numa escuridão vazia, a manifestação de um poder coercitivo que separa o homem de suas realizações, alienando-o, o confinamento dos homens em si próprios, tudo isso emergindo na tentativa de equilibrar esse talo que cresce da metade para cima e que, em Kafka, é tanto corpo quanto história pessoal e texto – mais do que uma metáfora, uma verdade sobre si e o seu contexto erguida à condição de uma linguagem capaz de nomear o homem deste século.[164]

Não conseguir se reconhecer pertencente a alguma tradição pressupõe a ausência de pertencimento a uma comunidade. Nesse ponto, certo motivo se desdobra – a solidão – em diferentes formas: a solidão do celibatário, a solidão do estrangeiro que se exila em outro país (como a escolha de Llansol pela Bélgica, retirando-se do contexto político que oprimia Portugal), a solidão de viver em uma nação menor oprimida por uma nação maior, que com ela se confunde (como no caso da Praga de Kafka), a solidão pela qual a escrita anseia. Parece ser esse o preço que pagam, o risco a que se lançam aqueles que tentam cantar um canto impossível, tornando a língua costumeira, sua e de seus semelhantes, uma outra, estranha ao uso dos dias.[165]

A situação de choque entre singularidade e comunidade é recorrente nos textos de Kafka, exposta em suas narrativas e em seu diário: "Essa terra limítrofe entre solidão e comunidade, eu só a abandonei em casos raríssimos, foi ali que me instalei, mais que na solidão propriamente dita. Que lugar lindo e vívido era, em comparação, a ilha de

[164] MANDELBAUM, Enrique. *Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 160

[165] Sobre a estranheza em Kafka e sua relação com a falta de pertencimento a um grupo, comenta Calasso:

"O estranho, o estrangeiro não era apenas o protagonista constante da escrita de Kafka. Devia igualmente ser um companheiro secreto, que surgia e ressurgia, que o acompanhava sem ser chamado. [...]

A estranheza é o barulho de fundo em Kafka. Tudo a pressupõe, tudo deságua nela. Kafka conhecia esse sentimento em suas várias ramificações: das manifestações psicológicas mais óbvias e banais (sentir-se excluído de um grupo, de um gênero de seres, de uma comunidade) às figuras metafísicas mais extremas (o gnóstico como Estranho no mundo e ao mundo). Na origem havia um senso agudíssimo da singularidade – e mesmo da intraduzibilidade – da própria experiência psíquica. Kafka não se comprazia com essa singularidade, na verdade a combatia a ponto de buscar a humilhação em suas estadas em colônias naturistas como Jungborn ou Hellerau, onde a atração principal consistia na ilusão de se confundir num grupo. [...]" Cf. CALASSO, Roberto. *K.*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. p. 139.

Robinson".[166] Em certas narrativas suas, como vimos, todo movimento individual parece ser uma ameaça ao grupo, como o canto de Josefina e as perguntas do cão. Em Kafka, a idéia de comunidade se articula às outras impossibilidades apontadas pelo texto, surgindo na tensão entre o individual e o coletivo. Se existe realmente alguma idéia de comunidade em Kafka, frágil que seja, ela vacila todo o tempo, como essa fronteira entre a solidão e a companhia descrita pelo autor.

Em Llansol, o que se pode perceber através de *Lisboaleipzig 1* é a escrita como um momento de encontro de uma comunidade possível, embora esta guarde, como parte de seu devir, certa dispersão. Nas duas partes do livro, entremeada por outras questões caras ao texto, nota-se essa apresentação da escrita como a capacidade de reunir singularidades. A solidão do exílio, a tristeza da partida, o trabalho da chegada estão lá, mas também está o movimento para o encontro dos que fazem parte da comunidade que o texto reúne. Comunidade possível não pela reunião de indivíduos que compartilham de um mesmo território e identidade, mas sim de singularidades que têm em comum, nas palavras da autora, uma certa "continuidade de problemática"[167]:

> Como se eu investigasse, no dia a dia de outrora, um fio condutor, correspondências temáticas e de preocupação, sob a forma geral da partida e da mudança: saída de Jodoigne para Herbais, e desta para Colares, e entrada em Portugal, após vinte anos. Ao reler-me, porém, essas passagens-metamorfose revelaram-me que Jodoigne foi a casa da beguinas, que Herbais foi o lugar de encontro de Infausta, de Aossê e de Bach, e que em Colares acabaram por encontrar-se os membros dispersos da comunidade, nos seus extractos de época, distintos, idênticos e evolutivos.
>
> E, 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.[168]

[166] KAFKA, Franz. *Diários*: 1910-1923. Algés: DIFEL, 2001. p. 351.
[167] LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.
[168] LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 46.

