

Juliana Cabral Junqueira de Castro

QUE SONHO VAMOS NÓS SONHAR QUE NOS SONHE?
o conceito nietzscheano de *eterno retorno* na poética de Maria Gabriela Llansol

Orientadora: Prof^ª. Dra. Lúcia Castello Branco

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte - 2007

Juliana Cabral Junqueira de Castro

QUE SONHO VAMOS NÓS SONHAR QUE NOS SONHE?

o conceito nietzscheano do *eterno retorno* na poética de Maria Gabriela Llansol

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^a. Dra. Lúcia Castello Branco

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte - 2007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Dissertação intitulada *Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe? o conceito nietzscheano de eterno retorno na poética de Maria Gabriela Llansol*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, e submetida, em 06 de novembro de 2007, à Banca Examinadora composta por:

Prof^ª. Dra. Lúcia Castello Branco
(FALE/UFMG) – Orientadora

Profa. Dra. Maria Elisa Arreguy Maia
(ALEPH: Escola de Psicanálise)

Profa. Dra. Maria Inês de Almeida
(FALE/UFMG)

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Letras: Estudos Literários (FALE/UFMG)

Belo Horizonte
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG
2007

Dedico este trabalho a Tiago, Lucas, Felipe e Ana.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a receptividade da Prof^ª. Dra. Lúcia Castello Branco, minha orientadora, no acolhimento das idéias e do trabalho já engatilhado. Agradeço especialmente a sua pronta orientação, sem a qual o término desta dissertação não teria sido possível.

Agradeço à Ana Martins pela revisão criteriosa e pelas valiosas contribuições para o texto desta dissertação.

Agradeço aos meus pais, Luiz Gabriel de Castro e Zenaide Cabral Junqueira de Castro, e também aos meus irmãos, Luciano e Sabrina, que sempre proporcionaram momentos agradáveis durante minha pesquisa.

Um especial agradecimento aos meus avós José Junqueira e Haydeé Cabral Junqueira, pelo acolhimento caloroso em seu sítio, o que possibilitou a realização da pesquisa e o trabalho de escrita desta dissertação.

Agradeço àquele que desenha lugares sempre preocupado em fazer portas de abrir, nunca de fechar: Tiago, pela motivação, pelo carinho e pelo amor.

Agradeço aos meus filhos, Lucas, Felipe e Ana, que, muitas vezes, foram privados da minha companhia, pela paciência. E especialmente ao Lucas, pelo companheirismo nos momentos de angústia.

RESUMO

Esta dissertação pretende mostrar como a autora portuguesa Maria Gabriela Llansol se apropria do conceito nietzscheano do *eterno retorno* para elaborar sua poética. Com foco, sobretudo, no diário *Finita*, o trabalho investiga os conceitos de figura, imagem e linhagem na obra llansoliana, além de examinar a maneira pela qual a escrita de Llansol subverte o modo de ser da linguagem através de um movimento que oscila entre os limites das convenções lingüísticas que emergem da *episteme moderna*, tal como a define Foucault, e a inventividade das contravenções expressivas, denominada por Llansol *dom poético*. Em seguida, analisa o conceito de *eterno retorno do mesmo*, do filósofo Friedrich Nietzsche, bem como suas implicações para a elaboração da poética llansoliana, em que aparece transformado em *eterno retorno do mútuo*. Finalmente, procura mostrar que o pensamento llansoliano aponta caminhos, não só para pensar sua poética, mas também para refletir sobre algumas questões da literatura contemporânea, entre elas: a escrita como não-representação, o real e o existente, a identidade do narrador e os limites entre o texto e o não-texto.

RESUMÉ

Cette dissertation a l'intention de montrer comment l'auteur portugais Maria Gabriela Llansol se sert du concept nietzschéen de l'*eternel retour* pour construire sa poétique. Pour cela, ce travail étudie les concepts de *lignée*, d'*image* et de *figure* dans l'oeuvre de l'auteur, surtout dans le *Diário II: Finita*, en plus cette étude examine la manière par laquelle l'écriture de Llansol renverse le mode d'être du langage à travers un mouvement qui oscille entre les limites des conventions linguistiques qui émergent de l'*épistème moderne*, telle comme la définit *Foucault*, et l'inventivité des contreventions expressives, nommé par elle *don poétique*. Ensuite le texte analyse le concept d'*eternel retour du même*, énoncé par le philosophe Friedrich Nietzsche et ses implications pour l'élaboration de la poétique llansolienne, transformé par l'auteur en *eternel retour du mutuel*. Enfin le travail cherche à montrer que la pensée llansolienne pointe des chemins, non seulement pour penser sa poétique, mais aussi pour réfléchir sur quelques questions de la littérature contemporaine, telles que: l'écriture comme non-représentation, le réel et l'existant, l'identité du narrateur et les limites entre le texte et le non-texte.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. O diário da escrita viva: Bio-Grafia	15
2.1. O evento em imagem	18
2.2. Linhagem e genealogia de problemas	22
2.3. O mundo como texto	28
3. A palavra-corpo	36
3.1. Da episteme do Renascimento à episteme moderna	38
3.2. Da literatura na episteme moderna.....	45
3.3. O projeto literário de Llansol.....	51
4. O eterno retorno	59
4.1. O pensamento do eterno retorno	59
4.2. O mútuo	67
4.3. Em que real se entra.....	71
5. <i>Finita</i> : dissimulação do mútuo	77
5.1. A carta anônima	84
6. Conclusão	92
Referências	99

*Não é verdade que todos os seres vivos procuram
permanecer fixando-se em certezas quanto à face do
real, e sabendo que o seu reverso, além de existente, lhe
é particularmente inacessível?*

Maria Gabriela Llansol

Finita

*Digo: o real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

João Guimarães Rosa

Grande Sertão: Veredas

1. Introdução

Se eu desejo escrever é para assumir os sinais da vida à medida que ela se metamorfoseia em poder; reforçar a existência com a paisagem do seu desaparecimento, ou simplesmente, de leitura desejosa.¹

Travei conhecimento com a escrita de Maria Gabriela Llansol no ano de 1999, através dos livros *Amar um cão* e *Holder de Hölderlin*. Esses livros me despertaram extrema admiração e grande interesse, e por isso procurei conhecer vários outros livros da autora. Os diários, especialmente, me intrigaram, pois encontrei neles não só o projeto de literatura de Llansol – uma “teoria” (se pudermos chamar assim) sobre os fundamentos de sua escrita –, mas também um pensamento complexo e inovador sobre questões teóricas relativas à poética contemporânea: a escrita como não-representação, os limites entre o texto e o não-texto, a relação entre a identidade, o real e o existente.

O diário *Finita* é o primeiro testemunho da criação llansoliana (a textualidade). Nele deparei com uma profusão de conceitos muito distintos daqueles que nos acostumamos a estudar no campo da teoria literária, alguns deles apropriados de outros campos do saber, como, por exemplo, o conceito de *infinito* proveniente da matemática de Giordano Bruno e o conceito de *eterno retorno*, advindo da filosofia de Nietzsche. Foi, então, com bastante curiosidade e com o intuito de conhecer melhor a obra de Llansol que enveredei pelos estudos do

¹ LLANSOL, 1985, p. 48.

pensador Friedrich Nietzsche, procurando especificamente entender o conceito do *eterno retorno*.

O objetivo deste estudo é pensar, através da leitura de *Finita: Diário II*, como Llansol se apropria do conceito do *eterno retorno* de Nietzsche para elaborar uma teoria para a sua escrita. Trata-se, portanto, de uma pesquisa que busca articular o estudo da literatura ao saber filosófico, tendo como referencial teórico, principalmente, a obra do pensador Friedrich Nietzsche. Foi, assim, no pensamento de Nietzsche que fui buscar conceitos possíveis para pensar uma concepção de escrita na obra de Maria Gabriela Llansol. Também me permiti utilizar, como apoio para a realização deste trabalho, o testemunho do pensamento de teóricos contemporâneos da poesia e da linguagem – que são também leitores de Nietzsche –, a saber, Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Além disso, pelo fato de encontrarmos em *Finita* a expressão de um pensamento a respeito da escrita e, de certa forma, a expressão de uma “teoria da literatura” cunhada pela própria autora, tentei trilhar os caminhos pelos quais Llansol constrói tal pensamento, o que também nos fornecerá embasamento para a dissertação que ora se formula.

No primeiro capítulo – *O diário da escrita viva: Bio-Grafia* – apresento a escrita de Maria Gabriela Llansol a partir de três conceitos centrais em sua obra: os conceitos de *imagem*, *figura* e *linhagem*. O primeiro desses conceitos é particularmente importante para o desenvolvimento deste trabalho, já que permite pensar o modo como a autora faz convergir uma série de pensadores para a

construção de sua obra. Trata-se, portanto, de um conceito decisivo para compreender como Nietzsche aparece no texto da autora, e com que propósito. Por meio do conceito de *linhagem*, focalizo a imagem do pensamento nietzscheano na obra de Llansol e localizo sua problemática.

No segundo capítulo – *A palavra-corpo* –, procuro situar o estatuto da escrita de Maria Gabriela Llansol dentro dos fundamentos do pensamento ‘contemporâneo’ (na falta de termo mais adequado). Para isso recorri à proposta foucaultiana de transposição da episteme renascentista à episteme moderna, passando pela episteme clássica. Esse capítulo tem como finalidade elucidar a escrita de Llansol enquanto uma prática que subverte o discurso, no sentido de não mais se tratar de uma linguagem representativa, mas de uma escrita que produz constantemente lugares de onde é enunciada: *a pergunta ‘quem narra’ admite, assim, grande número de respostas*, provocando uma ruptura com a narrativa tradicional. Além disso, o capítulo tem o objetivo de mostrar a importância do pensamento nietzscheano para a formulação da episteme moderna, tal como a define Foucault, bem como a localização da escrita llansoliana no contexto dessa episteme. Para Foucault, as questões sobre a linguagem, o sistema de signos e a literatura colocam-se hoje na distância jamais superada entre a questão de Nietzsche – “quem fala?” – e a resposta que lhe deu Mallarmé – “a palavra”. Acredito que é esse o lugar ocupado pela obra de Maria Gabriela Llansol: justamente o da palavra. Procuro demonstrar, ainda, que o texto

Llansoliano se descola confessadamente daquilo que a episteme moderna proporcionou-lhe para tornar-se palavra-corpo.

No terceiro capítulo – *O eterno retorno* – minha intenção é desenvolver a tese central deste estudo, procurando investigar as implicações do conceito de *eterno retorno do mesmo*, oriundo da filosofia de Friedrich Nietzsche, na obra de Maria Gabriela Llansol (em que o conceito aparece transformado por ela em *eterno retorno do mútuo*). Para tal, será discutida a formulação do eterno retorno nietzscheano, com o objetivo de dar-lhe um sentido plausível, apesar da complexidade encerrada na questão e, por conseqüência, das controvérsias geradas por essa problemática. Serão discutidas também questões como as oposições ciência x arte, verdade x não-verdade (ou mentira) e real x existente e as relações que elas mantêm entre o pensamento nietzscheano e a obra llansoliana.

No quarto capítulo – *Finita: dissimulação do mútuo* – pretendo mostrar que as considerações de Maria Gabriela Llansol, contidas no seu diário *Finita*, sobre sua escrita – e por extensão sobre a literatura – compartilham no texto a instabilidade provocada pela “tarefa sem fim” de transpor os limites da linguagem, sem, no entanto, abandoná-la. Também gostaria de provocar alguma interseção entre esse diário e *O Livro das Comunidades*, obra muito presente naquele diário, sempre tendo como horizonte a expressão do *eterno retorno*. Tais considerações “conceituais” não se separam da própria escrita, ao contrário,

constituem a “trama” da obra que configura, dentro da prática llansoliana, uma expressão do *eterno retorno do mútuo*.

Para a *Conclusão* desta pesquisa, retomei alguns dos conceitos estudados, porém com uma visão do conjunto, articulando-os de maneira a proporcionar um melhor entendimento do conceito de *eterno retorno do mútuo* na obra de Maria Gabriela Llansol. A partir daí, procurei mostrar que sua reflexão teórica não fica circunscrita ao campo literário, mas parte dele para pensar também o devir humano. Llansol constrói um pensamento crítico inovador, cujo alcance é muito maior que sua obra, estabelecendo novos parâmetros para a linguagem estética.

Por fim, acredito que a investigação de alguns aspectos da escrita da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol suscita uma série de questões relevantes não apenas para a compreensão de sua obra, mas também para a formulação de um pensamento de caráter teórico a respeito de algumas questões da literatura.

2. O diário da escrita viva: Bio-Grafia

*A narrativa que a estas páginas vai estando subjacente não precisará, finalmente, de ficção. Será um livro póstumo, ou um livro antigo, e chamar-se-á, referindo-se a uma mulher, **Biografia**. Não por eu ser escritora, ou uma mulher que dá testemunho; mas por ter nascido ser vivo; que eu fale sem enigmas, com a clareza e a sinceridade que descansam os espíritos².*

A escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, então com seis livros publicados, lança, em 1985, seu primeiro diário, intitulado *Um falcão no punho*. Não se trata, porém, apenas de um diário autobiográfico, já que nele podemos encontrar uma profunda reflexão acerca da escrita que a autora se propôs a realizar. Temos, assim, o diário de uma mulher que escreve, diário ao mesmo tempo íntimo e aberto, confidência pública(da), ou melhor, o diário de uma escrita. Biografia, no seu sentido mais literal: vida escrita. Nesse caso: escrita viva – o texto tornado ser (como nos diz a autora). Llansol escreve em Jodoigne, em 27 de março de 1979, na primeira página desse diário:

A fase constante de não querer senão olhar com atenção, e ler, passar dias e dias a interrogar livros, **Os Pobres na Idade Média, O Homem Espanhol**, enfim, fazer falar com o tempo quem é menos mudo, e alcançar uma coisa que se deseja. Suplico-lhes em nome de um poder de língua, sabendo que esta vida em que não há dias melhores é uma arte de contar _____ pois a morte possível de Jorge Anés na fogueira é um fio que tem um colorido luminoso e sereno, a afiar pausadamente a minha língua.

Confronto esses dias com o período final de minha adolescência em que sofria de uma doença ligeira de fadiga. Vinda do liceu, ou já em férias, só me restavam forças para, na imobilidade, ler, acrescentando-lhes o gozo ilícito do meu próprio corpo. Sob o signo da falta, eu gozava e lia e, agitando-me, sem violência, nesta contradição fundava a escrita.

Nascimento de Jorge Anés e Luís Comuns, a partir das pombas que revoam na Praça Luís de Camões. A libertação de poder **escrever** e **imprimir** eu própria. Escrever não é um protesto de inocência?

Dobra tua língua, articula.
Dobra tua língua, articula.³

² LLANSOL, 1987, p. 186.

³ LLANSOL, 1985, p. 7.

Posteriormente, Llansol publica, entre outros livros, mais dois diários: *Finita*: Diário 2, em 1987, e *Inquérito às quatro confidências*: Diário III, em 1996. Nos três diários, encontramos um vasto diálogo com os livros que Llansol já escreveu, com os que está escrevendo e com os que pretende escrever: a autora discute os pensamentos que os fundaram, seus rumos, bem como os problemas que lhe propuseram. Llansol afirma a necessidade do ato da escrita, assim como a do ato da leitura – para ela, ler e escrever fazem parte de uma só ação. Assim, as leituras que estava fazendo (como, por exemplo, *O guardador de rebanhos*, de Fernando Pessoa, *Aurora*, de Friedrich Nietzsche, ou ainda *Conta-Corrente*, diário do escritor português Vergílio Ferreira) e a maneira como elas desencadeiam seu texto também não escapam a esses diários. Além disso, Llansol traz à tona, ou melhor, traz ao texto, “as imagens” (como ela as chama) em que funda sua escrita, apontando seu olhar para aquilo a que chamamos Literatura.

Foi pensando nesta particularidade do diário – a de ser uma escrita de tom ao mesmo tempo reflexivo e confessional – que escolhemos como *corpus* de análise um dos diários de Maria Gabriela Llansol: o Diário 2 – *Finita*. Acreditamos que esse “pedaço”⁴ da obra da autora poderá nos propiciar um melhor caminho em direção aos objetivos desta pesquisa. Esse diário, apesar de ter sido o segundo a ser publicado, contém reflexões que vão de 1974 a 1977⁵, época do início⁶ da carreira de Llansol: *O livro das comunidades* (1977) tinha

⁴ Llansol declara em entrevista concedida a Lucia Castello Branco: “O que escrevo é uma narrativa, uma só narrativa que vou partindo, *aos pedaços*” (grifo meu). CASTELLO BRANCO, 1993, p. 109.

⁵ O diário *Um falcão no punho*, embora tenha sido publicado primeiro – em 1985 –, contém reflexões que vão de 1979 a 1983.

⁶ Anteriormente a esta data, a autora já havia publicado *Os pregos na erva* (1962) e *Depois de os pregos na erva* (1973). No entanto, esses dois livros são compostos por pequenas histórias cujo

acabado de ser escrito, e ela iniciava o segundo livro da trilogia *Geografia dos rebeldes: A restante vida* (1983)⁷. Assim, é nesse primeiro testemunho escrito – *Finita* – que encontramos o princípio do questionamento de Llansol acerca da literatura tal como ela a pratica:

Por que me envolvi precisamente **nesta** escrita? Quando deixei de escrever histórias, para alinhar as passagens do Ser subtil nas nossas vidas? Quando me devo ter apercebido que só nas proximidades desse lugar, seguindo as bermas dessa passagem, a vida poderia talvez alcançar as fontes da Alegria? Em que momento eu soube que só criando **reais-não-existentes**, como o Augusto lhes chama, abríamos acesso a essas fontes?⁸

A escrita de Llansol não é povoada⁹ de personagens como os romances tradicionais; a autora considera todos os que compõem seu texto como “figuras”. São figuras, por exemplo, Prunus Triloba (a árvore que fica em frente a sua casa), Tejo-rio, Augusto (seu marido), Jade (seu cão), o jardim de Herbais, Giordano Bruno, Nietzsche, São João da Cruz, etc. Ela nos explica que as figuras são “módulos, contornos e delineamentos”, ou, ainda, “os nós construtivos do texto”¹⁰, pois que sua escrita se afasta da representação, não podendo mais “contar histórias”, como veremos mais adiante. Assim, temos que:

Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase («este é o jardim que o pensamento permite»), um animal, ou uma quimera.¹¹

estilo de escrita Llansol afirma ter abandonado e, então, sua escrita inaugural – que ela chama de “espaço edênico” – dá-se com *O livro das comunidades* (1977).

⁷ A trilogia *Geografia dos rebeldes* é composta pelos seguintes livros: *O livro das comunidades* (1977), *A restante vida* (1983) e *Na casa de julho e agosto* (1984).

⁸ LLANSOL, 1987, p. 22.

⁹ Llansol declarou, por ocasião da recepção do Grande Prêmio da APE: “Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a **geografia** dessa criação improvável e imprevisível”.

¹⁰ LLANSOL, 1985, p. 130.

¹¹ LLANSOL, 1985, p. 130.

As figuras são seres corpóreos, no sentido da materialidade da palavra. Augusto Joaquim, um dos primeiros legentes de Llansol, esclarece no posfácio de *Um falcão no punho*:

No dispositivo orgânico, os actantes são formas libidinais e mentais de aparição. Daí, talvez, o seu nome de figuras.

Se quisermos representar topologicamente cada uma dessas formas, veremos que o herói é uma elipse, figura integralmente fechada, dotada de dois eixos. O personagem terá o aspecto de um jarro bojudo, um semiaberto, com um eixo sobre o bojo. E a figura será provavelmente um fractal, um integralmente aberto, de grande rugosidade, dotado de grandes refúgios nas suas enseadas e de extensas, se não infinitas, zonas de comunicação nas restantes interfaces.¹²

O texto de Llansol não se desenvolve de maneira narrativa; sua trama desenrola-se em torno de uma ordem complexa de figuras, e é formada pelos fios que unem essas figuras. Os núcleos, que são os “nós” dessa teia, podem ser uma imagem.

2.1. O evento em imagem

A conceituação de Blanchot a respeito das versões do imaginário pode nos auxiliar a entender melhor o que vem a ser uma “imagem” no texto llansoliano. Em *O espaço literário*, Maurice Blanchot nos fala em “duas versões do imaginário”¹³. De um lado, estaria a imagem tal como concebida na arte clássica, aquela que é presença na ordem da representação, é limite do indefinido, cuja função é nos preservar “da pressão cega” da distância, “apaziguar” e “humanizar o informe não-ser”. Essa imagem “permite-nos crer, no âmago de um sonho feliz

¹² JOAQUIM, 1985, p. 196.

¹³ BLANCHOT, 1987, p. 255-265.

que a arte autoriza com demasiada freqüência, que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos (...) a eternidade transparente do irreal”¹⁴. Essa é a imagem que “está depois do objeto”, o que significa que ela ocupa o lugar do objeto em ausência e que este seria recapturável através dela.

De outro lado, e também como ambigüidade, estaria o “evento em imagem”, que não apazigua e não fixa nenhuma semelhança, ou melhor, “que nada tem com que se assemelhar”. Blanchot entende que *o homem é desfeito segundo sua imagem*, e não feito à semelhança de, e que a imagem não é e não pode ser significação. “Viver um evento em imagem”, diz Blanchot, “não é ter desse evento uma imagem nem tampouco dar-lhe a gratuidade do imaginário. (...) O que acontece apodera-se de nós, como nos empolgaria a imagem, ou seja, despoja-nos, dele e de nós, mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o ‘Eu’ não ‘se’ reconhece”¹⁵.

Não se trata, no entanto, de uma escolha entre essas duas versões da imagem. Não é possível pacificá-las nem tampouco dissolver a ambigüidade que as torna possíveis. A literatura realiza-se através da linguagem tornada imagem, levando consigo a luta paradoxal dessas versões do imaginário. Isso porque, além de estar povoada por imagens que parecem dissimular a própria linguagem, proporcionando a ilusão da possibilidade de sentidos, a literatura torna-se imagem da própria linguagem, imagem que “corre o risco de nos devolver, não mais à

¹⁴ BLANCHOT, 1987, p. 256.

¹⁵ BLANCHOT, 1987, p. 264.

coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou”¹⁶.

Blanchot distingue assim o livro da obra: enquanto o livro é o produto material da criação do autor, que “escreve a partir de certo estado da linguagem, de certa forma de cultura, de certos livros, a partir também de elementos objetivos, tinta, papel, impressora”¹⁷, é a *coisa* escrita, a obra se realiza pelo ato único da leitura. Segundo Blanchot, “o livro que tem sua origem na arte [em contrapartida ao livro não literário] não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando à sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única”¹⁸. A leitura, embora não seja força produtora, realiza a obra num espaço onde “nada possui ainda sentido”. Enfim, é na obra que a literatura se realiza, e esse movimento implica graus infinitos ou infinitos graus, “infinitas variações do devir”, pois que a obra é inacabada e está sempre por vir. A obra pode ser comparada “a esse evento de imagem” do qual nos falou Blanchot, no qual “o sentido não escapa para um outro sentido, mas no outro de todos os sentidos”¹⁹, não sendo a presença de uma ausência, mas a ausência materializada. Com isso não se quer dizer que a literatura aponta para o irreal, mas que ela “coloca à nossa disposição toda a realidade”²⁰.

É neste ponto que trago à cena a escrita de Maria Gabriela Llansol. Por ser caminho transitável para os que virão e para os que já se foram, o texto tornado

¹⁶ BLANCHOT, 1987, p. 264.

¹⁷ BLANCHOT, 1997, p. 303.

¹⁸ BLANCHOT, 1987, p. 195.

¹⁹ BLANCHOT, 1987, p. 265.

²⁰ BLANCHOT, 1987, p. 265.

ser, ela o nomeia: textualidade. Nas palavras de Llansol: “sem provocação diria: a textualidade é realista, se se souber que, neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído, e do princípio de não-contradição”²¹.

O texto llansoliano pretende ser vivo, sem impostura, e possui uma cartografia: o “espaço edênico”. Esse espaço é totalmente imagem; um “evento de imagem”, como afirma Blanchot, aquele em que o “Eu” não “se reconhece”: linguagem que não está por outra coisa (como queria a tradição imperiosa da representação) e que, como consequência, não é um lugar imaginário.

Llansol caminha, em sua textualidade, em direção ao espaço edênico, com a responsabilidade de abrir caminhos a outros, e assim circunscreve-se o real desse lugar, porque, escreve ela, “quem escolhe a palavra, decide o real”²². Afirmção que novamente nos remete a Blanchot, para quem a ficção é “mais real do que muitos acontecimentos reais, pois se impregna de toda a realidade da linguagem e se substitui à minha vida, à força de existir”²³. Esse se torna então o grande problema do espaço edênico, pois nos diz Llansol:

(...) a maior parte dos humanos está muitíssimo mais disposta a acreditar que o inferno existe, do que alguma vez aceitará o espaço edênico como possível, quanto mais real. (...) Excusam de me vir dizer que o mundo, a que o texto faz apelo, não existe, porque isso é o que eu sei, desde o princípio. Porque os que falam confundem, deliberadamente ou não, realidade e existência. Há muito real que não consegue existir, e há muitíssima existência que não tem (nem nunca teve) realidade alguma. A maior parte do que existe é miséria alucinada. (...) As forças «reunidas em existência» aprisionam, as «reunidas num real» forçam a pujança a manifestar-se no vivo.²⁴

²¹ LLANSOL, 1994, p. 121.

²² LLANSOL, 1987, p. 28.

²³ BLANCHOT, 1997, p. 326.

²⁴ LLANSOL, 1995, p. 8-13.

O espaço edênico depende da intensidade de desejo que envolve as imagens que Llansol constrói em sua escrita. Uma dessas imagens é a da *linhagem* a que a autora afirma pertencer, a mesma de que participam Fernando Pessoa, Hölderlin, Spinoza, Giordano Bruno e Nietzsche.

2.2. Linhagem e genealogia de problemas

*Ficarei, pois, indefinidamente, no início desta noite, percorrendo com autores e textos, os caminhos que me levam ao início da minha própria narrativa.*²⁵

A imagem de *linhagem* ocupa lugar central na obra de Llansol. Llansol se situa – e a sua escrita – na mesma linhagem em que Nietzsche, Kierkegaard, Pessoa, Hölderlin, Giordano Bruno, entre outros, estão, para ela, situados: autores que “pertencem ao tronco de uma mesma vibração” e compartilham uma “genealogia de problemas”²⁶:

Há pessoas (não sei dizer se são muitas ou não) que ao lerem um texto, sentem que o poderiam ter escrito. Mas sobretudo têm o sentimento que o texto está poderosamente soterrado, porque, muitas vezes, não era a primeira vez que o liam. (...) A esses autores que convergem chamei linhagem, ao encadeamento do que procuram chamei genealogia de problemas. (...) Estar no texto é um acto de leitura, pertencer a uma linhagem é uma modalidade desse acto.²⁷

A autora diz: “Aprendi muito quer com Pessoa, quer com Nietzsche, que são figuras da linhagem onde me situo.”²⁸ Llansol diz, ainda, a respeito da *linhagem*: “nestas coisas, não há hereditariedade, mas há continuidade de

²⁵ LLANSOL, 1987, p. 70.

²⁶ LLANSOL, 1995, p. 10.

²⁷ LLANSOL, 1995, p. 9-10.

²⁸ LLANSOL, 1995, p. 14.

problemática”²⁹. O que une todas essas figuras, segundo Llansol, é o fato de que “cumpriram o seu destino humano, que era – e é – o de arriscarem a identidade” com o objetivo de encontrar passagem “para eles e para os outros”³⁰.

Nessa linhagem em que Llansol afirma se inserir, uma figura interessa-nos particularmente: a do filósofo alemão Friedrich Nietzsche³¹. De Nietzsche Llansol herdou, sobretudo, o problema do *eterno retorno*, conceito que lida especialmente com a intensidade de forças criativas capazes de celebrar a vida no máximo de seu esplendor.

O texto llansoliano, tal como um jogo de espelhos, reflete o delineamento que a autora dá ao pensamento de Nietzsche, como uma de suas figuras constitutivas. No entanto, torna-se aqui necessário esclarecer que o pensamento nietzscheano não é repetido, nem mesmo citado na obra da autora. Em *Finita*, encontramos:

Frederico N. está próximo de mim, sem vida nem morte, ele mesmo sem ser perecível nem eterno Um pouco da sua vitalidade é-me comunicada pela música, e o seu texto é secundário.

Ele diz:

Mas não escrevo o que ele diz. O pequeno volume de **Aurore** está preso na minha mão esquerda. Não escrevendo o que ele diz, arrisco a trocar uma coisa certa por uma incerta. O que sinto é que senti que querias falar comigo, com verdade e verdadeiramente; que tendo sofrido por não teres tido quase companheiros contemporâneos, te tinhas aproximado de minha casa, reflectida em Prunus Triloba.³²

²⁹ LLANSOL, 1995, p. 14.

³⁰ LLANSOL, 1995, p. 9-10.

³¹ Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo alemão, conhecido por anunciar a morte de Deus, escreveu *Assim falou Zaratustra*, o livro no qual *Zaratustra* faz a revelação do *eterno retorno*, livro que alcançou o auge da batalha longa e tênue contra a moral. Mário da Silva, em nota introdutória a sua tradução de *Assim falou Zaratustra* para a edição em português da Editora Civilização Brasileira, declara: “É fato geralmente admitido por gregos e troianos, em todo o caso, que *Assim falou Zaratustra* é o escrito capital do pensamento de Nietzsche e que a sua idéia da vontade de poder como essência da vida, bem como as do super-homem e do eterno retorno e da irracionalidade da natureza, não encontram afirmação mais radical nem mais exaltada do que nele”.

³² LLANSOL, 1987, p. 66.

Nietzsche é evocado no texto não só como imagem de pensamento – aí simbolizado pelo conceito de eterno retorno –, mas também como figura constitutiva dessa escrita:

A Friedrich Nietzsche que, num dos quartos, entoava conceptualmente as palavras, antes de as escrever, tinham-lhe uma vez desejado “que consiga um sonho que valha uma vida”, mas para Kierkegaard o sonho seria converter-se.³³

(...) Nesse momento, Hadewijch fugia a Nietzsche. “Por misericórdia”, disse ele, “acampemos aqui. Quero escrever Zaratustra”. Mas eram as primeiras palavras do Cântico Espiritual que lhe saíam da boca enquanto o seu amor perdido errava ao longe; (...) ³⁴

Friedrich Nietzsche vive rodeado de recordações que agora, ao fim dos seus dias, não são mais do que o regresso do que ele irradiou, e também daquilo a que ele permanece atento sendo, como é, um homem único, um homem muito atormentado, cheio de piedade, muito desagradável aos olhos dos outros, e aos olhos dele mesmo.³⁵

Esta dissertação investiga a *imagem de pensamento* proporcionada pela figura deste pensador, através do conceito do *eterno retorno*. No entanto, o nome Nietzsche é ao mesmo tempo figura e imagem no texto llansoliano. O objetivo deste trabalho não é estudar as figuras, mas as imagens, daí a relevância de estabelecer a distinção entre elas.

Em todos os diários Nietzsche figura, mas é em *Finita* que os pensamentos nietzschianos se mostram com mais veemência para configurar um delineamento para o que Llansol chama de escrita. Em *Finita*, podemos perceber com clareza a intensidade do diálogo estabelecido no texto de Llansol com o pensamento de Nietzsche, o quanto a escrita llansoliana é perpassada pela filosofia nietzscheana. É nesse livro que encontramos o conceito do *eterno retorno* (transformado na obra

³³ LLANSOL, 1987, p. 43.

³⁴ LLANSOL, 1987, p. 46.

³⁵ LLANSOL, 1987, p. 49.

llansoliana em *eterno retorno do mútuo*), que é também imagem e constitui um importante fundamento do modo de ser da escrita llansoliana:

Quem conheça os animais de Zaratustra, verá que não devo proceder de outro modo. No alto da montanha foi acompanhado pela águia e pela serpente, com os quais dialogou no momento essencial da revelação do **eterno retorno do mesmo**.³⁶

Escrevo nesses cadernos para que, de facto, a experiência do tempo possa ser absorvida. Pensei que, um dia, ler esses textos, provenientes da minha tensão de esvair-me e cumular-me em metamorfoses poderia proporcionar-me indícios do **eterno retorno do mútuo**.³⁷

Mas se *Finita* é aqui o texto privilegiado para pensar a presença do pensamento nietzscheano na poética de Llansol, o intercâmbio com *O livro das comunidades* será importante, pelo fato de este ser um “livro-fonte” (nas palavras de Llansol), o início da experiência mais radical da escrita da autora. Esse livro assume o espírito da escrita que não quer ser representação e, por isso, adota a postura de ser palavra; postura que vai estender-se por toda a obra de Llansol. A linhagem a que pertence a escrita de Llansol, desde o seu começo n’*O livro das comunidades*, é constituída pela perda da razão – fazem parte dela os místicos, os santos, os loucos, os absolutamente sós e os poetas. Conseqüentemente, instaura-se a importância do *dom poético*. Aprendemos com nossos mestres não aquilo sobre o que vamos dizer, mas a maneira como vamos dizer aquilo. Daí a necessidade da filiação, da *linhagem*.

O livro das comunidades tem como imagem importante a batalha dos camponeses na Alemanha de 1525. O final da guerra dos camponeses, na qual cerca de cinco mil deles morreram, foi marcado pela perda da Batalha de

³⁶ LLANSOL, 1987, p. 41.

³⁷ LLANSOL, 1987, p. 12.

Frankenhausen, com a decapitação de Tomás Müntzer. Os vencidos permaneceram sob o jugo dos senhores feudais e foram mantidos na condição de servos. O texto llansoliano, no entanto, não nos conta a história do malogro dos camponeses, uma vez que, para os vencidos, não houve texto. Ele, contudo atravessa a batalha, não para recriá-la, nem mesmo para representá-la, mas para construir os vazios e os silêncios de suas mortes. Tomás Müntzer é figura importante, sempre com sua cabeça à mão, ou a ler-se:

— Não, não é a noite — respondeu Tomás Müntzer que nunca lera o que S. João da Cruz escrevera. — É apenas o tempo que mudou inesperadamente: a temperatura desceu e a água condensada paira ao nível do rio e eleva-se sobre os cumes dos montes. A minha batalha já está perdida, posso lançar ao rio minha cabeça decapitada.³⁸

Como as palavras já foram ditas pelo olhar histórico dos vencedores, é preciso desdizê-las: “Foi no livro que se disse. No livro será desdito.”³⁹ O que importa, porém, nessa obra é articular sua trama por meio do dom poético, que é o modo de dizer da textualidade. Na construção do real da Batalha de Frankenhausen, o “dom poético” desarticula o texto hegemônico da representação para perder-se na “paisagem”, através de seu relevo desértico e de suas figuras – Ana de Peñalosa, S. João da Cruz, Ana de Jesus, Tomás Müntzer, os camponeses, Nietzsche, a Viva Chama, Suso.

O texto interminável da Derrota, que é sempre Fim,
e do Corpo Cem Memórias de Paisagem, que é Causa Amante.
Até que o Poder perca a memória de nossos nós.⁴⁰

³⁸ LLANSOL, 1977, p. 40.

³⁹ LLANSOL, 1982. Contracapa.

⁴⁰ LLANSOL, 1977. Contracapa.

A crença na arte, no dom poético, como sendo a possibilidade de o homem exercer o seu poder criador é o pensamento mais forte de Maria Gabriela Llansol. Pensando assim, é possível que o homem reinvente a linguagem partindo do seu poder criativo e, para tanto, torna-se necessário que se assuma uma postura diante daquilo a que o humano aspira a ser, através do dom poético. É nesse contexto que a batalha de Frankenhausem adquire, na obra llansoliana, sua dimensão poética.

Por isso foi “dito que *O livro das comunidades* deveria passar por Nietzsche”⁴¹, para proporcionar a dissolução do narrador hegemônico (aquele cuja identidade é identificável e recapturável no texto), para que a escrita caminhe em direção à criação de um outro sentido para a linguagem estética e também para o homem, criando novos contornos para o texto e dissolvendo a ilusão da identidade.

A *linhagem* é constituída das imagens de pensamento que povoam a escrita de Llansol – é ela que contribui para criar um “evento em imagem”⁴² da e na literatura proposta pela autora. Em Llansol, a imagem é criada pela escrita ao mesmo tempo em que a escrita é criada pela imagem. Na verdade, trata-se de uma literatura em que há uma nova espécie de engajamento, muito distante dos modelos narrativos tradicionais, comprometida com o esfacelamento da identidade, da permanência e do poder. Uma literatura escrita com o corpo. Daí ler e escrever poderem ser enunciados como um *corp’a’screver* e *sexo de ler* – pela intimidade dos corpos. E é por isso que Nietzsche é uma figura importante

⁴¹ LLANSOL, 1977, p. 62.

⁴² BLANCHOT, 1987, p. 264.

nessa escrita. É nele – através, principalmente, do pensamento do eterno retorno – que Llansol busca retaguarda para quebrar o paradigma da linguagem como representação, instaurando uma outra dimensão do que pode ser o real através da escrita.

2.3 O mundo como texto

Nietzsche, em muitos pontos de sua obra, concebe o mundo como texto, e o modo do homem estar nesse mundo, como interpretação. Em *Além do bem e do mal*, por exemplo, Nietzsche escreve acerca da ciência dos físicos, criticando-os: “como disse, isso é apenas interpretação, não texto”⁴³. E mesmo com relação a outras *leituras*, inclusive opostas a essa, que pudessem concluir, não que haja as tais “leis da natureza”, mas justamente que elas absolutamente não existem, ele afirma: “acontecendo de também isso ser apenas interpretação”⁴⁴.

Dentro dessa concepção, Nietzsche afasta radicalmente a possibilidade de o homem *encontrar* a verdade, eliminado assim a verdade mesma como crença última do conhecimento do mundo. Alexander Nehamas elabora seu estudo sobre Nietzsche, *La vida como literatura*, sustentando que o entendimento nietzscheano do mundo e, inclusive, do homem apoia-se sobre idéias e princípios da arte e, especificamente, da literatura. Nesse sentido, afirma: “nenhum texto parece ter um significado independentemente de toda interpretação, nenhuma interpretação, então, poderá alcançar um significado que tenha existência prévia; pelo contrário,

⁴³ NIETZSCHE, 1992, p. 22.

⁴⁴ NIETZSCHE, 1992, p. 22.

cada interpretação realmente cria o significado que atribui a seu texto”⁴⁵. Assim, estar no mundo é interpretá-lo, e o mundo (tal como um texto) deixa de ser capturável “em si”, pois vai variar dependendo de cada interpretação que se lhe dê.

A partir disso, surge a noção de que o mundo não tem uma estrutura determinada; poderíamos até mesmo pensar que ele é infinito, uma vez que poderia suportar infinitas interpretações. Nehamas objeta, no entanto, que o fato de haver tantas interpretações quantas forem possíveis (portanto, infinitas interpretações) não pode ser argumento para qualificar o mundo como infinito (o que também é uma interpretação), mas para “refutar o argumento mais decisivo de que possa existir uma teoria completa ou uma interpretação de tudo”⁴⁶.

Posto que não há interpretação total ou completa, segue que interpretar é um processo interminável. Assim, fazer uma apreciação sobre o homem deverá ser uma tarefa também interminável e sempre inconclusa. Nenhum de nossos atos possui uma essência ou mesmo um valor em si mesmo. São, portanto, efeitos de uns sobre os outros.⁴⁷ Nietzsche afirma que “a coisa em si é absurda. Se elimino todas as relações, todas as propriedades, todas as atividades de uma coisa, a coisa não permanece”.⁴⁸ Para Nietzsche, cada um somente poderá viver sua vida tal qual ela é, viver outra vida é impossível, pois cada um de nossos atos é

⁴⁵ NEHAMAS, 2002, p. 85.

⁴⁶ NEHAMAS, 2002, p. 87.

⁴⁷ Nesse aspecto, Nehamas compara o pensamento de Nietzsche ao de Saussure: “vinte anos antes de Saussure aplicar essa intuição sobre a linguagem, Nietzsche já havia dado o passo mais transcendente de contemplar o universo inteiro nesses termos. Prefigurando um dos grandes acontecimentos intelectuais do século posterior, Nietzsche sustentou em efeito que nada no mundo possui nenhuma característica intrínseca própria e que cada coisa se constitui unicamente a partir de sua interdependência – e suas diferenças – com a demais.” (NEHAMAS, 2002, p. 108)

⁴⁸ NIETZSCHE *apud* NEHAMAS, 2002, p. 108.

igualmente essencial para que sejamos o que somos. Nisso consiste o pensamento do *eterno retorno*: uma revelação e um querer.