A literatura, a vida, a solidão da escrita

> É perfeitamente concebível que o esplendor da vida, na sua plenitude, fique para sempre à espera à volta de cada um de nós, mas encoberto à vista, bem lá no fundo, invisível, longínquo. Mas *está* lá, não hostil, não relutante, não surdo. Se o chamarmos com a palavra certa, pelo nome certo, ele vem. Esta é a essência da magia, que não cria, mas chama.[169]

Mais do que marcar as diferenças e as semelhanças entre Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol, interessa-nos ressaltar a força de seus projetos e a maneira como eles nos dizem, não apenas sobre o fazer literário, mas também sobre como a literatura se relaciona com a vida.

Um relacionamento nada simples, visto não ser simples nem mesmo o entendimento dos sentidos que o termo "vida" pode alcançar. Como indica Pelbart, os usos da palavra "vida" abarcam diferentes contextos, sendo que cada um desses usos partem dos significados que melhor lhes convêm:

> A defesa da vida tornou-se um lugar comum. Todos a invocam, desde os que se ocupam da manipulação genética até os que empreendem guerras planetárias. Alguns vêem nas formas de vida existentes e na sua diversidade um reservatório infinito de lucro e pesquisa; outros, um patrimônio inalienável da humanidade. Alguns deploram que a vida tenha sido decomposta e recombinada "artificialmente" a ponto de seu conceito mesmo ter sido volatizado; outros celebram que tal "desnaturalização" abre a via, por fim, para novas formas de "pós-humanidade". Esse debate inconcluso é o sintoma, talvez, de um paradoxo que está no cerne da condição contemporânea. Por um lado, a vida tornou-se o alvo supremo do capital. Por outro, a vida mesma tornou-se um capital, senão "o" capital por excelência, de que todos e qualquer um dispõem, virtualmente, com conseqüências políticas a determinar.[170]

Tal ambigüidade, explica Pelbart, foi teorizada inicialmente por Foucault, ao perceber que uma possibilidade de deslocamento ganhava espaço no fato de que o poder, ao se voltar para a vida, investia, justamente, no que "ancoraria a resistência a

---

[169] KAFKA, Franz. *Diários*: 1910-1923. Algés: DIFEL, 2001. p. 348-9. (grifo do autor)
[170] PELBART, Peter Pál. Prólogo. In:___. V*ida capital*: Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 13.

ele, numa reviravolta inevitável"[171].

Esse voltar-se do poder sobre a vida marca a diferença entre "poder soberano" e "biopoder", segundo a leitura que Pelbart faz de Foucault[172]. O primeiro centra-se na morte, pois é no direito do soberano sobre a vida do súdito (poder de matar ou poder de deixar viver) que seu poder se baseia. Dessa forma, vida e morte não são tomadas como fatos naturais, mas como interiores ao campo político, e o poder, exercido como direito de extração "seja da riqueza, dos produtos, bens, serviços, trabalho, sangue"[173], é um "poder negativo sobre a vida"[174]. A mudança de uma esfera para outra, do poder soberano para o biopoder, se dá na passagem desse poder expropriador para uma forma de poder organizador, controlador: "Como diz Foucault, nesse novo regime o poder é destinado a produzir forças e as fazer crescer e ordená-las, mais do que barrá-las ou destruí-las. Gerir a vida, mais do exigir a morte. E quando exige a morte, é em nome da defesa da vida que ele se encarregou de administrar."[175] Assim, o biopoder opera sobre a vida, numa otimização das forças que a ele estão submetidas. E essa volta do poder sobre a vida se dá de duas formas: através da "disciplina" e da "biopolítica"[176]. A "disciplina" refere-se ao trabalho sobre o corpo, concebendo-o como uma máquina, inserido nos sistemas de controle, devidamente adestrado, com suas forças otimizadas. Por sua vez, a "biopolítica" desloca-se do corpo individual para o "corpo-espécie", inserido na dinâmica da população: "é o corpo atravessado pela mecânica do vivente, suporte de processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a longevidade – é a biopolítica da população"[177].