Esta existência tal como a levas e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeçá-la sem cessar, sem nada de novo, ao contrário, a menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se (...) Queres isto outra vez e por repetidas vezes, até o infinito?⁴⁹

Nehamas afirma que Nietzsche, “ao centrar a atenção em personagens literários, proporciona uma ilustração intuitiva de seu peculiar ponto de vista”⁵⁰, pois os personagens literários se esgotam nas declarações que sobre eles se formulam no interior das narrações. Qualquer ato particular pode se engendrar bem dentro de um todo, desde que esse todo consista em atos aos quais o indivíduo esteja vinculado, assim como um personagem literário está relacionado com a obra na qual se inscreve. A obra é texto, e seus personagens são construídos mediante interpretações possíveis desse texto. Nehamas, inclusive, afirma que o melhor modelo para o *eterno retorno* pode ser encontrado em Marcel Proust. Na obra *Em busca do tempo perdido*, o narrador relata com pormenores e detalhes luxuosos todos os estúpidos, insignificantes, absurdos e até horríveis incidentes que marcaram sua trajetória irregular até converter-se em escritor. Segundo Nehamas:

O marco que proporciona esta novela perfeita, que relata o que chega a converter-se e perceber-se como uma vida perfeita, apesar e inclusive devido a suas muitas imperfeições, e que retorna interminavelmente sobre si mesma, é o melhor modelo possível para o eterno retorno.⁵¹

⁴⁹ NIETZSCHE, 2004. Aforismo 341.

⁵⁰ NEHAMAS, 2002, p. 198.

⁵¹ NEHAMAS, 2002, p. 202.

Retomando o pensamento do mundo como texto, é válido acrescentar que os leitores desse texto são ao mesmo tempo parte dele, seus próprios personagens (ou, melhor dizendo, suas próprias figuras), que ao lê-lo promovem a criação (não só do texto, mas também deles mesmos). Se o mundo é pensado como texto, e ainda melhor, como texto literário, a vida e a arte aproximam-se a ponto de fundir-se. A existência torna-se, para Nietzsche, fenômeno estético: “enquanto fenômeno estético, a existência ainda nos é suportável e a arte nos dá os olhos, as mãos, sobretudo a boa consciência, que é necessária para poder fazer de nós mesmos este fenômeno”⁵².

São os homens criadores que Nietzsche elege como espíritos livres, aqueles que desejam chegar a ser o que são⁵³ e que se definem como “seres humanos novos, únicos, incomparáveis, que se outorgam leis a si mesmos, que se criam a si mesmos”⁵⁴. Nietzsche homenageia Goethe, escrevendo que ele “se criou a si mesmo”⁵⁵. A concepção nietzscheana do eterno retorno é uma concepção do homem (ou do eu), mas é preciso desconsiderar o eu como unidade para querer-se em todos os outros “eus”⁵⁶.

O homem, segundo Nietzsche, é um animal que, em consequência do triunfo da razão a partir de Sócrates, tem adotado, como modo de defender-se no mundo, o intelecto⁵⁷. Desde então, houve o abandono dos instintos fundamentais (entendidos como sinônimo de força) a favor da superioridade da consciência

⁵² NIETZSCHE, 2004. Aforismo 107.

⁵³ *Como se chega a ser o que é*, subtítulo de *Ecce Homo*.

⁵⁴ NIETZSCHE, 2004. Aforismo 335.

⁵⁵ NIETZSCHE, 1999, p. 389.

⁵⁶ O pensamento do eterno retorno e suas implicações serão desenvolvidos no terceiro capítulo.

⁵⁷ A esse respeito, conferir *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*.

(racionalidade), o que provocou no homem a ilusão da identidade e da permanência. O homem é o corpo orgânico, e seu intelecto é apenas um de seus órgãos (e nem é o mais importante). É o corpo, aquilo que é vivo, que toma sua descontinuidade como repetição (embora a linguagem do cotidiano faça parecer o contrário), é por isso que há o devir. O orgânico é descontínuo; caso contrário, não haveria a mudança. Ele nos diz:

O corpo é o resultado do fortuito: ele nada mais é senão o lugar do encontro de um conjunto de impulsos individualizados para esse intervalo formado por uma vida humana, os quais só aspiram perder a individualidade.⁵⁸

Perder-se – é a isso que aspira a textualidade de Llansol. Mas não “perder-se no outro perdido”, como diz Miriam sobre Hölderlin, no livro *Hölder de Hölderlin*, pois esse é o pensamento da loucura. Perder-se da ilusão da identidade, perder-se da ilusão da continuidade, perder-se da ilusão da permanência. O perder-se dessa textualidade vislumbra um devir, não a loucura. O projeto literário de Llansol, tal como a filosofia nietzscheana, confia nas forças ativas do novo. Perder-se, nessa escrita, é a força motriz capaz de gerar a diversidade, atravessando e esvaziando metáforas para criar novas cadeias de sentido. Toda a obra llansoliana compõe-se de identidades esfaceladas, as quais habitam o espaço edênico – as figuras – e constituem uma descontinuidade orgânica que deseja ardentemente o encontro. Todas as figuras estão equidistantes no texto, são habitantes dessa paisagem, não havendo, portanto, hierarquia entre elas.

No entanto, o encontro que desejam só pode se dar por instantes, que são separados pela eternidade e que se tocam em pontos que, por fazerem parte do

⁵⁸ NIETZSCHE *apud* KLOSSOWSKI, 2000, p. 46.

círculo, são simultaneamente começo e fim. Nesse sentido, a filosofia nitzscheana está inscrita no pensamento de Llansol.

A possibilidade da escrita a partir do legado deixado por Nietzsche será amplamente discutida nos próximos capítulos. Por ora, contento-me em mostrar as interseções possíveis entre esses dois pensamentos, tal como brota na voz de Zaratustra:

“Alto lá, anão!”, falei. “Ou eu ou tu! Mas eu sou o mais forte dos dois; – tu não conheces meu pensamento abismal! *Esse* – não poderias suportá-lo!”

Então, aconteceu algo que me aliviou: porque o anão pulou das minhas costas ao solo, esse curioso! E foi encarapitar-se numa pedra à minha frente. Mas tínhamos parado, justamente, diante de um portal.

“Olha esse portal, anão!”, prossegui; “ele tem duas faces. Dois caminhos aqui se juntam; ninguém ainda os percorreu até o fim.

Essa longa rua que leva para trás: dura uma eternidade. E aquela longa rua que leva para frente – é outra eternidade.

Contradizem-se, esses caminhos, dão com a cabeça um no outro: – e aqui neste portal, é onde se juntam. Mas o nome do portal está escrito no alto: ‘momento’.⁵⁹

Mas quem seguisse por um deles – e fosse sempre adiante e cada vez mais longe: pensa, anão, que esses caminhos iriam contradizer-se eternamente?”

“Tudo que é reto mente”, murmurou, desdenhoso, o anão. “Toda verdade é torta, o próprio tempo é um círculo.”

“Ó espírito de gravidade!”, disse eu, zangado, “não simplifique as coisas tão de leve. Senão deixo-te encarapitado onde estás, pernetá – eu, que te trouxe para o *alto*!”

“Olha”, continuei, este momento! Deste portal chamado momento, uma longa, eterna rua leva *para trás*: às nossas costas há uma eternidade.

Tudo aquilo, das coisas, que *pode* caminhar, não deve já, uma vez, ter percorrido esta rua? Tudo aquilo, das coisas, que *pode* acontecer, não deve já, uma vez, ter acontecido, passado, transcorrido?

E se tudo já existiu: que achas tu, anão, deste momento? Também este portal não deve já – ter existido?

E não estão as coisas tão firmemente encadeadas, que este momento arrasta consigo todas as coisas vindouras? Portanto, também a si mesmo?

Porque aquilo, de todas as coisas, que *pode* caminhar, deverá ainda, uma vez, percorrer – também esta longa rua que leva *para a frente*!⁶⁰

⁵⁹ “Momento”, em outras versões, é traduzido por “INSTANTE”.

⁶⁰ NIETZSCHE, 1998, p. 193.

A imagem da linhagem se dá através de encontros. São textos que se encontram, não como uma composição de citações, mas como vibrações da pluralidade de vozes inscritas na textualidade llansoliana.

Dentro dessa linhagem surge também, pela necessidade do encontro, a figura do legente: “Não só importa escrever **sucessivamente**, mas saber quem me sucederá numa constelação de sentidos.”⁶¹ Para Llansol, é preciso que haja uma *abertura* no texto: abrir caminhos aos legentes numa construção contínua, de que todos eles participam. São legentes todos aqueles que, na textualidade, caminham, crescem e compartilham-na, tornando possível a escrita.

Desde sempre me tenho norteado pelo princípio de que o texto precisa de encontrar, não o leitor abstracto, mas o leitor real, aquele a que, mais tarde, acabei por chamar **legente** – que não o tome nem por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável.⁶²

São legentes os que viveram antes mesmo de sua escrita, os primeiros de uma linhagem, mas também os que estão por vir. O legente não é alguém com identidade própria: é alguém possível, que ora se torna individual, ora se torna coletivo. É sempre um existente, para além do princípio da não-contradição, para além da narratividade, dentro da própria língua. Na verdade, não interessa, nessa escrita, nem a conservação, nem a durabilidade, pois o espírito fraco é que quer permanecer. Daí a importância da mutação, da errância, do variável.

E é aí também que Llansol se encontra novamente com o pensamento de Nietzsche. Para Nietzsche, o homem deveria querer realizar os instintos fundamentais de seu corpo, que age sempre pela potência, mas o “homem

⁶¹ LLANSOL, 1985, p. 47.

⁶² LLANSOL, Carta a Eduardo

civilizado” não quer ver seu corpo nu. Nós, humanos, somos contraditórios, estamos sempre alterados, embora tenhamos justamente a ilusão do contrário. Assim, não nos é possível realizar um encontro que permaneça, nem mesmo permanecer no encontro, a não ser infinitamente, no sentido do encontro que se dá a cada instante: segundo Llansol, “o encontro inesperado do diverso”⁶³.

⁶³ *O encontro inesperado do diverso*, subtítulo de *Lisboaleipzig*.

3. A palavra-corpo

*O corpo vivo é uma forma ininterrupta.
Dizer-se que é matéria, pensando vísceras e
humores, é uma forma de maledicência, ou
de cegueira.
Ele é matéria, e só matéria de imagens feita,
como quando o medo sobrevém, e o paralisa.
O medo vem de si, a paralisia é sua.
Estou certa de que o Texto modificou o corpo
dos homens.⁶⁴*

No intuito de melhor situar o estatuto da escrita de Maria Gabriela Llansol dentro dos fundamentos do pensamento da contemporaneidade é que recorro à proposta foucaultiana de transposição da episteme renascentista à episteme moderna, passando pela episteme clássica. Em seguida, para melhor situar o pensamento de Foucault sobre a literatura moderna, trago algumas considerações de Maurice Blanchot, encontradas, principalmente, em seus ensaios contidos no livro *A parte do fogo*.

A escrita de Llansol configura-se como uma prática que subverte o discurso. Não se trata mais de uma linguagem representativa, mas de uma escrita que produz constantemente os lugares de onde é enunciada: a pergunta ‘quem narra?’ admite, assim, grande número de respostas, provocando uma ruptura com a narrativa tradicional. Para melhor elucidar o modo como se opera essa ruptura, recorro à concepção da episteme, elaborada por Foucault, bem como das maneiras que estão organizadas. Esse percurso tem a vantagem de revelar a importância do pensamento nietzscheano para a formulação da episteme moderna, tal como a define Foucault, e, conseqüentemente, a importância dessa episteme na formulação da escrita de Llansol.

⁶⁴ LLANSOL, 1985, p. 134.

Em seu livro *As palavras e as coisas*, escrito em 1966, Foucault afirma sobre essas questões:

Que é linguagem? Que é um signo? O que é mudo no mundo, nos nossos gestos, em todo o brasão enigmático de nossas condutas, em nossos sonhos, em nossas doenças – tudo isso fala, e que linguagem sustenta, segundo que gramática? Tudo é significativo, ou o que o é, e para quem, segundo que regras? Que relação há entre a linguagem e o ser, e é realmente ao ser que sempre se endereça a linguagem, pelo menos aquela que fala verdadeiramente? Que é, pois, essa linguagem que nada diz, jamais se cala e se chama literatura⁶⁵.

Para Foucault, essas questões colocam-se na distância jamais superada entre a questão de Nietzsche – “quem fala?” – e a resposta que lhe deu Mallarmé – “a palavra”. Houve uma mudança radical em relação à episteme desde o final do século XIX, e, no que diz respeito à linguagem, Foucault afirma a importância fundamental do pensamento nietzscheano na constituição de uma nova maneira de pensá-la e, conseqüentemente, de o homem pensar a si mesmo.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault propõe uma análise minuciosa das representações do mundo desde o Renascimento, passando pela Idade Clássica até chegar à Idade Moderna (ou Contemporânea), tendo como dispositivo de investigação a arqueologia do saber⁶⁶. Cada uma dessas representações que regem uma época é denominada *episteme* e é sobre ela que se manifestam as regularidades de tal época. Mas tais regularidades, entretanto, não são, de forma alguma, contínuas e lineares; muito ao contrário, são descontinuidades assentadas sobre o espírito de uma época.

⁶⁵ FOUCAULT, 1999, p. 421.

⁶⁶ Entende-se por “arqueologia do saber” uma maneira de fazer análise de uma determinada forma de pensar em uma época dada. Essa análise consiste em desenvolver leituras relacionadas a concepções do trabalho, da vida e da linguagem. Para Michel Foucault, “discursos” regem essas concepções que, a partir de “jogos de verdades” articulam-se para criarem as representações. (FOUCAULT, 2002).

A episteme moderna, como a define Foucault, e no que diz respeito aos modos de representação, consiste não só na separação das palavras e das coisas, ou seja, do signo e daquilo que ele representa (linguagem X mundo), mas justamente na operação pela qual as palavras se tornam coisas. Não da forma como eram no Renascimento, as palavras sendo as próprias coisas, mas as palavras sendo agora outra coisa que não a coisa-mundo – *um corpo*. A linguagem, a partir do século XIX (Idade Moderna), e por intermédio do pensamento nietzscheano, torna-se um objeto do conhecimento entre tantos outros:

A linguagem só entrou diretamente e por si própria no campo do pensamento no fim do século XIX. Poder-se-ia mesmo dizer no século XX, se Nietzsche, o filólogo – e nisso também era ele tão erudito, a esse respeito sabia tanto e escrevia tão bons livros –, não tivesse sido o primeiro a aproximar a tarefa filosófica de uma reflexão radical sobre a linguagem.⁶⁷

3.1. Da episteme do Renascimento à episteme moderna

Uma breve recapitulação do desenvolvimento da noção de representação, a partir de *As palavras e as coisas*, faz-se necessária para o entendimento da episteme moderna, tal como concebida por Foucault.

No **Renascimento**, até o final do século XVI, a episteme que sustentava todo o conhecimento da cultura ocidental estava fundada na *semelhança*. Todo o mundo, incluindo o céu e a terra, estava ligado através daquilo que se

⁶⁷ FOUCAULT, 1999, p. 420.

assemelhava. As semelhanças podiam se dar de quatro maneiras: a conveniência, a emulação, a analogia e a simpatia.

A *convenientia* é uma semelhança ligada ao espaço na forma da aproximação gradativa.⁶⁸

Há na *aemulatio* algo do reflexo do espelho: por ela, as coisas dispersas através do mundo se correspondem.⁶⁹

Seu poder [da *analogia*] é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. (...) Por ela todas as figuras do mundo podem se aproximar.⁷⁰

A *simpatia* tem o poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade – de torná-las, pois, estranhas ao que eram. A simpatia transforma. Altera, mas na direção do idêntico, de sorte que, se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à morna figura do Mesmo: todas as suas partes se sustentariam e se comunicariam entre si sem ruptura nem distância, como elos de metal suspensos por simpatia à atração de um único ímã.⁷¹

As semelhanças tornam o mundo renascentista idêntico a ele mesmo, e a própria linguagem – como marca das semelhanças – é ela também a semelhança transparente das coisas, pois que foi dada por Deus. É preciso que as semelhanças sejam assinaladas para que sejam notadas, “assim como um homem que enterrou um tesouro marca a sua localização a fim de que se possa reencontrá-lo.”⁷² A linguagem é, ao mesmo tempo, uma semelhança e a marca dela. Isso significa que as palavras são coisas tanto quanto elas representam essas coisas. A linguagem renascentista é, sobretudo, a *escrita*, ela tem por natureza primeira *ser escrita*;

⁶⁸ FOUCAULT, 1999, p. 24.

⁶⁹ FOUCAULT, 1999, p. 26.

⁷⁰ FOUCAULT, 1999, p. 29/30.

⁷¹ FOUCAULT, 1999, p. 32/33.

⁷² FOUCAULT, 1999, p. 36.

Foucault afirma: “O que Deus depositou no mundo são palavras escritas; a Lei foi confiada a Tábuas, não à memória dos homens.”⁷³

No Renascimento, a linguagem é ternária: há o domínio *formal* das marcas, o *conteúdo* que se acha por elas assinalado e as *similitudes* que ligam as marcas às coisas designadas. No entanto, tanto as formas quanto seus respectivos conteúdos são constituídos pela semelhança. Assim, esses três elementos se resolvem numa figura única de representação. O mundo é, então, embora infinito (pois que as possibilidades de semelhanças são infinitas), fechado em si mesmo, nessas coisas todas que são a si próprias assemelhadas.

Na **Idade Clássica**, a partir do século XVII, a profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. As semelhanças serão colocadas à prova por meio da comparação entre elas, e só serão aceitas como tal, caso se lhes encontre uma unidade comum de medida, ou se lhes dê uma ordem segundo seus graus de diferença. Medida e ordem são fundamentais para a noção de representação nessa época, já que esse pensamento implica, em seu bojo, a ordem da classificação. Por isso é que não há biologia, mas uma história natural que oferece um sistema organizado em séries; não há economia política, mas uma análise das riquezas; não há lingüística, mas uma gramática geral. O mesmo se dá no caso da literatura, pois que as obras são classificadas a partir da capacidade de cada uma de atender ao bom gosto e a partir daquilo que elas são capazes de dizer. Nasce aí o primado da representação.

⁷³ FOUCAULT, 1999, p. 53.

A representação do mundo se dá nos níveis da gramática geral, da análise das riquezas e da história natural, ciências fundadas numa episteme cujos alicerces são a *ordem* e a *medida*. Pode-se inferir, então, que o que realmente mudou o modo de conhecer do homem ocidental foi o novo modo de ser do sistema de signos, pois que são eles (os signos) os princípios organizadores da ordem e da medida. A relação do conhecimento com o sistema de signos – a qual se apresenta como possibilidade de estabelecer entre as coisas uma sucessão ordenada – pressupõe como instrumento particular e método universal a *análise*.

Essa relação com a *Ordem* é tão essencial para a idade clássica quanto foi para o Renascimento a relação com a *Interpretação*. E assim como a interpretação do século XVI, superpondo uma semiologia a uma hermenêutica, era essencialmente um conhecimento da similitude, assim a colocação em ordem por meio dos signos constitui todos os saberes empíricos como saberes da identidade e da diferença. O mundo, a um tempo indefinido e fechado, pleno e tautológico, da semelhança se acha dissociado e como que aberto em seu centro; numa extremidade, encontram-se os **signos tornados instrumentos de análise**, marcas da identidade e da diferença, princípios da colocação em ordem, chaves para uma taxonomia; e na outra, a semelhança empírica e murmurante das coisas, essa similitude surda que, por sob o pensamento fornece matéria infinita das repartições e das distribuições.⁷⁴ (grifo meu)

O sistema de signos adquire outra face, não mais ternária, mas binária: “quando só se olha certo objeto representando outro, a idéia que dele se tem é uma idéia de signo e esse primeiro objeto se chama signo.”⁷⁵ A organização estritamente binária passa a existir com a Lógica de Port-Royal, que define o signo como aquele que excita a coisa que representa pela coisa representada. O signo é, assim, definido a partir da ligação entre esses dois elementos, segundo três variáveis: (1) a origem da ligação (natural ou convencional), (2) o tipo da

⁷⁴ FOUCAULT, 1999, p. 79.

⁷⁵ FOUCAULT, 1999, p. 88.

ligação (pertencer ao conjunto que ele designa ou dele ser separado) e (3) a certeza da ligação (certo ou provável). Isso implica que só há signo a partir do momento em que se acha conhecida a possibilidade de uma relação de substituição entre dois elementos conhecidos: “O signo é a *representatividade* da representação enquanto ela é *representável*.”⁷⁶

Uma das conseqüências desse modo de apresentação do pensamento é que toda análise de signos é a decifração daquilo que eles querem dizer. O sistema dos signos será, portanto, a *imagem* das coisas: as palavras representam as coisas.

É por isso que a análise da linguagem, de Lancelot a Destutt de Tracy, faz-se a partir de uma teoria abstrata dos signos verbais e na forma de uma gramática geral: mas ela toma sempre por fio condutor o sentido das palavras; é por isso também que a história natural se apresenta como análise dos caracteres dos seres vivos, mas que, mesmo artificiais, as taxonomias têm sempre o projeto de se ajustar à ordem natural ou de dissociar-se dela o menos possível; é por isso que a análise das riquezas faz-se a partir da moeda e da troca, mas que o valor é sempre fundado na necessidade. Na idade clássica, a ciência pura dos signos vale como o discurso imediato do significado.⁷⁷

A Gramática Geral considera a língua como uma tradução do pensamento e da representação; o coletivo é a universalidade do pensamento, ou seja, uma espécie de grande sujeito que seria um tipo de consciência social ou uma personalidade de base, ou um espírito da época, levando sempre à noção de infinito. Na formação da episteme clássica, aparece o pensamento infinito e aberto (em oposição ao pensamento renascentista, que era, apesar de infinito, fechado sobre si mesmo), em que toda força se iguala à perfeição. Entende-se por perfeição uma ação que traduza um comportamento para o infinito, colocando o

⁷⁶ FOUCAULT, 1999, p. 89.

⁷⁷ FOUCAULT, 1999, p. 61.

homem dentro de uma nova representação, a partir das relações de trabalho, da vida e da linguagem. A perfeição configura-se na representação de Deus, representação que acolhe e oferece lugar para o homem após sua morte, e que pode nomear seu ser. Sendo assim, as forças, no homem, entram em elevação ao infinito. Por isso, a forma do pensamento clássico é a forma-Deus, uma unidade, cuja nomeação de um ser representa o infinito.

A literatura dessa época, segundo Foucault, estava dissolvida no funcionamento da representação. A construção de signos era o engenho literário, que se empenhava na arte de nomear duplamente, recobrando a representação da representação, ou melhor, representando o já representado sempre representável. Dessa forma é, não só possível, mas desejável, que se faça a devida análise da obra literária, buscando sua decifração.

Tais modos de decifração provêm de uma situação clássica da linguagem – aquela que reinou no século XVII, quando o regime dos signos se tornou binário e quando a significação foi refletida na forma da representação; então a literatura era realmente composta de um significante e de um significado e merecia ser analisada como tal.⁷⁸

A exceção a esse modelo é *D. Quixote*, que, segundo Foucault, “é a primeira das obras modernas”⁷⁹. Nessa obra, a linguagem rompe seu parentesco com as coisas, “entre elas D. Quixote vagueia ao sabor da aventura”⁸⁰, pois as palavras desdobram-se sobre si mesmas, não havendo semelhança entre elas e o mundo, nem tampouco representação. D. Quixote só se torna cavaleiro porque

⁷⁸ FOUCAULT, 1999, p. 61.

⁷⁹ FOUCAULT, 1999, p. 67.

⁸⁰ FOUCAULT, 1999, p. 66.

ecoa em si todos os livros de cavalaria e toda a linguagem – vazia e solitária em seu ser absoluto – tornada literatura.

Na **Idade Moderna**, o saber sofreu uma mutação irreparável, porque o discurso, que era a forma do saber, veio a ser substituído pela linguagem. Como consequência imediata disso, a história natural adquire o estatuto de biologia, a análise das riquezas torna-se economia política e não há mais uma gramática geral, mas a lingüística.

Com Jussieu e Lamarck e, em seguida, Cuvier, as palavras perdem sua função representativa, ou melhor, tal função passa a existir de maneira secundária, ou ainda indireta. O que doravante determina a linguagem é sua organização funcional, “de sorte que a palavra só está vinculada a uma representação, na medida em que primeiramente faz parte da organização gramatical pela qual a língua define e assegura sua coerência própria”⁸¹. A palavra, para que possa executar o poder de dizer algo, precisa pertencer a um sistema gramatical, que é, em relação a ela, primeiro, fundamental e determinante.

Com o surgimento da lingüística, e com ela a maneira estruturada de pensar as línguas, inicia-se no pensamento ocidental um novo delineamento das forças no homem, que passa a ser regido pela ordem da finitude. A finitude, para a Idade Clássica, era algo incompreensível, a presença de Deus desdobrava-se ao infinito. Com o pensamento moderno, porém, o homem instala-se no cerne do mundo, e configura-se como ser *histórico*. “O homem é aí uma invenção

⁸¹ FOUCAULT, 1999, p. 386.

recente.”⁸²O surgimento da História transforma o homem, dono de suas próprias reflexões, em um sujeito interior circunscrito à sua finitude. O homem passou a ser limitado, operou-se a passagem da forma-Deus à forma-homem, através do próprio corpo e da linguagem, também finita, que o domina:

À experiência do homem é dado um corpo que é seu corpo – fragmento de espaço ambíguo, cuja espacialidade própria e irreduzível se articula contudo com o espaço das coisas; a essa mesma experiência é dado o desejo, como apetite primordial a partir do qual todas as coisas adquirem valor e valor relativo; a essa mesma experiência é dada uma linguagem em cujo fio todos os discursos de todos os tempos, todas as sucessões e todas as simultaneidades podem ser franqueados. Isso quer dizer que cada uma dessas formas positivas, em que o homem pode aprender que é finito, só lhe é dada com base na sua própria finitude.⁸³

O primeiro esforço nessa direção está consagrado no pensamento de Nietzsche, que consiste em fazer coincidir o homem e Deus, determinando que a morte dEste é sinônimo do desaparecimento daquele. Atualmente, pensa Foucault, não é possível pensar o homem senão como uma ausência – o homem desaparecido – e essa ausência é circunscrita à impossibilidade de ser preenchida. Com isso, o campo epistemológico fragmentou-se e explodiu em múltiplas direções.

3.2. Da literatura na episteme moderna

Desde Homero, existe esse modo de ser da linguagem que só recentemente passou a chamar-se literatura: “a palavra é de recente data, como recente é também em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular, cuja

⁸² FOUCAULT, 1999, p. 536.

⁸³ FOUCAULT, 1999, p. 433.

modalidade própria é ser ‘literária’”.⁸⁴ Ocorre à linguagem surgir por si mesma num ato de escrever que não designa nada a não ser ele próprio. A literatura passa a ser uma contestação das normas estabelecidas pela estrutura mesma da linguagem (determinadas pela lingüística), inserindo-se na sua “intransitividade radical”⁸⁵, rompendo com toda definição de gênero para afirmar sua “existência abrupta (...) como se o seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma”⁸⁶. Nesse contexto, a partir da leitura que Deleuze faz de Foucault, surge a noção de *finito-ilimitado*, “se dermos esse nome a toda situação de força em que um número finito de componentes produz uma diversidade praticamente ilimitada de combinações”⁸⁷. É a isso, precisamente, que Nietzsche denomina o Eterno Retorno⁸⁸. A literatura, então, abre-se para outras possibilidades, cada vez mais outras – o devir – as quais convergem para uma nova expressividade.

A partir do século XIX, estando a lei do discurso destacada da representação, o ser da linguagem achou-se fragmentado e o pensamento foi reconduzido em sua direção (a do ser da linguagem). O sujeito, até então dono de seus sentimentos e condutas, é ameaçado por uma nova condição de homem. Essa nova condição humana traz uma diferente abordagem do tempo e do espaço, e o homem passa a ser descrito como um ser fragmentado. Há um esgotamento da centralidade em torno de um indivíduo coeso e racional, e abre-se espaço para um sujeito volátil, fluido e nômade.

⁸⁴ FOUCAULT, 1999, p. 415.

⁸⁵ FOUCAULT, 1999, p. 416.

⁸⁶ FOUCAULT, 1999, p. 416.

⁸⁷ DELEUZE, 1988, p. 141.

⁸⁸ Conceito amplamente desenvolvido no próximo capítulo.

No entanto, a linguagem auto-referencial não é ainda o ponto culminante do pensamento foucaultiano, pois esse redobramento da linguagem sobre si mesma é apenas o momento extremo de interiorização que, por seu turno, persegue o centro nevrálgico da obra. Tal centro, no entanto, não se fixa. Ao contrário: atrai a linguagem para pontos instáveis da obra, colocando-a em movimento infinito.

Foucault (em seus escritos: *A Linguagem ao infinito, O pensamento do exterior e Distância, Aspecto e Origem*⁸⁹) observa a literatura moderna como dobra duplicada ao infinito, pois que a escrita alfabética já encerra uma forma de duplicação, uma vez que representa não o significado (como o faz, por exemplo, o ideograma), mas os elementos fonéticos componentes da língua. Nessa direção, este pensamento do exterior aponta para uma leitura verticalizada da obra de linguagem, onde uma fenda se abre “semelhante àquela onde ela [a noite] forma somente uma rasgadura ínfima”⁹⁰. Suscita, então, o duplo desse duplo primeiro, perseguindo a palavra sem cessar, na distância sem medida do exterior. O exterior não se oferece como presença positiva, não tem nada a oferecer senão a abertura da linguagem que não é falada por ninguém. Assim, a fragmentação do sujeito tende ao infinito, fazendo-o desaparecer. Por isso não há repouso.

O exterior é marcado pela distância. Não apenas pela distância intransponível entre as palavras e as coisas, como já foi visto, mas pela distância como soleira da linguagem, a sua margem limítrofe jamais alcançada. De tal modo que esse limiar de distância que perpassa a obra e lança-a para fora de si

⁸⁹ Textos recolhidos na coletânea *Ditos e Escritos*, v. III. FOUCAULT, 2001.

⁹⁰ FOUCAULT, 2001, p. 51.

mesma (sempre em movimento) reflete em espelho sobre o limite da morte, “esse limite para o qual ela se dirige e contra o qual ela é construída”⁹¹.

Dizer que toda obra era feita para terminar, para se calar em um silêncio no qual a Palavra infinita iria retomar sua soberania. (...) O espelho ao infinito que toda linguagem faz nascer assim que ela se insurge verticalmente contra a morte, a obra não o tornava visível sem rechaçá-lo: ela colocava o infinito fora dela mesma – infinito majestoso e real do qual ela se fazia o espelho virtual, circular, rematado em uma bela forma fechada.⁹²

É inevitável lembrar aqui a formulação de Blanchot sobre a idéia de morte, que deixa entrever a inspiração nietzscheana da experiência trágica. Trata-se de uma experiência sobrepujada pelo esforço de esclarecer as formas da finitude, as quais encontram na morte o seu cume: a maior ameaça, mas também sua plenitude.

Em seu ensaio *No caminho de Nietzsche*, Blanchot circunscreve a morte à afirmação essencial: a morte de Deus. O tema do Deus morto torna possível o aparecimento do “homem como negatividade sem descanso”⁹³. Encontra-se, portanto, muito distante do “ateísmo comum”, que pode ser considerado como a expressão de um saber definitivo que apazigua e tranqüiliza. Surge o homem separado de si (através da revelação do eterno retorno) na sua morte escancarada.

O “Deus está morto” não pode viver em Nietzsche como um saber que traz uma resposta, e sim como a recusa a uma resposta, a negação de uma salvação, o não a essa permissão grandiosa de repousar, de se descarregar de si mesmo sobre uma verdade eterna, que para ele é Deus. **“Deus está morto” é uma tarefa, e uma tarefa que não tem fim.**⁹⁴
(grifo meu)

⁹¹ FOUCAULT, 2001, p. 50.

⁹² FOUCAULT, 2001, p. 52.

⁹³ BLANCHOT, 1997, p. 283.

⁹⁴ BLANCHOT, 1997, p. 281.

Na Idade Clássica (tal como vimos nesse capítulo), a ameaça da morte dispunha do apaziguamento trazido pela promessa da imortalidade, e a linguagem era garantida por uma palavra soberana, absoluta, que devia ser sempre imitada, espelhada, repetida, por fim, representada. Esse período caminha para o seu fim justamente quando o espaço infinito da linguagem confronta-se com a “morte de Deus” e, conseqüentemente, com o desaparecimento do homem.

O mundo, concebido por Nietzsche como um texto, precisa ser interpretado (como a obra de arte requer leitura e interpretação) para poder ser dominado, compreendido ou habitado. Portanto, a “morte de Deus” permite negar que o mundo esteja sujeito a uma interpretação incondicional, o que, longe de ser um tormento, torna-se um alívio, uma “liberdade”: “De fato, nós filósofos, ‘espíritos livres’, sabendo que o antigo Deus está morto, sentimo-nos iluminados por uma nova aurora”⁹⁵. Os espíritos livres são aqueles que não crêem na ilusão de verdade provocada pela linguagem. Sendo assim, não podem *buscar* ou *descobrir* ‘a verdade’. Muito embora saibam que não podem prescindir da linguagem, os espíritos livres não querem a solidez, o rigor e a obrigatoriedade dela. Ao contrário: desejam sua desconstrução até o murmúrio ou mesmo o silêncio. Nesse sentido, é necessário aprender com os artistas:

Aquele descomunal arcabouço e travejamento dos conceitos, ao qual o homem indigente se agarra, salvando-se assim ao longo da vida, é para o intelecto que se tornou livre somente um andaime e um juguete para seus mais audazes artifícios: e quando ele o dismantela, entrecruza, recompõe ironicamente, emparelhando o mais alheio e separando o mais próximo, ele revela que não precisa daquela tábua de salvação da indigência e que agora não é guiado por conceitos, mas por intuições. Dessas intuições nenhum caminho regular leva à terra dos esquemas fantasmagóricos, das abstrações: para elas não foi feita a palavra, o

⁹⁵ NIETZSCHE, 2004. Aforismo 343.

homem emudece quando as vê, ou *fala puramente em metáforas proibidas e em arranjos inéditos de conceitos*, para pelo menos através da demolição e escarnecimento dos antigos limites conceituais corresponder criadoramente à impressão de poderosa intuição presente.⁹⁶ (grifo meu)

O espírito que se tornou livre é, enfim, o espírito criador, cujos instintos e intuições são primordiais para repelir não a linguagem, mas a fé na sua certeza e no seu fundamento como salvação, como veremos no próximo capítulo. Frente ao Deus morto, o homem deixa de estar ligado ao mundo de maneira incondicional, vislumbrando, dessa forma, sua própria morte. Não havendo mais a possibilidade de sua união com Deus, resta-lhe somente a vida; e como não pode escapar da linguagem, resta-lhe aprender a ser poeta: “nós queremos ser poetas e autores da nossa vida”⁹⁷, escreve Nietzsche. A morte está em relação com o estranho e incessante movimento da experiência literária. Não se trata aqui da crença na linguagem, mas na sua possibilidade criadora.

Blanchot, em *A literatura e o direito à morte*, assenta na literatura o paradoxo do movimento de negação. Por um lado, a nomeação que apresenta as coisas retira delas o seu ser: “a palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser”⁹⁸, a morte é anunciada com a possibilidade da destruição e sobre a qual transpõe essa irrealidade das coisas para a realidade da linguagem, “a palavra é a vida dessa morte”⁹⁹. Por outro lado, quando se nomeia, o que foi suprimido é mantido através do movimento pelo qual “o que desaparece aparece”¹⁰⁰, a morte anunciada é, agora, a existência que permanece sob a existência, “a morte como

⁹⁶ NIETZSCHE, 1999, p. 59-60.

⁹⁷ NIETZSCHE, 2004. Aforismo 299.

⁹⁸ BLANCHOT, 1997, p. 311.

⁹⁹ BLANCHOT, 1997, p. 314.

¹⁰⁰ BLANCHOT, 1997, p. 316.

impossibilidade de morrer”¹⁰¹. O sentido desapareceu para afirmar não o significado, mas a possibilidade de significar.

Mas essa repetição sem fim de palavras sem conteúdo, essa continuidade da palavra através de um imenso saque de palavras, é justamente a natureza profunda do silêncio que fala até o mutismo, palavra vazia de palavra, eco sempre falante no meio do silêncio. E da mesma maneira, a literatura, cega vigilância que, desejando escapar a si mesma, se enterra cada vez mais em sua própria obsessão, é a única tradução da obsessão da existência, já que esta é a própria impossibilidade de sair da existência, o ser que está sempre rejeitado pelo ser, o que na profundidade sem fundo já está no fundo, abismo que é ainda fundamento do abismo, recurso contra o qual não há recurso.¹⁰²

Há na literatura um desequilíbrio essencial do excesso e da falta, assim como também há a tensão necessária da ausência da linguagem, justamente quando ela libera “o jorro de um murmúrio”¹⁰³, o que lhe provoca um desajuste. A falta constitui a espessura da ausência interior da obra e, paradoxalmente, dissemina a potência da sua infinitude para fora de si mesma, de onde a obra se ergue. O excesso configura a inevitável proliferação interna da linguagem que não pode mais deixar de se multiplicar.

3.3. O projeto literário de Llansol

O modo como a escrita de Llansol abandona o domínio da representação para se configurar como um espaço de textualidade pode ser melhor compreendido pela análise de sua relação com a metáfora. O projeto literário de Llansol consiste em construir uma escrita que responda ao desafio de ser uma

¹⁰¹ BLANCHOT, 1997, p. 316.

¹⁰² BLANCHOT, 1997, p. 319.

¹⁰³ FOUCAULT, 2001, p. 57.

“escrita sem impostura”, que não é construída por metáforas. Há que se pensar aqui, porém, no estatuto da metáfora da qual é possível prescindir, a fim de evitarmos o esvaziamento do argumento que pretendemos sustentar.

A metáfora, sua acepção que usualmente lhe dão os gramáticos, e no seu emprego mais corriqueiro, tem sua elaboração na *Arte Retórica* e na *Arte Poética*, de Aristóteles. A metáfora é, no sentido aristotélico, apenas um dos elementos que compõem a linguagem e sua formulação depende do uso comparativo entre dois termos. Aristóteles escreve que “é mister que a metáfora seja tirada da analogia, que se aplique a ambos os termos e provenha de objetos pertencentes ao mesmo gênero”¹⁰⁴.

Já na versão nietzscheana, a metáfora é a expressão intelectual de um encadeamento de relações entre o homem e o mundo, ou seja, a linguagem. Nietzsche afirma: “Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem modelada em um som! Segunda metáfora. E a cada vez completa mudança de esfera (...)”¹⁰⁵. A essa propriedade de possuir a linguagem o homem credita a sua superioridade racional face aos animais, distinguindo-se deles para criar um mundo organizado, universal, conhecido, hierarquizado, regulador e imperativo. O homem confia sua razão à linguagem, esquecendo-se de que ela é uma metáfora que de tão canônica esqueceu-se de que é uma ilusão, e, por isso, acredita saber algo das coisas mesmas. É “justamente

¹⁰⁴ ARISTÓTELES, 1966, p. 217.

¹⁰⁵ NIETZSCHE, 1999, p. 55.

por esse esquecimento”, diz Nietzsche, que o homem “chega ao sentimento da verdade”¹⁰⁶.

No entanto, buscar e encontrar a verdade no interior da razão, segundo Nietzsche, é o mesmo que “quando alguém esconde uma coisa atrás de um arbusto, vai procurá-la ali mesmo e a encontra”¹⁰⁷. Trata-se, portanto, de algo que não é nem um pouco verdadeiro em si, nem tampouco descobre a essência das coisas (se é que elas têm uma). Nietzsche exemplifica, ainda, com o fato de existirem diferentes línguas, não havendo, portanto, *uma* expressão adequada para designar a relação do homem com o mundo, concluindo que a verdade nunca foi decisiva para a gênese da linguagem. E acrescenta: “a ‘coisa em si’ é, também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena”¹⁰⁸.

Desvencilhar-se da metáfora (no sentido aristotélico do termo) não acarretaria nenhum problema, nenhum desafio para qualquer texto, uma vez que ela é somente um elemento entre tantos outros da linguagem, e, sendo assim, poder-se-ia sempre utilizar todos os outros. O problema surge porque é da metáfora, no sentido nietzscheano, que Llansol deseja desfazer-se. Contudo, a linguagem, ou seja, a formação de metáforas, é um impulso fundamental do homem, não podendo este se desobrigar dela; se a metáfora é linguagem, abandoná-la conduziria à impossibilidade da escrita.

¹⁰⁶ NIETZSCHE, 1999, p. 57.

¹⁰⁷ NIETZSCHE, 1999, p. 58.

¹⁰⁸ NIETZSCHE, 1999, p. 55.

Para equacionar esse paradoxo, é preciso recorrer a Nietzsche mais uma vez:

Quando o homem constrói para ele um novo mundo regular e rígido como uma praça forte, nem por isso ele é subjugado e mal é refreado. Ele procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no *mito* e, em geral, na *arte*.¹⁰⁹

A arte, ao contrário da razão, não esquece o engano, a ilusão ou o disfarce da metáfora, mas os celebra. Por meio da arte, o espírito liberta-se da escravidão, age de acordo com suas intuições irregulares e incoerentes e “fala puramente em metáforas proibidas e em arranjos inéditos de conceitos.”¹¹⁰

Nesse sentido, a escrita llansoliana não abandona totalmente a metáfora, embora procure atravessá-la e mesmo ultrapassá-la. Trata-se da “tarefa sem fim” mergulhada na contradição da morte, da qual nos falou Blanchot, e que produz uma inquietação obstinada. Abandonada está aqui a palavra soberana, coerente e “verdadeira”. Rompe-se, então, o elo entre a linguagem e a certeza única. Vale, a esse propósito, citar Nietzsche em seu *Zaratustra*:

Por variados caminhos e de várias maneiras cheguei à minha verdade; não foi somente por uma escada que subi ao alto, de onde meus olhos vagueiam na distância que é minha.