Agamben, em "A imanência absoluta"[178], destaca o fato de ter sido o conceito de

---

[171] *Ibidem*, p. 13.
[172]PELBART, Peter Pál. Biopolítica. In:___. V*ida capital*: Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 55-59.
[173] *Ibidem*, p. 56.
[174] *Ibidem,* p. 56.
[175] *Ibidem*, p. 56.
[176] *Ibidem*, p. 57.
[177] *Ibidem,* p. 57.

vida uma preocupação também de Deleuze que, segundo Pelbart, abre a idéia de Foucault de biopoder (poder *sobre* a vida) à idéia de biopotência (poder *da* vida)[179], como também indica Agamben: "Como Foucault, Deleuze apercebe-se perfeitamente de que o pensamento que toma como objeto a vida compartilha deste objeto com o poder e deve confrontar-se com suas estratégias"[180].

Como mostra Agamben, os dois filósofos não se ocupam em desenvolver um conceito preciso para o termo "vida". Em Deleuze, o que há é um deslocamento da "imanência para a esfera da vida"[181]. Não se trata, assim, de uma definição para o termo "vida", nem de uma mera identificação de que "a imanência *é* uma vida" mas, o que é perceptível pela análise do título do ensaio de Deleuze feita por Agamben, da abertura de um termo ao outro, uma espécie de passagem marcada pelo emprego dos dois pontos entre "imanência" e "uma vida":

> Se se retornar à metáfora de Adorno – os dois pontos como o sinal verde no trânsito da linguagem – que se reencontra, nos tratados sobre a pontuação, na classificação dos dois pontos entre os sinais que "abrem", entre a imanência e uma vida há então uma espécie de passagem sem distância nem identificação, algo como uma passagem sem mudança espacial. Neste sentido, os dois pontos representam o deslocamento da imanência em si mesma, a abertura a um outro que, porém, permanece absolutamente imanente. Isto é, aquele movimento que Deleuze, jogando com a emanação neoplatônica, chama de imanação.[182]

Dessa passagem, importa marcar o fato de que, embora não conceituada, a vida, nesses termos, encerra uma relação com certa impessoalidade, figurativizada nas imagens empregadas por Deleuze de um homem que está a morrer[183] e do caráter

[178] AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze*: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.
[179] PELBART, Peter Pál. Prólogo. In:___. V*ida capital*: Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 13.
[180] AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze*: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 183.
[181] *Ibidem,* p. 183.
[182] *Ibidem*, p. 172.
[183] Deleuze, citado por Agamben: "Ninguém melhor do que Dickens falou o que é *uma* vida, assinalando o artigo indefinido como indício do transcendental. Um canalha, um sujeito ruim, desprezado por todos, é levado moribundo, e de repente aqueles que cuidam dele manifestam uma espécie de zelo, de respeito, de amor pelo menor sinal de vida do moribundo. Todos se empenham em salvá-lo; no coma mais profundo, o malvado sente algo terno invadindo-o. Mas à medida que ele volta à vida seus salvadores se tornam frios, e ele recupera toda sua grosseria e maldade. Entre a vida e a morte há um momento em que não é mais o

singular, mas paradoxalmente repetitivo, passível de ser vislumbrado na face de qualquer recém-nascido: "Dir-se-ia que a difícil tentativa de esclarecer através de "uma vida" a vertigem da imanência nos conduza, ao invés disso, a uma zona ainda mais incerta, em que o recém-nascido e o moribundo nos apresentam o sinal enigmático da vida biológica nua e crua como tal"[184]. A vida, assim, não é mais tomada como atribuível a um sujeito:

> [...] "uma vida...", enquanto figura da imanência absoluta, é aquilo que não pode em caso algum ser atribuído a um sujeito, matriz de de-subjetivação infinita. [...] E mais: enquanto a prestação específica do isolamento da vida nua e crua era operar uma divisão do vivente, que permitia distinguir nele uma pluralidade de funções e articular uma série de oposições [...], "uma vida..." marca a impossibilidade radical de traçar hierarquias e separações. O plano de imanência funciona, em outros termos, como um princípio de indeterminação virtual, em que o vegetal e o animal, o dentro e o fora e, até mesmo, o orgânico e o inorgânico se neutralizam e transitam de um para o outro [...].[185]

Para Agamben, a coincidência temática entre Foucault e Deleuze e o desenvolvimento teórico de que dão testemunho seus últimos textos, marcam a importância do conceito de vida para a filosofia. E, como vimos com Pelbart, essa importância atravessa diferentes esferas da vida "prática" contemporânea, da discussão sobre a legalização do aborto ao desenvolvimento de pesquisas sobre células-tronco. A problematização sobre o que é vida abrange diferentes níveis, sendo mesmo objeto de debate em programas de televisão, o que serve como indicativo não de uma possível banalização do tema, mas de como ele atinge vários âmbitos da sociedade, com conseqüências ainda indeterminadas.