(...)

“Este, agora, – é o *meu* caminho; – onde está o vosso?”; assim respondia eu aos que me perguntavam “o caminho”. Porque *o* caminho – não existe.¹¹¹

No projeto literário de Llansol, a linguagem não é um sistema léxico e semântico previamente desdobrado em apenas *uma* estrutura. Ela surge como uma possibilidade imanente à criação, diante do poder de aprisionamento da linguagem, através de um movimento descontínuo entre os limites das convenções

¹⁰⁹ NIETZSCHE, 1999, p. 58.

¹¹⁰ NIETZSCHE, 1999, p. 60.

¹¹¹ NIETZSCHE, 1998, p. 233.

lingüísticas que emergem na episteme moderna (a finitude e a obsessão da existência) e a inventividade das contravenções expressivas (a possibilidade da criação artística).

Para Llansol, a escrita é a palavra a ser trabalhada na sua dura matéria, não para representar as coisas, tampouco para dizer, mas para que o texto se torne um *ser*, tal como Llansol já pronunciou várias vezes, com espessura própria, capaz de produzir-se indeterminadamente como poesia, conhecimento, angústia, ou seja, capaz de estar no mundo assumindo a postura criadora de que a palavra é a habilidade, o propósito e o corpo. Tarefa infinita de batalha, já que nesse corpo se inscrevem as forças primordiais (sobre as quais Nietzsche constrói seu pensamento) que remontam – no texto llansoliano – à necessidade da escrita. Corpo que só foi possível ser pensado a partir da episteme moderna da qual nos falou Foucault, e que dela foi ainda separado: chamado por Llansol de um *corp'a'screver*. Mas esse corpo não é um ser único cuja forma nos pode ser dada: é um corpo em mutação constante, que ora assume a forma da narração, ora assume o nome do pensamento para o qual remete, ora é *Prunus Triloba*, ora é o amor da composição da escrita. Enfim, esse corpo abre-se para outros sentidos (em sua multiplicidade), os quais poderão ser apreciados pelo leitor-legente quando acontece de haver um encontro.

O encontro do texto llansoliano é a união que se dá pelo desejo de dois corpos ou mais de compartilharem uma escrita: é uma união libidinal de intimidade. As figuras são corpos cindidos que povoam o espaço edênico e estão compartilhando a escrita, essa escrita geográfica que é o lugar da palavra nome –

sendo aqui o nome um corpo. E, também, sendo lugar de passagem, portanto um caminho; essa escrita que já foi escrita, embora nunca tenha sido falada ainda, que está sendo escrita no momento do encontro e que terá como resultado o ato de escrever – lembrem-se de que as figuras fazem parte de um mesmo tronco de vibrações. Daí resulta o *corp'a'screver*.

A escrita llansoliana despe-se da ilusão da identidade (perde-se) para transpor para sempre os limites da linguagem (no paradoxo da morte de Deus), sem jamais conseguir atingir a afirmação, ou o repouso, tarefa sem fim. Assim como Sísifo foi condenado a sempre empurrar uma pesada rocha montanha acima, sem tréguas, nunca chegando ao cume dela. Entrevê-se aí o movimento de transposição do limite da linguagem, sem que, porém, jamais se possa deixá-la definitivamente. Aí reside o paradoxo interminável da literatura, especialmente da literatura llansoliana.

Voltando às figuras que compõem o *espaço edênico*, elas não são estanques na escrita llansoliana. Ao contrário: são nômades, pois se recusam a permanecer idênticas a si mesmas, ou melhor, arriscam sua identidade nas possibilidades do surgimento do novo. Como exemplo, encontro Prunus Triloba: entre o arbusto (do jardim em frente à casa de Llansol) e a palavra Prunus Triloba (que figura em sua escrita) não há nenhuma distância. Aliás, sua materialidade não é mais que a distância intransponível de um único corpo, só que em vários lugares. Aí está a linguagem transfigurada em coisa-corpo – orgânica, pelo expediente da mutação da linguagem:

Textual é *Prunus Triloba* que florirá. Escuto muitas vezes esse arbusto, que se mantém direito a meio da fachada da casa. É Outono, o meu primeiro Outono numa casa minha que tem um jardim. A ramaria, ainda jovem, de *Prunus Triloba*, espalha conceitos sobre o ar, conforme penso. Spinoza enunciou que as palavras só têm uma significação precisa em virtude do uso habitual que fazemos delas. Quando terá *Prunus Triloba* a força suficiente para se tornar um *Uso Habitual*?¹¹²

Aqui, não há significação possível para *Prunus Triloba*, pois a poesia de Llansol transformou a ramaria no seu executar de sons: “*Prunus Triloba* que florirá”. E mais: essa ramaria ainda jovem, tão trabalhada, assim, na materialidade do seu nome, acaba por introduzir novos circuitos de criação textual. Uma vez escrita como a que “espalha conceitos sobre o ar”, começa por produzir *realmente* conceitos, não só sobre o ar, mas sobre todos aqueles que pronunciamos seu nome.

Um outro momento explícito da mutação da palavra em corpo é encontrado no livro *Amar um cão* que, numa leitura mais apressada, pode parecer apenas a celebração do amor entre uma menina e seu cão Jade. No entanto, essa celebração é do amor entre a palavra e o mundo que, podendo ser criado por ela, acaba por ficar suspenso no entresser do que poderá um dia vir a ser:

Principio a recorrer às palavras que anunciam a realidade:
— Por que brincas? Por que não brincas? Por que brincas sozinha?
— Por necessidade de conhecer. De conhecer-te — respondo.
— Entraste no reino onde eu sou cão. Pesa a palavra.
— Eu peso.
— Desenha a palavra.
— Eu desenho.
— Pensa a palavra.
— Eu penso.
— Então entraste no reino onde eu sou cão — concluiu ele.¹¹³

¹¹² LLANSOL, 1987, p. 63.

¹¹³ LLANSOL, *Amar um cão*.

A escrita llansoliana produz uma mutação no cerne da obra, tornando a palavra matéria de inadequação. Pois a linguagem, na sua *literalidade*, absorve a impossibilidade do real, tornando-o possível, embora não existente, nas palavras da autora: são os *reais não-existentes*. Embora esse movimento ocorra em toda sua obra, é em *Finita*, seu segundo diário, que Llansol atravessa a linguagem em direção ao vazio absoluto de seu ser, provocando um desajuste tal dentro da obra que instaura, na materialidade mesma da palavra, seu ponto de ilegibilidade.

4. O eterno retorno

*Quem conheça os animais de Zaratustra, verá que não devo proceder de outro modo. No alto da montanha foi acompanhado pela águia e pela serpente, com os quais dialogou no momento essencial da revelação do eterno retorno do mesmo.*¹¹⁴

Neste capítulo, pretendo desenvolver a tese central deste estudo: o conceito de *eterno retorno do mesmo*, advindo da filosofia de Friedrich Nietzsche, e suas implicações para a obra de Maria Gabriela Llansol, em que surge transformado em *eterno retorno do mútuo*. Para tanto, também será preciso discutir questões como a bipolaridade entre ciência x arte, verdade x não-verdade (ou mentira) e real x existente, e as relações que elas mantêm entre o pensamento nietzscheano e a obra llansoliana.

4.1. O pensamento do eterno retorno

*Oh, como não deveria eu almejar a eternidade e o nupcial anel dos anéis – o anel do retorno?
Nunca encontrei, ainda, a mulher da qual desejaria ter filhos, a não ser esta mulher que amo: pois eu te amo, ó eternidade!
Pois eu te amo, ó eternidade!*¹¹⁵

Nietzsche formula o pensamento do eterno retorno, desviando-se completamente dessa caracterização mitológica acima apresentada. O pensamento nietzscheano recusa toda determinação transcendente, toda distinção entre origem e reprodução, toda avaliação metafísica da existência. Cercado por estranhas e

¹¹⁴ LLANSOL, 1987, p. 41.

¹¹⁵ NIETZSCHE, 1998, p. 272.

complexas conjecturas, o conceito do eterno retorno enseja uma grande gama de comentários, muitas vezes controversos e divergentes entre si. Vale mencionar; a título introdutório, a seguinte advertência de Fink:

O eterno retorno do semelhante, pensamento mais profundo da filosofia nietzschiana, situa-se num singular lusco-fusco. Aparentemente, falta-lhe uma elaboração, uma forma conceitual precisa, assemelha-se mais a uma obscura profecia, à revelação divinatória de um segredo, do que a uma demonstração filosófica rigorosa... com a concepção do eterno retorno, Nietzsche atinge o limite daquilo que para ele é exprimível, chega à fronteira do logos, da razão e do método.¹¹⁶

São, assim, inúmeras as dificuldades teóricas, eventualmente intransponíveis, presentes na problemática do pensamento do eterno retorno, o que impede uma direção sistemática de estudo. Isso posto, tentaremos estabelecer um sentido plausível para esse pensamento.

Dois postulados delimitam o tema para Nietzsche: de um lado, a articulação entre as forças e o tempo e, de outro, a impossibilidade de haver duas coisas idênticas.

Nietzsche concebe as forças ativas como constituintes do universo: o número de posições, variações, combinações e desenvolvimento dessas forças é enorme e praticamente incalculável, mas sempre determinado e nunca infinito. Logo, toma-se a medida das forças em devir como algo finito. Porém, o tempo em que essas forças se desenvolvem é eterno e incriado, portanto, infinito. A articulação entre um e outro tem como consequência a figuração circular do eterno retorno.

Assim se verificam todos os possíveis desenvolvimentos dessas forças, ou seja, tudo tem sido um infinito número de vezes. Nietzsche acredita que o mundo

¹¹⁶ FINK, 1983, p. 98.

concebido como força não pode ser ilimitado, pois que o conceito de uma força infinita é inconciliável com o conceito de força. Entendamos que não há duas coisas iguais, por isso o eterno retorno do *mesmo*.

Dispersa ao longo da obra de Nietzsche, a tematização das forças não chegou, em nenhum momento, a ser formulada de modo definitivo. As passagens em que o ponto é trabalhado, por sua vez, evidenciam a importância que o autor confere ao conteúdo aí veiculado – cuja exposição é, por vezes, muito mais intuitiva do que mediada por provas ou demonstrações. Compete ao leitor eleger alternativas e ritmos de interpretação sem referência a qualquer cânone regulativo.

A tensão entre as forças em devir e a infinitude do tempo confere às forças a totalidade do seu retorno num roteiro circular. Ora, se as forças não diminuem nem aumentam em medida, se não cessam nem se multiplicam, é necessário que esgotem suas configurações, tendo que as repetir ao longo da eternidade. Desse modo, Nietzsche é categórico em seu repúdio à possibilidade da eterna renovação no jogo das forças:

Nessa idéia – de que, portanto, o mundo se afasta intencionalmente de um fim e até mesmo sabe evitar artificialmente o entrar em um curso circular – têm de cair todos aqueles que gostariam de impor ao mundo, por decreto, a faculdade da eterna novidade, isto é, de impor a uma força finita, determinada, de grandeza inalteravelmente igual, tal como é o mundo, a miraculosa aptidão à infinita nova configuração de suas formas e situações... Não é: o mundo como força, não pode ser pensado ilimitado, pois não é possível pensá-lo assim? – proibimo-nos o conceito de uma força infinita, por ser incompatível com o conceito de força. Portanto – falta também ao mundo a faculdade da eterna novidade.¹¹⁷

Parece haver aí uma contradição: ou bem haveria “a repetição de um número determinado de estados perfeitamente iguais”¹¹⁸ a abdicar-se da eterna

¹¹⁷ NIETZSCHE, 1981.

¹¹⁸ NIETZSCHE, 1974.

novidade, ou bem haveria a contínua produção da diferença a rejeitar a existência de algo repetível “a despeito de todas as alterações de situações globais e de toda criação de novas propriedades”¹¹⁹. Além disso, para o pensamento metafísico, a constatação da presença de casos finitos e passíveis de repetição na efetivação das forças bastaria para que a pesquisa se detivesse: havendo permanência, haveria lugar para a substância e a pergunta pelo ser ganharia legitimidade.

Decidir-se por adotar uma ou outra posição frente à questão, sem dúvida alguma, abre um vasto campo para controvérsias. No entanto, pode-se procurar a compatibilidade entre as afirmativas dadas, reconhecendo-se um sentido não-convencional para o conceito de *repetição*.

Habitualmente, repetir é trazer de novo o mesmo, fazer com que uma identidade, cuja manifestação já se deu, apareça outra vez. No entanto, “se se admite a permutabilidade entre os conteúdos designados por o *mesmo*, entende-se que a natureza da identidade é derivada e não fundante ou original.”¹²⁰ Ao aceitar esse intercâmbio, a repetição acolhe em si mesma a mudança, e assim como no caleidoscópio uma quantidade sempre igual de corpúsculos coloridos se apresenta em ordem sempre mutável, assim também o jogo da vida produz sempre, das mesmas coisas iguais, algo sempre novo. A repetição torna-se, portanto, o delineamento aproximado de um perfil comum de um evento, o surgimento de configurações semelhantes no devir das forças.

Não há demonstração possível para tal opção, portanto, ela permanece discutível sob o ponto de vista da racionalidade, ou seja, do princípio da não-

¹¹⁹ NIETZSCHE, 1974.

¹²⁰ PIMENTA, 1999, p .63.

contradição. Nesse registro, o princípio de identidade é uma lei de ferro que invalida automaticamente toda proposição que não se lhe submeta. Referidas a este princípio, as alegações de Nietzsche em sua forma literal conduzem a aporias incontornáveis. O eterno retorno em sua acepção nietzschiana só faria sentido enquanto imperativo – não provável ou provado.

Assumindo que o eterno retorno do *mesmo* não proporciona a retomada do idêntico, mas a mudança, conclui-se que há a possibilidade do devir das forças. Pois, se existisse o idêntico, de nada valeria o esforço para a vida e o homem estaria preso numa circularidade absurda. Segue-se a isso a impossibilidade da idéia de equilíbrio das forças no processo de seu devir – seja em um momento originário, seja em um momento final. Este é o ponto de ataque mais incisivo que Nietzsche tem em vista:

Parece que a situação global forma as propriedades de modo novo, até nas mínimas coisas, de modo que duas situações globais diferentes não podem ter nada de igual. Se em uma situação global pode haver algo de igual, por exemplo, duas folhas? Duvido: isso pressuporia que tiveram uma gênese absolutamente igual, e com isso teríamos de admitir que, até em toda eternidade para trás, subsistiu algo de igual, a despeito de todas as alterações de situações globais e toda criação de novas propriedades – uma admissão impossível!... Se um equilíbrio de forças tivesse sido alcançado alguma vez, duraria ainda: portanto nunca ocorreu. O estado desse instante contradiz a admissão.¹²¹

Estão em causa as idéias de permanência e estabilidade das forças, plasmadas em séries de casos constatados, finitos e efetivamente obtidos. Se há, no registro proposto por Nietzsche, alguma seqüência, esta aparece na continuidade dos casos através da sucessão de instantes. Nenhum instante comporta ou contempla um equilíbrio estático das forças, em que cada uma delas poderia ser identificada e, assim, cristalizada como algo fixo.

¹²¹ NIETZSCHE, 1974.

Saber que a modificação não pára é pura questão de experiência: em si, não temos nenhuma razão para compreender que uma modificação deveria suceder a uma outra. Pelo contrário: parece que um estado adquirido deveria, necessariamente, se conservar a si mesmo, se não existe nele, precisamente, um poder de não querer se conservar... A tese de Espinosa, quanto à conservação de si mesmo, deveria por um fim à modificação: mas a tese é falsa, o contrário é verdadeiro. Ora, em tudo aquilo que vive, se pode demonstrar, da maneira mais clara, que esse ser vivo faz tudo, não para se conservar, mas para devir ainda mais.¹²²

Assim, o eterno retorno consiste na máxima intensificação do instante – a disposição para que tudo ocorra, sem desconto ou diminuição, tal como ocorre neste instante. Por conseguinte, o eterno retorno encarna o maior de todos os estimulantes para a afirmação: uma vez que é necessário que tudo se repita, que se assumam uma postura a um tempo disponível e criativa face ao devir.

Revido: admitindo-se o curso circular do tempo através da sucessão de figuras finitas, não resta qualquer opção senão a repetição. Face a essa necessidade não haveria escapatória – e aí está o ponto decisivo da hipótese: querer o retorno e nunca escapar dele, querer a eternidade de cada sucesso e perda, gesto e atitude, dor e prazer vividos, sem exclusão ou falseamento. Querer, a cada instante, o investimento das forças disponíveis naquilo que possa contribuir para seu melhor aproveitamento:

Minha doutrina reza assim: Vive de modo que desejes voltar a viver; tu viverás outra vez! Quem deseja o esforço, que se esforce; quem deseja o descanso, que descansa; quem deseja a ordem, a consequência, a obediência, que obedeça. Mas que tenha consciência de seu fim e não retroceda ante aos meios! Isto vale a eternidade!¹²³

O eterno retorno é uma revelação que se dá num instante em que o eu quer ser todas as suas possibilidades e torna-se necessária a volta de todos os acontecimentos que culminaram naquilo que o eu é; mais que isso, o eu se torna

¹²² KLOSSOWSKI, 2000, p. 123.

¹²³ NIETZSCHE, 1974, p. 19.

todas as possibilidades de ser; e para que volte a ter consciência de seu eu, precisa esquecer todas essas possibilidades. O eterno retorno precisa do esquecimento para que se dê o retorno do mesmo. Klossowski, a esse respeito, faz uma digressão:

Ora, esse sujeito não pode mais querer ser exatamente como era até então, mas quer todas as possibilidades prévias; pois ao vislumbrar a necessidade do retorno como lei universal, desconsidero meu eu atual para me querer em todos os *outros eus*, cuja série deve ser percorrida para que, seguindo o movimento circular, eu volte a ser o que sou no instante em que descubro a lei do Eterno Retorno.

No instante em que o Eterno Retorno me é revelado, deixo de ser eu mesmo, *hic et nunc*, e fico suscetível de me tornar inúmeros outros, sabendo que vou esquecer esta revelação, quando estiver fora da memória de mim mesmo; esse esquecimento constitui o objeto do meu atual querer, pois um esquecimento assim equivalerá a uma memória fora de meus próprios limites; e minha consciência atual só será estabelecida se minhas outras possíveis identidades forem esquecidas.¹²⁴

As objeções relativas à proposição da permutabilidade dos conteúdos designados por o *mesmo* têm, pois, a sua sustentação sobre o estatuto da identidade. Portanto, estabelecer o sentido e a importância do pensamento do eterno retorno depende do que se admite em relação a esse ponto.

A saída nietzscheana é considerar a identidade como uma ilusão do intelecto projetada sobre o corpo e, por conseguinte, sobre o eu. O homem é apenas uma sucessão de estados descontínuos em relação ao código dos signos cotidianos, sobre o qual a rigidez da linguagem nos engana; enquanto dependemos desse código, podemos conceber nossa continuidade, embora vivamos de modo descontínuo. Esses estados descontínuos, porém, dizem respeito apenas ao nosso modo de nos servirmos ou não da rigidez da linguagem; ser consciente é servir-se dela. Não se trata de renunciar à linguagem, mas a nós mesmos como signo do que éramos e do que poderíamos ser. Klossowski, a esse respeito, afirma:

¹²⁴ KLOSSOWSKI, 2000, p. 78.

No entanto, esse é o fundo da sua “invenção” do Eterno Retorno: pois se tal lucidez é impossível, o que a doutrina do Círculo vicioso tende a demonstrar é que a “crença” no Retorno, a adesão ao não-sentido da vida, implica em si uma lucidez impraticável de outra maneira. Não podemos renunciar à linguagem, nem às nossas intenções, nem ao nosso querer; mas poderíamos apreciar, *diferentemente* do que fizemos até aqui, esse querer e essa intenção, submetidos à “lei” do Círculo vicioso.¹²⁵

O eterno retorno é um modo de desdobramento da vida. O sentimento de vertigem resulta de uma vez por todas em que o sujeito é surpreendido pela ronda das inúmeras vezes: “A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras! – dir-te-ia um demônio que se introduzisse na tua solidão.”¹²⁶ No entanto: “ao querer de novo, o eu muda, torna-se outro. É aí que reside propriamente a solução do enigma.”¹²⁷

¹²⁵ KLOSSOWSKI, 2000, p. 74.

¹²⁶ NIETZSCHE, 2004, p. 179.

¹²⁷ KLOSSOWSKI, 2000, p. 89.

4.2. O mútuo

*diz-me,
queres refazer connosco
o ciclo eterno?*¹²⁸

*O livro não é, para mim, o objecto
rápido de uma leitura; dissimula um
mútuo: uma época e alguém.*¹²⁹

A partir da revelação do eterno retorno do *mesmo*, Llansol quer mais. O seu texto quer o encontro – o encontro dos absolutamente sós – para que possa haver sucessão do desejo que impulsiona uma escrita dessa ordem. Uma escrita orgânica, que busca estar viva em cada instante do tempo, o qual não se define senão por sua intensidade, profundidade (horizontal e eqüidistante) e atualidade.

Essa textualidade é carregada de outros textos, que são figuras e imagens, e que se encontram nela. Só é possível abrir caminho a outros através do encontro. Em *Finita*, há um adensamento de textos que fazem desse diário o lugar privilegiado do encontro. Encontro que se dá entre o lírico, o narrativo e o dramático; entre o ordinário e o extraordinário; entre o poema, o conto, o mistério, a crítica, a carta, a filosofia e a história; entre Zaratustra e Prunus Triloba; entre o eu que fala e o eu que é falado; entre o diário, a ficção e o encantamento. É, enfim, a diversidade (*o encontro inesperado do diverso*) que causa um estranhamento funcional e provoca a abertura dessa escrita para a possibilidade do novo. Pois as distinções acima perdem a razão de ser, a favor do aparecimento de uma linguagem que não é a da ficção, nem a da reflexão, mas que está entre elas.

¹²⁸ LLANSOL, 1987, p. 102.

¹²⁹ LLANSOL, 1987, p. 29.

É a grande festa da escrita, recoberta por instantes infinitos de revelações e mergulhada no silêncio eterno que permite voltar ao instante. É aí que o eterno retorno do *mesmo* se mistura numa cadeia gregária, tocando intensamente, por instantes, em pontos distintos de seus elos, para erigir o eterno retorno do *mútuo*. A busca pelo anel é o querer dessa textualidade. O encontro é a constituição desse anel, que se dá por uma vibração. O mútuo diz respeito ao duplo de viver, ao encontro dos uns, preservando a diferença última de cada momento (único e eterno).

O mútuo constitui-se na técnica de escrever a linhagem, porque a linhagem nada mais é que o tronco das vibrações que se encontram no texto. O eterno retorno do *mesmo* diz respeito à possibilidade de, sendo vários, reconhecer-se como sendo o mesmo; ao passo que o retorno do *mútuo* é a possibilidade de cada um, sendo vários e reconhecendo-se como sendo o mesmo, encontrar-se com um outro que também se dissipa em seus vários eus. Além disso, e o mais importante: o encontro deve dar-se através do texto – trata-se do encontro dos uns (pois que cada um mantém sua diferença última, que o faz ser um e não outro) na textualidade – na escrita:

Interrogo-me, então, sobre o lugar dos outros. Sozinha? Ou com eles?. Eles, quem hão-de ser? O que sinto parece não se poder partilhar, a não ser depois de um longo contacto que se faz pela escrita.¹³⁰

O mútuo é a *regra* da comunidade, e sua norma é o desejo ardente e libidinal do encontro corporal a que a palavra-corpo se dispõe. A *regra* é um modo de estar no texto que propicia o encontro daqueles que pertencem a uma

¹³⁰ LLANSOL, 1987, p. 84.

linhagem. É importante saber que o amor é o que move esse encontro e faz dele algo necessário (mais do que simplesmente desejado), ou melhor, o desejo desse amor é necessário, pois estamos falando das vibrações de uma mesma linhagem. Caso contrário, o encontro não poderia acontecer.

Tive vontade de correr, de ir no seu encontro e dizer-lhe tudo o que eu até hoje tenho escrito é procurar saber como se pode escrever a Regra do desejo do mútuo, a regra que tu dizes da Comunidade.”¹³¹

O *sexo de ler* é a amplificação dos sentidos possíveis, é o momento no qual os amantes, depois do gozo, acariciam-se mutuamente. Momento vivenciado sem preocupações, apenas com o prazer dos corpos amantes por terem alcançado seu instante de encontro pleno. E o “Amante” é o projeto de homem a adquirir a dimensão do encontro no texto: não o homem pronto, mas aquele que se transforma depois do longo contato que se faz através da escrita. Llansol escreve no seu Diário II: *Finita*:

Hadewijch em si:

Sou com tempo, o que fora dele sou, aqui dada ao prazer do amado de se amar. Sua paixão e meu lugar, vivo para que Ele saiba que a minha existência nada acrescenta à sua exepcto que sabê-lo é o nada que assim lhe ofereço. No meu corpo, poderás ser Homem. Põe Ele a sua mão na dor, nesta chaga que n’Ele se abriu, que chama *eu* e que eu deixo em minha vida. Vejo assim que o amor é a causa de tudo ex-stasia, e ser outra que sou permanecendo a mesma, em mim que não vejo, mas me vê metamorfoseada d’Ele nisto, isto em mim é *eu* que lhe ofereço efeito e tempo. Eu sou quem oferece nada, a mim que não era esta, antes da experiência de Este. Um amor assim tão perceptivo, tão necessitado de se olhar corpo ou causa, mostra o Amante na luz crua do amado. E vê-se que vejo que o amor não é ocioso; de tal modo activo que se confunde com a acção, assim tão anónimo que o tratam como se pobre fosse, tão esplendorosa que me julgam cortesã: assim quis o amor ser visto como ele a si próprio se vê.

¹³¹ LLANSOL, 1987, p. 26.

E por quê assim? Quando nos separámos um do outro, cansados de ser único que era, desejando o distinto e o menos de nós, o ser? Não começámos nós a procura de nosso encontro, mal tínhamos deixado de estar um só?

Se a minha história tem o Teu sentido,
dá-me a mais sensualidade do conceito, para que eu reconheça o desconhecido que me olha
que sou eu,
e eu, viva,
termine o Teu inacabado efeito.¹³²

O homem transformado (no sentido llansoliano de transformação através do texto) não é aquele que adquire uma nova vida, pois não é possível outra vida que não a sua (no sentido nietzscheano do eterno retorno), mas é o espírito livre do qual nos fala Nietzsche, aquele que deseja chegar a ser o que é. O homem transformado, e portanto criador de si mesmo, age de acordo com suas intuições irregulares e incoerentes e "fala puramente em metáforas proibidas e em arranjos inéditos de conceitos."¹³³

Assim, talvez seja possível dizer que há realmente uma escrita sem impostura, pois que o princípio de realidade está suspenso e determinado pelo eterno retorno. E, com o advento do mútuo, a escrita torna-se caminho transitável, e portanto: real.

Blanchot nos diz que o sentido da obra é aquele que não escapa para um outro sentido, mas no outro de todos os sentidos. Assim é o *eterno retorno do mesmo*, que nos assenta em nossas múltiplas possibilidades, e o *eterno retorno do mútuo*, que nos faz deitarmos com nossos amantes em sua multiplicidade de sentidos e, dessa forma, *coloca toda a realidade à nossa disposição*.

¹³² LLANSOL, 1987, p. 96.

¹³³ NIETZSCHE, 1999, p. 60.

4.3. Em que real se entra

*tu retorquias, perguntando-lhe
o pensador, o artista e o amante não
são um só?
sempre como serpentes,
enliadas no pescoço esguio da
águia.¹³⁴*

O eterno retorno (como expressão do devir) torna o conhecimento “impossível”, no que diz respeito aos fins, e o mantém sempre no nível dos meios: meios de se conservar. Nietzsche critica radicalmente o conhecimento racional – a ciência – e o seu maior fundamento: a verdade. Para ele, o intelecto é um meio de conservação e defesa dos indivíduos fracos, doentes, pobres, diminuídos e, portanto, desesperados; e sua função é produzir o disfarce, a máscara, a ilusão, a mentira, para compensar a falta de força.

Alguns ainda têm a necessidade de metafísica; mas também esse impetuoso desejo de certeza que irrompe hoje nas massas sob a forma científico-positivista, esse desejo de querer possuir alguma coisa absolutamente estável (...) tudo isso ainda é prova da necessidade de um apoio, de um suporte, em suma, do instinto de fraqueza que não cria mas conserva as religiões, as metafísicas, e todo tipo de convicção.¹³⁵

Assim deduz-se que o conhecimento não se reduz a um instinto humano, mas é inventado, produzido:

Em algum remoto rincão do universo cintilante que se derrama em um sem-número de sistemas solares, havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais soberbo e mais mentiroso da história universal: mas também foi somente um minuto. Passados poucos fôlegos da natureza congelou-se o astro, e os animais inteligentes tiveram de morrer. – Assim poderia alguém inventar uma fábula e nem por isso teria ilustrado suficientemente quão lamentável, quão fantasmagórico e fugaz,

¹³⁴ LLANSOL, 1987, p. 69.

¹³⁵ NIETZSCHE *apud* MACHADO, 1999, p. 79.

quão sem finalidade e gratuito fica o intelecto humano dentro da natureza. Houve eternidades, em que ele não estava; quando de novo ele tiver passado, nada terá acontecido. Pois não há para aquele intelecto nenhuma missão mais vasta, que conduzisse para além da vida humana. Ao contrário, ele é humano, e somente seu possuidor e genitor o toma tão pateticamente, como se os gonzos do mundo girassem nele. Mas se pudéssemos entender-nos com a mosca, perceberíamos então que também ela bóia no ar com esse *pathos* e sente em si o centro voante deste mundo. Não há nada tão desprezível e mesquinho na natureza que, com um pequeno sopro daquela força do conhecimento, não transbordasse logo como um odre; e como todo transportador de carga quer ter seu admirador, mesmo o mais orgulhoso dos homens, o filósofo pensa ver por todos os lados os olhos do universo telescopicamente em mira sobre seu agir e pensar.¹³⁶

Para o filósofo alemão, os instintos são muito mais importantes que o conhecimento, pois eles são a afirmação de uma vida sempre nova, enquanto a vontade de verdade a todo custo (o conhecimento racional, científico) é a própria negação da vida. Roberto Machado nos explica que: “quando ele [Nietzsche] se expressa em termos de instinto de conhecimento ou de verdade, a expressão deve sempre ser entendida como se referindo a um instinto da crença no conhecimento ou na verdade. Propriamente o instinto de que fala Nietzsche é de crença e não de conhecimento.”¹³⁷ A ciência se funda na crença da superioridade da verdade – acredita que o verdadeiro é superior ao falso – sem essa crença não há ciência. Nietzsche nega o privilégio da verdade e, em contrapartida, afirma o valor da aparência.

Desse modo, Nietzsche afirma a oposição entre arte e conhecimento; e uma vez que o conhecimento lógico racional é o símbolo da decadência, ele deposita, então, na arte o poder de ser a única alternativa do homem. Roberto Machado mais uma vez nos explica: “a arte expressa uma superabundância de

¹³⁶ NIETZSCHE *apud* MARTON, 1999, p. 24.

¹³⁷ MACHADO, 1999, p. 36.

forças: remete aos instintos fundamentais, à vontade apreciativa de potência.”¹³⁸ A arte é superior porque é capaz de proporcionar uma experiência: a experiência da aparência; a arte é uma afirmação da vida porque a própria vida é aparência. “Se a arte, diferentemente da ciência, está do lado da vida, é porque a vida quer a aparência, não despreza seus véus e ilusões.”¹³⁹ O homem é um criador, ou seja, um artista, e isso foi esquecido pela história da filosofia desde Sócrates¹⁴⁰. Essa é a razão pela qual Nietzsche considera que o início do período de decadência da humanidade (pelo menos da Europa) se deu com o surgimento da razão como fonte do saber (em detrimento da arte) – a passagem do mito ao logos. O que não significa que a arte possua um saber verdadeiro, o antagonismo entre arte e ciência se dá no campo da aparência:

No fundo, dois tipos de ilusão: a ilusão socrática, ilusão metafísica que considera a verdade superior à aparência; e a ilusão artística, consciente do valor da ilusão, que sabe que tudo é ilusão, “figuração”, “transfiguração”, criação. Utilizando o procedimento de inversão, tão caro a Nietzsche, poder-se-ia dizer que enquanto a “mentira” da ciência seria querer encontrar a verdade do mundo como uma outra coisa que não a aparência, a “verdade” da arte é acreditar na imagem como imagem, na aparência como aparência.¹⁴¹

Isso motiva, por sua vez, o princípio de realidade que, dessa forma, é sempre variável. Se a realidade depende agora da aparência e não mais da essência, as diversas aparências não serão, pois, meros acidentes de uma essência geradora e única. O eterno retorno, então, não só não determina a realidade, como também suspende esse princípio, e o deixa, de certa forma, ao sabor da sua *intensidade*.

¹³⁸ MACHADO, 1999, p. 10.

¹³⁹ MACHADO, 1999, p. 39.

¹⁴⁰ Para Nietzsche, é com Sócrates que se dá o início da ruptura estética: a arte, que antes era considerada de uma beleza inconsciente, passa a ser, da perspectiva socrática, considerada como estética racionalista, a beleza deve então se subordinar à razão.

¹⁴¹ MACHADO, 1999, p. 40.

Sendo assim, torna-se possível para nós refletirmos sobre os desdobramentos, para a literatura, do pensamento do eterno retorno. Uma vez que o princípio da realidade passa a configurar-se mediante a suspensão da dicotomia essência/aparência, resta-nos perguntar: qual seria a diferença entre ficção e não-ficção?

A experiência da escrita de Llansol reflete essa poderosa pérola da filosofia de Nietzsche, uma vez que põe à prova a racionalidade humana, com o propósito deliberado de emancipar o texto, assim chamado literatura, para criar os *reais não-existentes*. A existência é a permanência em que o homem fraco acredita estar, ao passo que a realidade é a intensidade em que o homem criador vive, obtida por meio da revelação do eterno retorno. Daí a idéia de *real* tal como a encontramos na filosofia nietzscheana, acrescida da idéia da *não-existência*, que vem a ser a capacidade criadora do humano, em oposição à existência, por esta ser perecível.

“Le serpent qui ne peut changer de peau périt. De même les esprits que l’on empêche de changer d’opinions; ils cessent d’être esprits”. Não obstante, Frederico N. afirma diante de mim que só os homens são verdadeiramente criadores.¹⁴²

Já vimos, no primeiro capítulo deste trabalho, que a textualidade de Llansol aspira a perder-se (da identidade e da permanência), podemos dizer agora: perder-se da representatividade. A autora escreve:

Troveja; aqui é o Brabante; li, para consolar-me de ter de prosseguir este caminho, alguns parágrafos de **Na Casa de Julho e Agosto**, e pressinto que alguém fez um trabalho que tem o fundamento em si mesmo, cujo eco é apenas uma nova seqüência de trabalho; assim, sabendo como as árvores nos protegem, vivo para escrever e ouvir e, hoje, fui um dos primeiros leitores de **Na Casa de Julho e Agosto**; tão profundamente me sensibilizou o texto que, depois de me ter esquecido do que ia dizer, ou seja, escrever a seguir, me sentei no banco verde do

¹⁴² LLANSOL, 1985, p. 70.

jardim, junto de Prunus Triloba, a reflectir que me devia perder da literatura para contar de que maneira atravessei a língua, desejando salvar-me através dela.¹⁴³

Quando Llansol escreve que “devia perder da literatura”, isso implica um compromisso com uma escrita "cujo eco é apenas uma nova seqüência de trabalho", tarefa exaustiva impulsionada pela intensidade e pelo devir do *eterno retorno* nietzscheano, atualizada por Blanchot como paradoxo da negação: a morte anunciada e a impossibilidade de morrer. Esse paradoxo, que surge na negação de Deus, nunca encerra completamente a solução de seu enigma. Ao contrário, torna-se insatisfação sem limites que move, ou melhor, que põe em movimento o trabalho da escrita, a transposição sem fim da linguagem: "atravessar a língua".

Nas palavras de Blanchot: "é precisamente dizer, quando falo: a morte fala em mim"¹⁴⁴. Isso explica a aniquilação do sujeito face à pergunta (já colocada várias vezes nesse trabalho): "quem narra?". “A palavra” foi aqui vislumbrada como a possibilidade para respondê-la; no entanto, é o ser da linguagem em sua inexistência, ou melhor, em seu recuo diante da existência, que, no texto llansoliano, traz as marcas dos *reais não-existentes*.

Desse modo, Llansol estabelece e constitui uma outra língua a partir da nossa língua portuguesa: *a língua sem impostura*. Fica, portanto afastada qualquer possibilidade de haver um limite entre ficção e realidade, ou melhor, tudo tornar-se-á textualidade para Maria Gabriela Llansol. A literatura llansoliana submerge no pensamento da filosofia nietzscheana, que identifica como atributo principal do

¹⁴³ LLANSOL, 1985, p. 11.

¹⁴⁴ BLANCHOT, 1997, p. 312.

homem o fato de ele ser criador, com a intenção de ampliar o alcance da arte na dimensão da vida humana, propondo outros sentidos para nossa existência.

Assim, os limites entre ficção e não-ficção não estão mais demarcados. A realidade está a nossa disposição desde que possamos arremessar-nos em direção ao desejo da construção do nosso devir. Não se pode dizer da escrita llansoliana que nela há ficção, muito menos oposição ao real. Ao contrário: Llansol ultrapassa o que convencionalmente se caracteriza como *literário* para destacar a *literalidade* da linguagem, seu poder de não ser representativa.

Por isso, talvez, a literatura, a partir de Llansol, possa caminhar um passo além dos *existentes não-reais*¹⁴⁵ e propor outros sentidos para a existência das coisas, dos homens e dos textos. Dá-se aí, nesse ponto da radicalidade llansoliana, um passo além de Nietzsche, propondo uma existência que não seja a permanência em que o homem fraco acredita estar, que não se reduza, portanto, à “miséria alucinada”. Propondo uma existência constituída pelas forças do real.

¹⁴⁵ Llansol, em entrevista a João Mendes, explica que há uma diferença fundamental entre existência e real. Ambos são constituídos por forças, no entanto as forças da existência aprisionam enquanto que as do real, manifestam-se no vivo. Ela diz, a esse respeito: “Há muito real que não consegue existir, e há muitíssima existência que não tem (nem nunca teve) realidade alguma. A maior parte do que existe é miséria alucinada”. LLANSOL, 1995, p. 10.

5. *Finita*: dissimulação do mútuo

*O livro não é, para mim, o
objeto rápido de uma leitura;
dissimula um mútuo:
uma época e alguém.*¹⁴⁶

Gostaria de mostrar, neste capítulo, que as considerações de Maria Gabriela Llansol sobre sua escrita – e também sobre a literatura –, contidas em seu Diário II: *Finita*, compartilham no texto a instabilidade provocada pela “tarefa sem fim” de transpor os limites da linguagem, sem, no entanto, abandoná-la. Também gostaria de provocar uma interseção entre *Finita* e *O Livro das Comunidades*, obra que está muito presente naquele diário (“o livro que escrevi faz-me escrever”¹⁴⁷, diz Llansol), sempre tendo como horizonte a expressão do *eterno retorno*. Na obra llansoliana, as considerações “conceituais” não se separam da própria escrita, ao contrário, constituem a “trama” da obra que configura, dentro da prática llansoliana, uma expressão do *eterno retorno do mútuo*, como veremos.

A “trama” não tem aqui significado de enredo, como teria numa narrativa tradicional, mas o sentido da trama que se usa para fiar tecidos, ou seja, o “conjunto dos fios passados no sentido transversal do tear, entre os fios da urdidura”¹⁴⁸. Nas duas obras em questão (*Finita* e *O Livro das Comunidades*) e, adiante, nas outras obras da autora, não encontramos linearidade, não há começo,

¹⁴⁶ LLANSOL, 1987, p. 30.

¹⁴⁷ LLANSOL, 1987, p. 181.

¹⁴⁸ FERREIRA, 1988, p. 643.

meio e fim. Não é raro a autora dizer-nos sobre o seu desejo de “fazer renda” ou “bordar” numa associação direta com a escrita. No diário *Finita* encontramos:

O pano de renda sobre a mesa, em casa de Cristina. Rosas, renda que liga as rosas. **Talvez tenha sido isto, fazer renda, que eu primeiro tenha desejado.** No seu lugar, comecei a escrever. Pressinto que, de novo, haverá um momento em que preferirei **ter traçado esta textura**, a ter-me envolvido com a escrita.¹⁴⁹ (grifo meu)

Temos aí o conceito de *textura*. A estrutura proposta por Llansol para seus textos é formatada no sentido de ser uma *textura*, isto é, o relevo (baixo e/ou alto) da geografia, ou melhor do deserto (lugar privilegiado da escrita llansoliana). Além do relevo do deserto, há ainda a idéia da textura do tecido, que pode ser áspera ou macia, pode conter costuras, emendas, bordados, fendas e rugosidades. Assim também é a escrita dessa autora: ora leve, ora densa, às vezes dobrada e redobrada, criando rugosidades na linguagem, na frase, na palavra e na letra.

escrevia para procurar o livro; pequena frase, uma vez encontrada voltou a perder-se; levantou a mão para fazer uma pergunta, então esquecida; olharam em sentido inverso, a pergunta surgiu na mulher sob a forma de um sorriso; hesitou no s como se fosse escrever São; do corpo de São João da Cruz canonizado o fumo subia e a pergunta, fogo doce da rapariga.¹⁵⁰

Temos nesse pequeno fragmento a colocação da palavra – seja no seu ínfimo s, a letra do começo, seja na frase perdida, na pergunta esquecida ou, ainda, no livro – no âmago do texto. Como se não bastasse, a palavra é o “fogo doce da rapariga” que mais tarde será chamada de «Viva Chama», e que assim acontece de ser nomeada porque é preciso que haja o desejo ardente de escrita, desejo libidinoso e necessário ao corpo dos afetos como se dá nesse texto.