Podemos afirmar, tendo em vista o legado deixado por Foucault e Deleuze, que o conceito de vida atravessa um território predominantemente político e filosófico. No

de *uma* vida que brinca com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, portanto singular, que resgata um acontecimento puro, liberto dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece. *Homo tantum*, do qual todos se compadecem, que atinge uma espécie de beatitude." Cf. DELEUZE, Gilles. *L'immanence*: une vie..., *Philosophie*, 47, 1995. *apud* AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze*: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.

[184] AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze*: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 181.

[185] *Ibidem,* p. 184.

entanto, a vida traz, em sua relação com a literatura, certas especificidades que dizem respeito apenas a elas, sendo políticas apenas na medida em que na literatura menor "tudo é político"[186].

Em ensaio intitulado "Kafka e a literatura"[187], Blanchot deixa transparecer um importante conceito de seu projeto: a idéia do neutro. Mas, antes disso ainda, o que surge é a própria idéia do que seria a literatura – "Temos às vezes a impressão de que Kafka nos oferece uma chance de entrever o que é a literatura"[188] – e exige uma outra perspectiva para abordar a vida e a linguagem. E é justamente na perspectiva dessa outra relação que a idéia do neutro se projeta.

"Kafka e a literatura" ou Kafka e a vida, poderíamos dizer, pois, ao expressar o forte conflito que o atingia ao opor as duas e ao colocar-se entre elas, sofrendo pelo fato de seu mergulho em uma implicar o abandono da outra, Kafka explicita, antes de tudo, o relacionamento intrínseco entre literatura e vida: "Tendo empenhado toda a sua existência na arte, ela a vê em perigo total quando essa atividade tem de cedê-lo a uma outra: nesse momento, literalmente, ele não vive mais."[189]

Partindo da experiência testemunhada pelos relatos e pela escrita do diário de Kafka, Blanchot critica as análises que conferem à sua obra outros valores (muitas vezes, caminhando para certa dimensão religiosa e mística) estranhos à literatura. O que a escrita de Kafka todo o tempo deixa ver é, segundo Blanchot, justamente o trabalho literário na sua dimensão mais humana, de vida (e de morte). Trabalho como ofício, labuta, exercício incansável, tentativa, erro, encontro e perda:

> Ele escreveu contos, romances. Em seu *Diário*, descreve cenas a que ele assistiu, pessoas que ele conheceu. Ele julga o seu trabalho: "A descrição da R.

[186] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 39.
[187] BLANCHOT, Maurice. Kafka e a literatura. In:___. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 19.
[188] *Ibidem*, p. 19.
[189] *Ibidem*, p. 20.

> não me pareceu bem-sucedida." Com freqüência descreve minuciosamente os objetos. Por quê? Seria porque, como pretende Max Brod, estando a verdade em toda parte visível, ele a encontra em toda a parte? Não seria antes porque ele se exercita, faz seu aprendizado? Sabemos que ele estudou muito o estilo glacial de Kleist e que Goethe e Flaubert lhe ensinaram a reconhecer o valor de uma forma perfeitamente trabalhada. "O que me falta", escreve ele à Pollak, "é disciplina... Quero trabalhar com zelo, três meses a fio. Hoje sei principalmente isto: a arte precisa do ofício, mais do que o ofício da arte. Naturalmente não creio que possamos nos obrigar a conceber filhos, mas creio, porém, que possamos nos obrigar a educá-los." Kafka exigiu da literatura e obteve dela mais do que muitos outros. Porém teve antes de tudo a honestidade de aceitá-la sob todas as suas formas, com todas as suas servidões, tanto como ofício quanto como arte, tanto como tarefa quanto como atividade privilegiada. No momento em que escrevemos, pensa ele, não podemos senão escrever bem.[190]

Escrita como trabalho e como sinônimo de viver: "Kafka não tinha muita aptidão para viver, só vivia quando escrevia".[191] Mas tal passagem – da vida para a literatura e desta para aquela – não se faz sem conflito:

> Quem quer que não consiga dar-se bem com a sua própria vida, enquanto vive, precisa de uma mão para afastar um pouco o desespero sobre o seu destino – não consegue muito –, mas com a outra mão ele pode anotar o que vê entre as ruínas, porque vê coisas diferentes (e mais coisas) do que vêem os outros; afinal, morto como está durante a sua própria vida, ele é o verdadeiro sobrevivente. Isto faz que ele não precise das duas mãos, ou de mais mãos do que as que tem, na sua luta contra o desespero.[192]

Essa é uma anotação feita por Kafka, em seu diário, em meados de outubro de 1920. Nela o autor explicita, de maneira forte, uma peculiar relação entre viver e escrever: por não se dar bem com isso a que os outros chamam de vida[193], por ser um sobrevivente, "morto como está durante sua própria vida", vê-se muito mais coisas do que os outros e, por isso, escreve-se. Não conseguir dar-se bem com a própria vida é um fracasso e talvez a escrita seja uma conseqüência desse fracasso (ou talvez seja sua

---

[190] *Ibidem,* p. 20-21.
[191] *Ibidem,* p. 23.
[192] KAFKA, Franz. *Diários*: 1910-1923. Algés: DIFEL, 2001. p. 349.
[193] Em vários relatos do diário de Kafka, é isso que vemos: a não concordância com a vida dos pais, seus costumes, hábitos e crenças; o embate sem fim com as mulheres, com as quais não consegue firmar um compromisso, etc. Quase todas as suas relações com as pessoas revelam esse desajuste com as maneiras de viver convencionais de seu meio. Como neste trecho: "Tudo é fantasia, a família, o escritório, os amigos, a rua, tudo fantasia, mais longe ou mais perto, a mulher; mas a verdade que está mais perto é só esta, é bater com a cabeça na parede de uma cela sem janelas e sem portas." Cf. KAFKA, Franz. *Diários*: 1910-1923. Algés: DIFEL, 2001. p. 350.

causa, embora essa forma de encarar a relação entre literatura e vida seja ainda simplista demais). Certo, para Kafka, é que se escreve porque se vê muitas coisas que os outros não vêem e tem-se necessidade de dar vazão a isso. No entanto, esse ato de escrita não se faz pacificamente, pois o que resta para escrever é só uma parte do corpo, a outra está ocupada a afastar o desespero que pesa sobre a vida.

Aproximemos essa imagem de Kafka – a do momento em que escrever coincide com colocar o corpo no empenho de outra tarefa: a de afastar com a mão que não escreve a confusão do desespero que pesa sobre esse corpo – da análise que Blanchot faz de sua escrita. Essa imagem parece ser exemplo do que Blanchot chama o "conteúdo nebuloso de sua consciência [da consciência de Kafka]"[194] que traz, por conseqüência, segundo ele, uma dificuldade de expressão que leva ao limite do que só a palavra literária pode revelar:

> Parece que a literatura consiste em tentar falar no instante em que falar se torna o mais difícil, orientando-se para os momentos em que a confusão exclui qualquer linguagem e conseqüentemente torna necessário o recurso de uma linguagem mais precisa, mais consciente, mais distanciada do vago e da confusão, a linguagem literária. Nesse caso, o escritor pode crer que ele cria "sua possibilidade espiritual de viver"; ele sente sua criação ligada palavra por palavra à sua vida, ele se auto-recria e se reconstitui. É então que a literatura se torna um "assalto nas fronteiras", uma caçada que, pelas forças opostas da solidão e da linguagem, nos leva ao extremo limite desse mundo, "aos limites do que é geralmente humano".[195]

Assim, essa possibilidade que a linguagem literária confere a quem escreve – o de expressar algo justamente no momento em que esse trabalho se torna mais difícil, devido às condições daquele que escreve – depende de certa distância. "O mistério é o seguinte: estou infeliz, sento-me à minha mesa e escrevo: "Sou infeliz". Como é possível?"[196], pergunta Blanchot. Porque, se "a literatura é uma saúde"[197], escrever, no

[194] BLANCHOT, Maurice. Kafka e a literatura. In:___. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 24.
[195] *Ibidem,* p. 24.
[196] *Ibidem,* p. 26.
[197] DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In:___. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 9.

limite da dor, é uma contradição: "Meu estado infeliz significa esgotamento de minhas forças, a expressão de minha infelicidade, acréscimo de forças"[198].