¹⁴⁹ LLANSOL, 1987, p. 22.

¹⁵⁰ LLANSOL, 1977, p. 13.

Daí o fato de depararmos-nos com a idéia de *traçado*, que é próprio tanto do ato de bordar quanto do de escrever e que, produzindo a textura da escrita, desenha-se em relevos de corpos incrustados nas obras da autora. Essa imagem é também construída n' *O Livro das Comunidades*:

Ana de Peñalosa não tinha livro, espetara a agulha no tecido e contemplava o deambular do peixe bordo e penso que sei bordar; não sei como fiz esta associação mas logo depois reflito. Saber e ver. Posso escolher as cores, escolhi as cores das linhas que são rosa avermelhado e vermelho, e escolhi a cor do tecido, o castanho – que, para mim, é esta a cor da reformulação da comunidade. O que bordo é um inseto, sinto o desejo de classificá-lo, saber-lhe o nome e fico uns instantes a peregrinar interiormente no vasto reino animal. Com um dedo sobre a linha, prendo também os olhos ao tecido; verifico que vejo um extenso panorama, meus olhos fixos no castanho aveludado parecem voltar-se para todos os lados; soergo a agulha do feltro, **o movimento parece-me semelhante ao da escrita**, embora inverso. Não fui eu quem traçou este desenho que bordo mas, percorrendo-o com a agulha, reconstruo o nascimento do ato de desenhar; perco um pouco a noção do tempo como se o meu bordado tivesse vindo de um arquivo e nele estivesse prestes a desaparecer. Situo-me historicamente ao lado de outras mãos que bordariam tecidos de outra época. Pergunto que sentido darão, quando o encontrarem, ao inseto que conheci hoje. **Passo da escrita ao bordado, traduzindo como se ambos fossem a minha palavra**; por momentos, esqueço-me mesmo de que bordo, de tal modo os meus dedos se tornaram **dextros** e o meu pensamento, refletido sobre o bordado, um pensamento. Com um livro escreve-se outro livro. Como um livro é vegetal.¹⁵¹ (grifo meu)

Verificamos, então, que há uma coincidência entre a trama do bordado e a da escrita, “como se ambos fossem a minha palavra”, ambos “prestes a desaparecer”, pois esse é o movimento próprio dessa literatura: fazer aparecer e desaparecer (como um tecido que cobre e descobre), com intervalos vazios de puro silêncio (tal como a trama de um tecido visto bem de perto), provocando um movimento em direção ao esquecimento. “Se eu ficasse aqui, indefinidamente a escrever, transformar-me-ia num tecido poído; desfeita quando alguém, ou alguma coisa me tocasse, deixaria apenas poeira como o brilho das palavras e dos

¹⁵¹ LLANSOL, 1977, p. 66.

seres”¹⁵². É importante, contudo, não trazer aqui a idéia do direito e do avesso, da linha que aparece no lado direito e se esconde no avesso como continuação, uma vez que o avesso da escrita é abissal: a linguagem que não se apóia sobre nada (como nos diria Blanchot ou mesmo Foucault).

Surge então, no texto citado, a noção de *dextros* a respeito do *corp’a’escrever*; que são os dedos do texto a escrever-se, imagem poética da linguagem a produzir-se, de maneira artesanal mesmo; trabalho de mãos (ou dedos) que se embrenham na tarefa minuciosa do entalhe na materialidade da palavra, para esculpi-la, lapidando-a.

A imagem do deserto, esse lugar de errância, já desponta n’*O Livro das Comunidades* e é fundamental para a concepção de *Finita*.

A casa do homem é ainda infelizmente o Ser. A trama.
 Não sabes tu – me pergunto eu – que sair para o movimento é adotar o deserto?. Esse grande e primeiro motor, que guarda unidos o amor e o horror e os move num combate mortal até a completa fusão, à beira de si próprio – o deserto nu?¹⁵³

O texto llansoliano acaba por induzir novos circuitos de sentidos que vão além do processo tradicional de contar uma história, porque aqui há uma história a ser contada: a batalha de Frankenhausem (que *contextura*¹⁵⁴ a trilogia *Geografia dos Rebeldes*¹⁵⁵). No entanto, não sabemos o enredo, mas a sua trama segundo o espírito da *Restante Vida*, “porque um vencido vivo é um sinal visual em demasia”¹⁵⁶.

¹⁵² LLANSOL, 1987, p. 139.

¹⁵³ LLANSOL, 1987, p. 109.

¹⁵⁴ Contextura: texto + contexto + textura.

¹⁵⁵ Lembremo-nos de que esse diário é escrito ao mesmo tempo que a trilogia *Geografia dos Rebeldes*, sua escrita começa no momento em que Llansol termina *O Livro das Comunidades* e termina quando acaba a *Restante Vida*. Parece-me possível afirmar, assim, que *Finita* é, de certo modo, parte integrante dessa trilogia.

¹⁵⁶ LLANSOL, 1982. contra-capa.

Não suporto a palavra História e, no entanto, há centros de irradiação, tramas sólidas de geografias espirituais, lugares de recorrência, humanos duradouros e perduráveis; tudo o que entrar aqui será imperceptivelmente belo, ou tornar-se-á belo.¹⁵⁷

Tomás Müntzer, que foge da multidão de camponeses, é escondido por *O Livro das Comunidades* e também tem acolhida em *Finita*, onde se encontra com Ana de Peñalosa, São João da Cruz, Ana de Jesus e outras figuras que aparecem no decorrer da obra. Ele está no livro para escrevê-lo, escrever-se e ser escrito, como todas as figuras, e dessa forma fazer parte do conhecimento da regra da comunidade. Por isso, as figuras preparam-se para caminhar pelo deserto, pois, segundo Llansol, elas vivem o *grande exílio da Paisagem*.

O deserto é muito parecido com o papel: em princípio pode estar totalmente vazio, mas, à medida que é explorado e preenchido, torna-se lugar cheio de possibilidades. O deserto é lugar aberto e isolado, propiciando o devir poético buscado pela literatura llansoliana, lá onde a *Restante Vida* pode permanecer em toda a sua realidade, fora dos padrões estabelecidos pelo poder da tradição histórica. Müntzer, por exemplo, aparece sempre com sua cabeça decapitada ao lado daquele que escreve e sabe que a batalha perdida está prestes a ocorrer.

Por ser lugar movediço, o deserto favorece também o entendimento do *eterno retorno* como mecanismo de atuação, e com isso, torna-se possível a perda de identidade das figuras que o percorrem, ou seja, da própria escrita. O *eterno retorno* não é trazer de novo o *mesmo*, e nisso reside o enigma sobre o estatuto da identidade. Para solucioná-lo, deve-se admitir a permutabilidade entre os

¹⁵⁷ LLANSOL, 1987, p. 47.

conteúdos designados por o *mesmo*, entendendo a natureza da identidade como derivada e não fundante ou original: a identidade em processo de perda de si mesma.

Por isso, compreendemos *Finita* como espaço arriscado de produção literária, no qual coabitam identidades textuais diversas que, pelo modo como estão dispostas na trama desse diário, perdem-se de si mesmas. Não há em *Finita* o lírico, o narrativo e o dramático; o ordinário e o extraordinário; o poema, o conto, o mistério, a crítica, a carta, a filosofia e a história. Não há ficção. Não há romance. Nem mesmo há diário. “Suspeitamos de que há um segredo na linguagem, **o enigma de Babel**”¹⁵⁸. É, então, que se dá o a dissimulação do *mútuo*: um modo de estar no texto que propicia o encontro daqueles que pertencem a uma mesma vibração. O encontro, no entanto, não apazigua as diferenças nem dissolve os conflitos. Daí o *enigma de Babel*, encontro inconciliável do desajuste das vozes. O não entendimento é um modo de a escrita pensar-se e fundar-se, afirmando a força da linguagem.

Além disso, o próprio deserto não encerra uma única identidade, pois seu relevo não tem forma definida, mudando ao sabor do vento:

Abruptamente, a continuação do rio e do barco – o deserto, ninguém sabia o que era: desértico, que pertence ao deserto, que tem as características do deserto.

Não habitado, sítio árido, desertado, abandonado, paragens desertas; terras baixas, inacessíveis aos ventos húmidos que sopram do mar e submetidas a seca permanente. Do que resulta a ausência total de árvores e de outras plantas e um relevo que se forma ao sabor dos ventos e da erosão (dunas e encostas rochosas). Um clima sujeito a bruscas variações de temperatura, solidão absoluta, excepto nos oásis e nas franjas das regiões desérticas.¹⁵⁹

¹⁵⁸ LLANSOL, 1987, p. 74.

¹⁵⁹ LLANSOL, 1977, p. 41.

Finita é, em si, o lugar desértico, com “um relevo que se forma ao sabor dos ventos e da erosão”, do mesmo modo que o livro é para Blanchot: desértico. Daisy Turrer explica o espaço literário blanchotiano: “esse abrigo da escrita que, na verdade, é desabrigo, por sua natureza móvel, fluida, nômade. O espaço literário blanchotiano é o espaço da coincidência dos contrários, revelando-nos a escrita como experiência que não conhece fim.”¹⁶⁰ Há um ponto central, inacessível, que atrai o sentido da obra, sem jamais se fixar, “ele é essa força árida que desenraíza a paisagem, devasta o deserto, estraga o lugar. Uma caminhada nas regiões fronteiriças e na fronteira da caminhada”¹⁶¹. O centro, ao qual se refere Blanchot, não pretende constituir-se como ponto unificador de um sistema. Ele não é demarcável como uma força totalizante, mas sim como uma potência que coloca a obra em movimento infinito.

Errante, perdido da obra, o escritor esgota-se na andança, vai em frente ficando no mesmo lugar. Ir ao encontro desse ponto impossível é consentir-se um desencontro, desviar-se da meta, pois esse ponto, é preciso considerar, não é o mesmo; a volta apaga a partida, fazendo da busca uma espécie de erro.¹⁶²

O espaço da escrita de Maria Gabriela Llansol é movediço e arriscado, onde aquele que lê pode perder-se. O leitor não consegue dominar a narrativa, no sentido de não saber exatamente quem narra, por isso fica perdido (quem é o sujeito da frase: “as *nossas* mãos esquerdas de Ana de Peñalosa”?). Aliás, preferimos não chamar esse texto de narrativa, mas de trama, como visto no início deste capítulo.

¹⁶⁰ TURRER, 2005.

¹⁶¹ BLANCHOT, 2001, p. 64.

¹⁶² TURRER, 2005.

Talvez esse seja um dos motivos pelo qual Llansol é considerada “autora difícil”. A língua não é, para ela, a sua pátria, como era para Fernando Pessoa, que escreveu: “A minha pátria é a língua portuguesa”¹⁶³. Já Llansol escreve: “O meu país não é a minha língua, mas levá-la-ei para aquele que encontrar.”¹⁶⁴ A língua aqui é território desconhecido a ser explorado em busca do dom poético e, ainda, lugar do “encontro inesperado do diverso”, como temos visto neste trabalho.

Na obra de Llansol, tudo é transfigurado em texto: as figuras são nomes, palavras e letras que afirmam sua condição de serem *a escrita* e, assim, criam as imagens que povoam o deserto que se assume *livro*. O texto é o texto a escrever-se, as figuras escrevem-no e escrevem-se mutuamente. *Finita* é, entre outras coisas, a continuação da escrita dos livros que compõem a *Geografia dos Rebeldes*, não exatamente porque o diário seja uma escrita paralela a eles, mas porque é a denúncia da impossibilidade de uma conclusão, de um fechamento, enfim, de uma totalidade.

5.1. A carta anônima

Em *Finita*, Llansol desenvolve sua poética, examinando primeiramente como se deu a construção do pensamento radical que a levou a escrever *O Livro das Comunidades*, que “não é um livro como os outros, é um livro-fonte”¹⁶⁵, e como foi que se embrenhou em uma escrita sem representação. A escrita

¹⁶³ PESSOA, 1982, p. 16.

¹⁶⁴ LLANSOL, 1985, p. 59.

¹⁶⁵ LLANSOL, 1987, p. 181.

Llansoliana entrega-se à produção da oscilação textual que projeta o livro para fora dele, repelindo-o. O diário não esclarece o sentido da construção do livro, antes o enovela ainda mais, reportando a escrita à sua forma abissal de refração, tal como a mancha da tinta molhada que leva o texto ao seu ponto de ilegibilidade. A imagem da carta que reproduzo adiante é, em princípio, estanque no texto, mas imprime as suas manchas de impossibilidades que ecoam pela obra llansoliana:

Pus na mala um lenço encharcado de perfume que, em contato com uma carta de minha mãe, escrita a tinta azul, fez várias manchas no papel. Uma delas é tão aliciante que vou guardá-la. Mas a carta quase já não posso relê-la; ainda são legíveis algumas palavras.¹⁶⁶

Assim como a carta, quase ilegível, cheia de máculas, apresenta seus momentos legíveis e, por assim dizer, legítimos, o diário, por sua própria estrutura, apresenta-se espaçadamente no cotidiano da escritora, no cotidiano da escrita e do silêncio, oscilando entre suspiros de compreensão e mergulhos na obscuridade, tão necessários para essa escrita.

O diário esconde ainda muitos outros momentos que podem ser compartilhados com a carta guardada. Comparo-o, por isso, a uma grande carta anônima. Temos no diário uma escrita “íntima”, aquela na qual o sujeito fala de si mesmo, da sua própria experiência ou vivência, mas é preciso ressaltar que falar de si tem, aqui, somente o sentido de um proceder: um exercício em direção a seu próprio desaparecimento.

Faz talvez parte do Poder que quero usar, imprimir estes livros: entre a escrita do anonimato, e a escrita à beira dos homens, trava-se a batalha, e eu sei que a culpa são as minhas cinzas, e a minha maneira de ser decapitada.¹⁶⁷

¹⁶⁶ LLANSOL, 1987, p. 12.

¹⁶⁷ LLANSOL, 1987, p. 77.

O combate das forças, no sentido nietzscheano, são os instintos fundamentais do corpo, os quais se assentam no esquecimento e no desaparecimento da identidade, na sucessão de seus estados descontínuos em relação ao código dos signos cotidianos, sobre os quais a rigidez da linguagem nos engana. Assim, a batalha entre “a escrita do anonimato” e a “escrita à beira dos homens” faz parte de um processo de demolição da rigidez da linguagem, o qual também é demarcado a partir do desaparecimento, ou mesmo desmoronamento de uma identidade totalizante: “a minha maneira de ser decapitada”.

No entanto, essa é a escrita da experiência própria do nascimento do eu em texto (*eu sei que...*), na qual a assinatura autoral privilegia o nome, o eu em devir: “O devir de cada um está no som de seu nome”¹⁶⁸. Cabe, aqui, uma breve consideração acerca da discussão foucaultiana sobre *O que é um autor?*¹⁶⁹ Nesse texto, Foucault admite o desaparecimento do autor, não como princípio teleológico de tal discussão, mas como ponto a partir do qual se localiza “o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, [para] seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer”¹⁷⁰.

Inicialmente, coloca-se o problema do nome do autor, pois que não suportamos o anonimato literário. Foucault refere-se às análises de Searle a respeito da significação do nome próprio (já que o nome do autor, afinal, é um nome próprio), que determinam uma ligação entre uma série de designações e de

¹⁶⁸ LLANSOL, 1985, p. 143.

¹⁶⁹ FOUCAULT, 2001, p. 264-298.

¹⁷⁰ FOUCAULT, 2001, p. 271.

descrições definidas com o indivíduo nomeado. No entanto, a ligação entre o nome do autor (mesmo sendo este um nome próprio) e o que ele nomeia não se dá da mesma maneira, pois apresenta problemas complexos, tais como sua relação com a obra que o sustenta, tornando-o diferente dos outros nomes próprios. Ou seja, o nome do autor não transita diretamente (talvez nem indiretamente) entre o discurso e o indivíduo real que o produziu: “O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo singular de ser.”¹⁷¹

Assim, Foucault passa do nome à função do autor, pois que esse nome exerce o papel de caracterizar um certo modo de ser do discurso, sua circulação e seu funcionamento numa sociedade. E reconhece quatro características dessa função: a propriedade intelectual; a maneira de exercer seu papel diferentemente em épocas e sociedades distintas; a projeção do lugar originário da escrita onde se dá a unidade de valor, de conceito e de estilo; e, finalmente, a função de distância entre o escritor real e o locutor fictício.

Interessa-nos aqui justamente essa última característica delineada por Foucault, porque o modo narrativo do diário, esse imperativo da conjugação em primeira pessoa que nos remete imediatamente ao nome do(a) autor(a) – no caso, Llansol, obriga-nos a proceder contrariamente a tal distância. A escrita do diário, assim como uma carta assinada, é recheada de passagens como “terminei hoje O Livro das Comunidades” ou “escrevo agora a Restante Vida” ou “o livro que escrevi” ou “escrevo nestes cadernos” ou “acabei de escrever a Restante Vida”,

¹⁷¹ FOUCAULT, 2001. p. 274.

que nos remetem à miragem do oásis no deserto. Caímos, portanto, na ilusão da supressão dessa distância, unindo aquilo que está irremediavelmente separado: o autor e a obra.

No entanto, a leitura de *Finita* causa um certo deslocamento em relação a essa ilusão provocada pelo próprio formato diário, ampliando a distância de que nos falou Foucault. Pois, percebe-se rapidamente a impossibilidade de seguir-se nessa ilusão, já que esse diário não configura propriamente a “vida íntima” da escritora/autora – Llansol – muito menos traz esclarecimentos sobre o “livro que escrevi”, ou que “acabei de escrever” (nas palavras da autora). Deparamos, por exemplo, com:

Dispus-me, pois, a contar em breves palavras essa experiência do vazio. (...) Sentia-me atraída pelo medo na sua selva de espaço, lê-lo levava-me a perder-me, e a esperar.¹⁷²

Desejo de ler, não de escrever. Desejo de dispersar, não de reunir. Afastando-se da escrita, o texto lido, em espiral, é o pequeno quarto.¹⁷³

Ele bateu à porta, e disse: – Sou um personagem íntimo de mim mesmo, e íntimo de vós. – J. G., que pela primeira vez aparecia à porta de entrada, e era um dos camponeses mortos na batalha [de Frankenhause], teve um movimento instintivo de recuo, mas abriu a escuridão à luz que ele trazia.¹⁷⁴

A vida da escrita não tem semelhante. É a vida dos acontecimentos que poderiam vir a relacionar-se.¹⁷⁵

A um olhar que vi, a que chamei
o eterno retorno do mútuo: um olhar trêmulo se deita na minha confiança, um breve instante, entre o desejo de mitigar a sua sede e o receio de se enamorar do amor da eternidade.¹⁷⁶

Esses fragmentos são apenas exemplos de como a escrita de *Finita* contraria a expectativa de esclarecimento suscitada pelo modo convencional do

¹⁷² LLANSOL, 1987, p. 159.

¹⁷³ LLANSOL, 1987, p. 99.

¹⁷⁴ LLANSOL, 1987, p. 98.

¹⁷⁵ LLANSOL, 1987, p. 140.

¹⁷⁶ LLANSOL, 1987, p. 32.

diário. Essa escrita é construída por momentos de pensamentos sobre a linguagem (a experiência do vazio), sobre a leitura (desejo de dispersar, não de reunir), sobre a história (os camponeses mortos na batalha), sobre a escrita (a vida dos acontecimentos que poderiam vir a relacionar-se), sobre a filosofia (o eterno retorno), e sobre tantos outros aspectos que não cabe aqui enumerá-los todos. Não obstante, não há simplesmente uma reunião de pensamentos sobre a linguagem, a história, a filosofia, etc., porque através do movimento provocado por esse diário, deixa de existir a distinção entre todos esses discursos (linguagem, história, filosofia, etc.). Assim, esses momentos de pensamento, atiram a obra para fora de si mesma, já que configuram a coexistência, na sua estrutura, de discursos que negam exatamente uma das categorias foucaultiana da função do autor, a de unidade de valor, conceito e estilo.

Torna-se imprescindível, para a leitura da obra llansoliana, o retorno à carta manchada, já que as manchas apagam a possibilidade da existência de um texto *inteiro*, retiram dele sua integridade. Ou o retorno ao deserto, já que o que poderíamos tomar por *unidade de valor, de conceito ou de estilo* fragmenta-se e espalha-se, mesmo que o nome Llansol – e seus derivados: llansoliana/llansoliano – permaneça a causar-nos a miragem no deserto (a ilusão da unidade) sob seu enigma: a presença da assinatura. Esse estilhaçamento, essa fragmentação, no entanto, devem ser entendidos não como um todo que se fragmentou, desviando-nos da idéia de que houve uma carta íntegra que foi manchada, pois a carta já é manchada desde sempre. Os fragmentos não são fragmentos de uma unidade partida, mas constituem uma pluralidade irreduzível, participam de vários modos discursivos sempre em equilíbrio instável.

A concepção de uma escrita em fragmentos, como pluralidade que é também pluralidade de gêneros, modos ou tipos de discurso, é fundamental, por um lado para percebermos que nenhum deles pode dizer o sentido dos outros, totalizar, e, por outro lado, para compreendermos que a passagem de uns fragmentos a outros se estabelece por uma necessidade ritmada de vazios que permitem a participação do acaso e as ligações mais oblíquas.¹⁷⁷

A questão dos gêneros na escrita de Llansol, e especialmente no seu diário *Finita*, vai inteiramente em direção à dissolução do gênero, como vai também no sentido contrário ao de uma categoria englobante, “o literário”. É assim que entendemos o porquê de um fragmento não poder “dizer o sentido dos outros”, como escreveu Silvina Rodrigues Lopes, no trecho acima citado. A escrita de Llansol vai em direção à travessia da linguagem, sendo um constante separar-se da literatura.

Outra coincidência entre a escrita do diário e a carta é que ambas fazem parte do cotidiano banal, que, à luz da intensidade do mútuo, não está em contraposição ao extraordinário. Aliás, em Llansol, essa distinção perde sua razão de ser: “Não há extraordinário, é o banal que está mais no nosso olhar”¹⁷⁸. O cotidiano da escritora é trazido para o diário como um esboço de vida, contradizendo uma dimensão única de existência. Llansol escreve: “já estou em casa. Foi o primeiro dia em que senti o Inverno. O véu. Como diria São João da Cruz, rasga o delicado estofado desta vida”¹⁷⁹. Esses acontecimentos do dia-a-dia transformam-se, à força da linguagem, numa abertura, uma fenda profunda que é, em verdade, superfície: a superfície da escrita, essa outra dimensão da existência, muito mais intensa. Quando Llansol diz: “dispus-me, pois, a contar em breves

¹⁷⁷ LOPES, 1988, p. 68.

¹⁷⁸ LLANSOL, 1987, p. 122.

¹⁷⁹ LLANSOL, 1987, p. 122.

palavras essa experiência do vazio”, estão aí interligados ao vazio a experiência da linguagem e a experiência do vivido.

Verifica-se, mais uma vez, a dimensão nietzscheana a atravessar a obra de Maria Gabriela Llansol. A linguagem, trabalhada em sua materialidade como dimensão possível de travessia do real, amplifica os caminhos que retornam, não ao ponto de partida, mas a lugar nenhum – *o vazio vislumbrado* – onde a consciência da finitude compreende a morte e o desaparecimento.

6. Conclusão

A escrita de Maria Gabriela Llansol apresenta um pensamento complexo e inovador, cujo alcance ultrapassa sua própria obra para abarcar questões relativas à literatura, à escrita, à leitura, à linguagem, à identidade. A perspectiva privilegiada neste trabalho para pensar a obra de Llansol foi, a partir, sobretudo, de seu diário *Finita* – sem deixar, entretanto, de dialogar com outros livros da autora, especialmente com *O Livro das Comunidades* –, investigar a presença do pensamento nietzscheano na poética llansoliana.

Finita é o diário de uma escrita viva (literalmente bio-grafia), no sentido de estabelecer o estatuto da palavra no seu proceder. Aqui a palavra é um acontecimento. O livro apresenta uma pluralidade de fragmentos que excedem à narratividade, através de um movimento de errância provocado pela travessia do deserto, lugar vazio e disforme.

O texto llansoliano é escrito através de outros textos, ou seja, em sua escrita estão refletidos vários textos que compartilham os mesmos tipos de problemas, tais como a perda de identidade, a busca pelo dom poético, a solidão da escrita, a investigação do devir humano através da arte etc. Não há, na prática llansoliana, nenhum tipo de citação, mas a incorporação dos pensamentos elaborados pelos autores pertencentes à mesma linhagem. Nesse ponto é relevante lembrar a importância do conceito de reflexo, encontrado na obra desta autora, tal qual um conjunto de espelhos que, refletindo textos e pensamentos de outros autores, lança as imagens postas a sua frente num movimento infinito (*mise en*

abîme). Só para citar um exemplo, em *O Livro das Comunidades* encontramos

São João da Cruz:

Colocou «**A Viva Chama**» sobre «**A Noite Obscura**» e «A Noite Obscura» sobre «O Cântico Espiritual»; escrevia a súplica de Müntzer que o urso, à sua frente, transportava nas patas; escrevia um novo livro «**O Livro das Comunidades**», desconhecido nas suas Obras Completas.¹⁸⁰ (grifo meu)

São João da Cruz e seus poemas (*Chama de Amor Viva* e *Noite Obscura*) tornaram-se figuras da escrita llansoliana e essas figuras estão escrevendo *O Livro das Comunidades*. Da mesma maneira, Nietzsche está refletido no texto llansoliano, impulsionando o dom poético a fim de que este possa corporificar-se no real, tornar-se livro – obra. Daí a necessidade de compreender alguns conceitos elaborados por ele para entendermos a obra llansoliana.

Llansol encontra em Nietzsche a formulação do conceito do *eterno retorno*, que ela modifica e transforma em *eterno retorno do mútuo*. O mútuo é a técnica de escrever a linhagem, porque a linhagem nada mais é que o tronco das vibrações que se encontram no texto.

A partir do pensamento nietzscheano do eterno retorno, torna-se possível vislumbrar o projeto literário de Maria Gabriela Llansol. Nietzsche, ao estabelecer um outro olhar em direção à linguagem, critica radicalmente a racionalidade, pois ele acredita que a vontade de verdade a todo custo é a própria negação da vida, uma vez que a ciência (o pensamento racional e lógico) renega a aparência em busca de uma essência dita verdadeira. Para o filósofo, os instintos humanos, apresentados por meio do conceito de vontade de potência, são mais importantes

¹⁸⁰ LLANSOL, 1977, p. 56.

que o conhecimento, pois são forças criadoras em abundância e, portanto, a afirmação da vida. Assim, é possível entender a oposição apresentada entre racionalidade e arte, já que nesta a linguagem é a dissimulação da possibilidade criadora do homem e, naquela, é dissimulação das forças de aprisionamento. A esse respeito, em seu ensaio *Nietzsche e a literatura do século XX*, escreve João Barrento:

Pela sua função mediadora e pela sua natureza essencialmente metafórica e dissimuladora, a linguagem – e particularmente a linguagem literária – acaba por se transformar necessariamente no único instrumento viável, apesar de nunca fiável, para uma aproximação da verdade, obsessão eterna; e a verdade é para Nietzsche a ilusão, a eterna aparência, quando o mundo real se transformou numa fábula, a verdade só pode estar na literatura como efeito e como ficção deliberada. Esta consciência da literatura como efeito e como ficção, levada às últimas conseqüências, terá sido talvez o mais importante rasto deixado por Nietzsche na literatura do século XX.¹⁸¹

A literatura llansoliana absorve esse domínio do homem criador, proveniente da filosofia nietzscheana, com a finalidade de expandir o alcance da arte na vida humana, propondo outros sentidos para nossa existência, que não aquele imposto pela rigidez da linguagem: o poder que devassa as possibilidades de cada um de nós, conferindo-nos um “uso habitual” ao qual somos subjugados e que nos reduz à semelhança do outro – dos outros, ou de qualquer outro – não permitindo a singularização de cada um. Ao escolher atravessar a linguagem, deixando seu uso habitual em direção à paisagem, Llansol propõe – e realiza – o seu projeto literário, cuja matriz é traçada sobre o vazio.

¹⁸¹ BARRENTO, 1996, p. 30.

Esse projeto pode ser definido em três etapas distintas, conforme escreveu a autora em seu prefácio a *O Livro das Comunidades*: o vazio provocado, o vazio continuado e o vazio vislumbrado.

O vazio provocado é a mutação. O texto llansoliano é um mutante: "o fora-de-série, que traz a série consigo"¹⁸², ou seja, o texto que não se ancora na narrativa representativa, embora seja ainda literário. Na obra de Llansol tudo é transfigurado em texto, daí que as letras, as palavras, os nomes e o modo como são combinados afirmem sua condição de escrita e, assim, criem as figuras que povoam o deserto que se assume livro. O texto é o texto a escrever-se, as figuras o escrevem e escrevem-se mutuamente, como foi determinado pelo eterno retorno do mútuo, uma vez que para ser textualidade é imprescindível que haja o encontro, ou melhor, a passagem. O narrador é o próprio texto a tornar-se vivo na leitura do legente.

O vazio continuado é a "tradição, segundo o espírito que muda onde sopra"¹⁸³. Llansol contrapõe essa tradição à "tradição segundo a trama da existência."¹⁸⁴ Trata-se de uma continuidade específica entre o existente e o real. O real do espaço edênico é dado a cada instante pela revelação do eterno retorno do mútuo, essa intensidade que deseja infinitamente o fulgor.

Segue-se, portanto, que a literatura de Llansol é exatamente a procura incessante de renúncia à representação da palavra sobre a coisa, uma renúncia ao repouso. A palavra apresenta-se como algo que deve ser contornado e até esquecido para provocar um desajuste no texto, propiciando a travessia. O projeto

¹⁸² LLANSOL, 1977, prefácio.

¹⁸³ LLANSOL, 1977, prefácio.

¹⁸⁴ LLANSOL, 1977, prefácio.

literário de Llansol encerra a instabilidade instaurada pela possibilidade de um “ainda não”, instante em que é possível deter a linguagem do “assassinato”¹⁸⁵ e da ausência na criação estética.

O vazio vislumbrado é o *corp'a'screver*. É a materialização do projeto escritural de Llansol, onde se dá a passagem da travessia possível. A textualidade é paisagem, a paisagem é jardim, o jardim é matéria, a matéria é corpo – esse corpo que escreve, que é escrito, que é escrita e que nos lega o desejo de escrever. E, sobretudo, o *corp'a'screver* exerce fascínio sobre os legentes, pois, ao contrário dos que seduzem, atrai em movimento de libertação e não de aprisionamento. Pelo fascínio, desencadeia o movimento puro e convidativo da travessia. Llansol diz:

Por estas e outras experiências, vão-se revelando textos escritos em aberto, dispostos a dialogar com o meu a abrir-se. Como já dei a entender, um texto, se fascina, é porque pensa. A sua natureza é a da pergunta que continua posta. Quando isso se dá, a pergunta posta encontrou sua resposta; e tens duplas ou ambos.¹⁸⁶

Llansol acredita possível a escrita transformar os homens, o corpo deles (o nosso corpo), pois que “é preciso pegar nas coisas simples (porque se conta, porque vai o homem para onde a escrita for, porque cria a linguagem estética caminhos transitáveis, etc...), e começá-las pelo começo”¹⁸⁷. A busca de Llansol pelo “dom poético” é a voz mais lúcida em busca do sonho do humano:

Não é verdade que todos os seres vivos procuram permanecer fixando-se em certezas quanto à face do real, e sabendo que o seu reverso, além de existente, lhe é particularmente inacessível?

Antes que o homem em que nos tornamos surgisse na corrente dos seres, imagino que todos eles, em uníssonos, o imaginaram, o desejaram e o geraram, com a **intenção** de dar à luz uma forma viva, **a forma viva mais capaz** de penetrar o segredo da inacessibilidade do **porque é**. Mas parece-me que esta pedra, aquele gerânio sobre o parapeito, Prunus Triloba Plena no jardim, e o riacho que corre debaixo desta casa, não calcularam integralmente as conseqüências do seu projeto.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Conceito blanchotiano estudado no capítulo *A palavra-corpo*.

¹⁸⁶ LLANSOL em entrevista a João Mendes.

¹⁸⁷ LLANSOL, carta a Eduardo.

¹⁸⁸ LLANSOL, 1987, p. 124.

O projeto llansoliano não pretende, em absoluto, fornecer-nos um destino ou uma intenção, mas destituir-nos do *status* de “forma viva mais capaz”, nossa supremacia racional. O “dom poético” é, antes, a afirmação do devir humano da nossa condição, que é assumir o “*sonho da espécie viva*”¹⁸⁹, sabendo que o real “é particularmente inacessível”. A habilidade da linguagem estética consiste, precisamente, em conceder-nos, ou ainda, em devolver-nos, a liberdade de pensarmos, e até mesmo, de pensar-nos.

Assim, a poética llansoliana é também poética da contemporaneidade, pois suas questões avançam para a possibilidade de refletirmos não só sobre a escrita da autora, mas sobre a literatura, a arte e, por que não?, o homem (o seu devir). A literatura na episteme moderna passou a ser uma questão para si própria. No entanto, a obra de Llansol avança no seu movimento para o exterior, não suprimindo a questão, mas ultrapassando-a. A escrita llansoliana suspende a obra no momento do seu pensar-se para dispor toda a sua realidade no pensamento do vivo: “textual é *Prunus Triloba* que florirá”. Assume a postura criadora, não no sentido de criar personagens que nascem, crescem e morrem, ou ainda suas histórias; mas no sentido de projetar na figura, não o homem modelar ou modelável, e sim, o seu devir, ou sua possibilidade fecunda.

Por isso, não podemos restringir a poética llansoliana a sua própria obra. Llansol pertence a uma linhagem, como ela mesma anuncia; isso significa que outros pensadores (aí incluídos poetas, místicos, loucos etc.) atuam – atuaram e atuarão – nessa mesma direção, que é a construção do humano na sua dimensão

¹⁸⁹ LLANSOL, 1987, p. 125.

corpórea (na sua descontinuidade orgânica) e, principalmente, estética. Aqueles que não aceitam o seu corpo, nem a sua língua, como identidade única (pois que o orgânico começa pela separação), ou, melhor dizendo, nas palavras da autora: “para dizer de uma maneira crua, só o escravo pergunta quem é, o homem livre segue quem o chama”.¹⁹⁰

Não só estes. Mas também aqueles que, embora não pertençam a essa linhagem reconhecida pela autora, estão indistintamente mergulhados na crença de que o pensador, o artista e o amante são um só, e que crêem igualmente na arte como experiência fundamental da vida. Essa arte que revitaliza as suas possibilidades mais instintivas, no sentido nietzscheano, para que as forças primordiais voltem a interagir com a natureza do vivo: a linguagem como experiência da aparência.

O homem criador é, principalmente, criador de si mesmo, o poeta da sua própria vida. A partir da revelação do eterno retorno, podemos inferir que nós, humanos, somos o Nada depositário da linguagem, esse motor do nosso devir. A linguagem é o nosso modo de estar no mundo e a linguagem estética, tal como Nietzsche a concebe e afirma, é o modo de nossa superação. Llansol nos diz que temos o sonho da linguagem e lega-nos uma pergunta. Resta-nos, como legentes, não exatamente respondê-la, mas sustentá-la, levá-la adiante:

Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?

¹⁹⁰ LLANSOL, 1995, p. 14.

Referências

De Maria Gabriela Llansol

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. Lisboa: Portugália, 1962.
- _____. *Depois de os pregos na erva*. Porto: Afrontamento, 1973.
- _____. *O livro das comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977.
- _____. *A restante vida*. Porto: Afrontamento, 1982.
- _____. *Causa Amante*. Porto: A Regra do Jogo, 1984a.
- _____. *Na casa de julho e agosto*. Porto: Afrontamento, 1984b.
- _____. *Um falcão no punho: Diário 1*. Lisboa: Relógio D'Água, 1985.
- _____. *Contos do mal errante*. Lisboa: Ed. Rolim, 1986.
- _____. *Finita: Diário 2*. Lisboa: Ed. Rolim, 1987.
- _____. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Ed. Rolim, 1988.
- _____. *Amar um cão*. Sintra: Colares Editora, [s.d.].
- _____. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares Editora, 1993.
- _____. *Lisboaleipzig I: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Ed. Rolim, 1994.
- _____. *Lisboaleipzig II: O ensaio de música*. Lisboa: Ed. Rolim, 1994.
- _____. Entrevista a João Mendes. *Público*. Lisboa, 1995.
- _____. *Inquérito às quatro confidências: Diário III*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- _____. *Carta ao legente*. Belo Horizonte: Edições Duas Luas, 1998.
- _____. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- _____. *Onde vais, drama-poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000a.
- _____. *Cantileno*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000b.
- _____. *Parasceve: Puzzles e ironias*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

____. *O senhor de Herbais*: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

____. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

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

____. *Amigo e amiga*: o curso de silêncio. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

De Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Trad. Rui Magalhães. Porto: Rés, [s.d.].

____. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Trad. Mário da Silva. 9ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

____. *A gaia ciência*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

____. *Ditirambos de Díónisos*. Trad. Manuela Souza Marques. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

____. *La voluntad de poderío*. Trad. Andrés Sanchez Pascual. Madrid: Alianza, 1984.

____. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

____. *El eterno retorno & Así ablo Zaratustra & Mas alla del bien y del mal*. Trad. Eduardo Ovejero y Mauri. 7ed. Buenos Aires: Aguilar Argentina, 1974.

____. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. pp. 51-60.

____. *Crepúsculo dos ídolos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. pp. 371-389.

Geral

ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio. *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997-1998. 2 v. (Viva voz)

BAETA, VANIA MARIA RODRIGUEZ; CASTELLO BRANCO, LÚCIA; UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Este e o jardim que o pensamento permite* fragmentos no litoral da textualidade **Llansol**. 2001 (Dissertação mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais).

BARRENECHEA, Miguel Angel de, PIMENTA NETO, Olimpio José (orgs.). *Assim falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: Sette Letras; [Ouro Preto]: UFOP, 1999.

BARRENTO, João. *A palavra transversal: literatura e idéias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

BRANCO, Lucia Castello. Encontro com escritoras portuguesas. *Boletim do CESP*. Belo Horizonte: UFMG, v. 14, n. 16, jul./dez. 1993.

_____. A causa amante: pórtico para Maria Gabriela Llansol. In; BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Viva voz*. Belo Horizonte, 1997.

_____. Maria Gabriela Llansol: a escrita sem impostura. *Folha Cultural Metrópole*. Belo Horizonte, v. 1, n. 3, p. 4, jun. 1994. p. 4.

_____. Traços de um mal estranho: a ficção portuguesa contemporânea. *Boletim do CESP*. Belo Horizonte: UFMG, n. 21, jan./dez. 1997.

_____. *Os absolutamente sós: Llansol, a Letra, Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vânia Baeta. Livro de asas: para Maria Gabriela **Llansol**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 281 p.

CASTRO, Juliana C. Junqueira de, TEIXEIRA, Daniela. O eterno retorno do mútuo e a repetição em Maria Gabriela Llansol. In: MENDES, E. A. M., OLIVEIRA, P. M., BENN-IBLER, V. (Orgs.). *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Brasiliense, 1998.

DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras : Estudos Literários, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. 207 p. (Mulher & literatura;3)

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Presença, 1983.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Arqueologia do saber*. São Paulo: Forense Universitari, 2002.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos, v.III)

GUERREIRO, Antônio. O texto nómada de Maria Gabriela Llansol. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 91, p. 66-69, 1986.

GUIMARÃES, César. *As Imagens na memória: fonemas, grafemas e cinemas nas narrativas da contemporaneidade*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1995. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada)

KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Trad. Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

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

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MAIA, MARIA ELISA ARREGUY; CASTELLO BRANCO, LÚCIA,; UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Textualidade Llansol: letra e discurso*. 2005. enc. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Ed. da UNIJUI, 2000.

_____. *Friedrich Nietzsche: uma filosofia a marteladas*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche: la vida como literatura*. México: Fondo de Cultura, 2002.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Lisboa: Ática, 1982.

SANTOS, Cristina Maria Paes dos. *Um falcão no punho: a trajetória de um corpo em escrita*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. (Dissertação Mestrado - UFRJ, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Vernáculas).

PIMENTA, Olímpio. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. *Ao encontro de um língua frátria : pelo caminho escrevível de Maria Gabriela Llansol*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. (Tese Doutorado - Faculdade de Letras, Departamento de Letras Vernáculas).

TURRER, Daisy Leite. *Dos estados do livro*. 2005. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais. *Orientador*: Lucia Castello Branco.