A contradição, de certa forma, se desfaz ao se constatar que escrever a dor não é mais senti-la de um modo pessoal, pois o que se coloca à vista é o que a linguagem produz: um objeto que possui suas próprias leis e particularidades. Objeto que, segundo Blanchot, "não é necessariamente uma imitação das transformações que a dor nos faz vivenciar"[199]. Assim, ele não representa a dor, mas sim a apresenta como uma verdade dentro desse universo que é o da linguagem literária: "O 'Eu sou infeliz' é infelicidade somente espessando-se nesse novo mundo da linguagem onde toma forma, mergulha, se perde, se obscurece e se perpetua."[200] Nesse sentido, a escrita comporta o que Blanchot assinala como uma passagem do *Eu* ao *Ele*, passagem que possibilita um distanciamento daquele que escreve em relação à linguagem que constitui o objeto literário. Entretanto, não se trata de um simples distanciamento operado à força de um desejo daquele que escreve, já que esse *neutro* que a escrita revela é próprio do movimento que faz o objeto literário em sua constituição. Assim, um dos aspectos que se reafirmam nessa percepção de Blanchot é o fato de que não se deve tomar a página literária como reinvenção daquilo que foi vivido pelo sujeito que o escreve, como mostra Cinara de Araújo:

> Justamente não se trata nem de ficção nem de verdade, o que aparece no escrito e acaba por se tornar impessoal não é nem o vivido nem o inventado, nem o que concerne a si nem o que concerne ao outro. Trata-se, precisamente, desta radicalidade do exterior, que vem mesmo do exterior da linguagem, mas só nos é dado ouvir nela. "Este exterior que é o próprio enigma da linguagem na escrita". [Blanchot] Nem personagem-narrador, nem autor, nem o "eu" como função de linguagem, mas a força irrealizável de grafar a vida no escrito: o caminho transitável da literatura. A obra, em sua solidão, abriga pausadamente rastros de vida, restos de vida, não da pessoa do autor, nem mesmo do autor, que também será apartado, mas da vida que se fez grafia. Possibilidade remota

[198] BLANCHOT, Maurice. Kafka e a literatura. In:___. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 26.
[199] *Ibidem,* p. 27.
[200] *Ibidem,* p. 27.

> de grafar o escrito na vida, a vida de uma língua anterior, vida da língua que quer exprimir-se sem palavra.[201]

Como indica a autora, vinculada ao relacionamento entre literatura e vida está a idéia de solidão essencial desenvolvida por Blanchot em *O espaço literário*. A "solidão essencial", na qual está envolvido aquele que escreve, não se refere a sua vida como indivíduo (ou ao possível isolamento ao qual ele é submetido pela sua situação de estrangeiro, exemplo que utilizamos anteriormente). A solidão da obra, a solidão essencial, segundo ele, relaciona-se a essa potência do neutro e, assim, ao que constitui a própria obra. Essa solidão pertence ao momento no qual o "eu" se perde para dar lugar ao "ele", abertura a certo espaço para onde é convocado aquele que escreve, onde não se é mais senhor de suas palavras, de seu próprio pulso:

> A solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é agora o interminável, o incessante. O escritor já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites. O que se escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual ele carece de autoridade, que é ela própria sem consistência, que nada afirma, que não é repouso, a dignidade do silêncio, pois ela é o que ainda fala quando tudo foi dito, o que não precede a palavra, porquanto, na verdade, impede-a de ser palavra iniciadora, tal como lhe retira o direito e o poder de interromper-se. Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para "ti", dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo.[202]

Escrever é uma passagem de vida[203], entretanto, não se trata de "minha" vida ou "sua" vida. Escrever, como define Deleuze, "é um caso de devir"[204], desse modo, não comporta uma forma definida, um acabamento: "Devir não é atingir uma forma

[201] ARAÚJO, Cinara de. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*: a escrita íntima em Maura Lopes Cançado. 2002. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002. p. 31.
[202] BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In:__. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 16-17.
[203] DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In:___. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 11.
[204] *Ibidem,* p. 11.

(identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula [...]"[205]:

> [...] a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo, sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, [...].[206]

A literatura, dessa forma, não é tomada como uma representação de uma vida pessoal ("Escrever não é contar as próprias lembranças [...]."[207]), porque escrever, seguindo o pensamento desenvolvido pelos autores aqui considerados, é abrir-se a uma experiência que está além do que a própria vida – essa vida das lembranças – pode comportar:

> O escritor não faz isso ou aquilo, o escritor é feito pelo seu escrito, é atravessado. O arrebatamento em Duras, a passividade em Blanchot, mostrando o ponto ao qual o escritor é reduzido. Um ponto extremamente vazio por lhe ter faltado a linguagem e a vida. Entretanto, um ponto demasiado grande por lhe ter sido dada a linguagem do exterior que não lhe pertence. Uma paixão agarrada à possibilidade de se poder, de uma forma ou de outra, entrever aquilo que só ao escrever lhe aparece.[208]

[205] *Ibidem,* p. 11. (grifos do autor)
[206] *Ibidem,* p. 13.
[207] *Ibidem*, p. 12.
[208] ARAÚJO, Cinara de. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*: a escrita íntima em Maura Lopes Cançado. 2002. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002. p. 21.

CONCLUSÃO

A comunidade dos absolutamente sós

Nos textos que escrevem Kafka e Llansol, em que a dimensão da experiência literária relaciona-se absolutamente à vida, sobressai, como vimos, a ligação entre território, língua e comunidade. Kafka e Llansol problematizam esses conceitos, ao desenvolverem suas escritas a partir de desterritorializações, seja através da presença de personagens que performatizam o tema do deslocamento ou da metamorfose, seja através da forma como trabalham a língua, em direção a uma outra língua, nas palavras de Llansol, transparente e verde, sem impostura. Ou, como propõem Deleuze e Guattari a partir de Kafka, na direção de uma língua menor.

Neste movimento, o que vislumbramos, no encontro desses singulares autores e de suas escritas, é o desenho de uma comunidade próxima da "comunidade dos sem comunidade", de Bataille, e da idéia de "comunidade que vem", elaborada por Agamben. Ambas, de formas diferentes, projetam uma idéia de comunidade marcada não pelo agrupamento sob o jugo de determinada identidade, mas pelo resguardar de uma distância necessária. Para Agamben, a comunidade que vem é a comunidade dada por uma singularidade qualquer:

> O ser-dito – a propriedade que funda todas as possíveis pertenças (o ser-dito italiano, cão, comunista) – é, de facto, também o que pode pô-las radicalmente em questão. Ele é o Mais Comum, que se subtrai a toda comunidade real. Daí a impotente omnivalência do ser qualquer. Não se trata nem de apatia nem de promiscuidade ou de resignação. Estas singularidades puras comunicam apenas no espaço vazio do exemplo, sem estarem ligadas por nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade. Expropriaram-se de toda a identidade, para se apropriarem da própria pertença, do sinal Є. *Tricksters* ou vagabundos, ajudantes ou *cartoons*, eles são os exemplos da comunidade que vem.[209]

Llansol escreve em um de seus diários: "Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós."[210] O que

[209] AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 16-17.
[210] LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1994. p. 53.

vislumbramos, no encontro desses dois autores e de suas escritas, é o desenho de uma comunidade potencial: a comunidade dos absolutamente sós, podemos dizer, roubando palavras de Llansol. Comunidade, talvez, fundada no encontro inesperado do diverso, que o subtítulo de *Lisboaleipzig 1* anuncia.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze*: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 169-192.

AGAMBEN, Giorgio. Defesa de Kafka contra seus intérpretes. In:___. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 135-136.

ALTER, Robert. *Anjos necessários*: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ANDERS, Gunther. *Kafka pro e contra*: os autos do processo. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ARAÚJO, Cinara de. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho*: a escrita íntima em Maura Lopes Cançado. 2002. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

BAETA, Vania. "Este é o jardim que o pensamento permite Ou Isto não é uma metáfora". In: BAETA, Vania, BRANCO, Lucia Castello (orgs). *Livro de Asas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. No prelo.

BARRENTO, João. *A voz dos tempos e o silêncio do tempo*: o projecto inacabado da História em "O Livro das Comunidades". Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2005.

BARRENTO, João. Prefácio. In: KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. p. 9-22.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: ___. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1). p.137-164.

BLANCHOT, Maurice. A leitura de Kafka. In: ___. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987. p. 9-18.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka.* México: Fondo de Cultura Económica,1991.

BLANCHOT, Maurice. Kafka e a literatura. In: ___. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987. p.19-33.

BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1986.

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

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* Rio de Janeiro: Relógio D'Água, 1984.

BLOOM, Harold. Kafka: paciência canônica e 'indestrutibilidade'". In:__. *O cânone ocidental*: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 427.

BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós*: Llansol — a letra — Lacan. Belo Horizonte: Autêntica/FALE-UFMG, 2000.

BRANCO, Lucia Castello. "Encontro com escritoras portuguesas". Boletim do Cesp, v. 14, n. 16. Belo Horizonte, CESP/FALE/UFMG, 1997.

BRANCO, Lucia Castello, BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs). *A força da letra*: estilo escrita representação. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Pos-Lit – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FALE/UFMG, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In:__. *Otras inquisiciones*. Barcelona: Emecé Editores, 1989. (Obras completas; v.2). p.88-90.

CALASSO, Roberto. *K*.. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

CARNEIRO, Rebecca Cortez de Paula. *O encontro inesperado do diverso*: a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol. 1997. 143 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – FALE/UFMG, Belo Horizonte, 1997.

CARONE, Modesto. Catorze contos exemplares. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARONE, Modesto. O Fausto do século 20. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 out. 2000, Mais!, p. 4-9.

CITATI, Pietro. *Kafka*: Viagem às profundezas de uma alma. Lisboa: Cotovia, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa e os signos*. Porto: RÉS Editora. [1980?].

DELEUZE, Gilles. *L'immanence*: une vie..., *Philosophie*, 47, 1995. p. 3-7.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In:___. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 11-16.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

DURAS, Marguerite. *A doença da morte*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1984.

EIRAS, Pedro. *O texto sobrevivente*: lendo três lugares d'*O Livro das Comunidades*. Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004.

ELIOT, T.S.. Tradição e talento individual. In:__. *Ensaios*. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não Contar mais?. In:__ . *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 63-82.

KAFKA, Franz. Chacais e árabes. In:__. *Um médico rural:* pequenas narrativas. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p.30-35.

KAFKA, Franz. Investigações de um cão. In:__. *Narrativas do espólio:* 1914-1924. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p.146-200.

KAFKA, Franz. Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos. In:__. *Um artista da fome/ A construção.* Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p.37-59.

KAFKA, Franz. Um relatório para uma academia. In:__. *Um médico rural:* pequenas narrativas. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p.59-72.

KAFKA, Franz. *Tagebücher 1909-1923*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1997.

KERTÉSZ, Imre. Pátria, terra natal, país. In:__. *A língua exilada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 74-86.

KONDER, Leandro. *Kafka:* vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
KUNDERA, Milan. Die Weltliteratur. In:___. *A cortina.* São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p. 38-40.

LÉVINAS, Emmanuel. Do uno ao outro. Transcendência e tempo. In:___. *Ensaios sobre a alteridade.* Petrópolis: Editora Vozes, 2004. p. 178-204.

LLANSOL, Maria Gabriela. Introdução: um fragmento do Diário de M. G. Llansol (1 de Novembro de 1996/sexta). In: RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*: iluminações e poemas. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 1998. p. 7-13.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita.* Lisboa: Rolim, 1987.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das Comunidades.* Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

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

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. In: *Colóquio/Letras*, nº 143/144. Lisboa: jan.-jun. 1997, p. 7-18.

LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-possessão*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son Editores, 1988.

MAIA, Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol*: letra e discurso. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

NANCY, Jean-Luc. La communaute desoeuvree. Paris : C. Bourgois, 1999.

PELBART, Peter. *Vida Capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária.* Rio de Janeiro: Forense, 1972.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e Kafkianos. In:___. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 225-262.

WAGENBACH, Klaus. *Kakfka par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

RÉSUMÉ

Ce mémoire rapproche deux auteurs singuliers, Franz Kafka et Maria Gabriela Llansol, à travers l'investigation de la manière dont ils lancent, dans leurs oeuvres, des sens particuliers pour les concepts de "territoire", de "communauté" et de "transmission". On aperçoit, dans la forme dont les questions concernant ces termes apparaissent chez ces auteurs, qu'ils gardent une signification importante, non pas seulement pour les oeuvres en particulier, mais aussi pour la littérature d'une manière générale. Une telle importance se révèle dans la mesure où de tels termes se mettent en rapport à des éléments importants de l'expérience littéraire, comme le rapport entre la langue et le travail et entre la littérature et la vie. Les notions de "littérature mineure", développée par Deleuze et Guattari, et de "communauté", développée par Georges Bataille et Maurice Blanchot, et aussi les liens entre la littérature et la vie, à partir des réflexions de Deleuze, sont la base théorique de ce travail.