

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

À RODA DE UMA PESQUISA (2009/2021)

LEITURAS DE MARIA GABRIELA LLANSOL



edições makunaíma

Copyright © 2022: da autora

Coordenador

José Luís Jobim

Diagramação e editoração

Casa Doze Projetos e Edições



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

O48r Oliveira, Maria Lúcia Wiltshire de.
À Roda de uma Pesquisa (2009-2021) [livro eletrônico] : leituras de Maria Gabriela Llansol / Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira. – Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaíma, 2022.
207 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87250-21-2

1. Llansol, Maria Gabriela, 1931-2008 – Crítica e interpretação.
I. Título.

CDD B869.7

Elaborado por Mauricio Amormino Júnior – CRB6/2422

À RODA DE UMA PESQUISA (2009-2021)

Leituras de Maria Gabriela Llansol

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

Rio de Janeiro

2022



Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

Introdução	6
Prefácio	8
Capítulo I – Ser e escrita	
O ser da escrita: representação, identidade, utopia	15
Percurso da subjetividade em <i>Finita</i> , Diário 2	26
A morte do autor e do leitor	40
Uma nova casa: cotidiano e dom poético	51
Capítulo II – Leituras de obras escolhidas	
Drama e poesia em <i>Causa Amante</i> . uma visita à oficina textual de Maria Gabriela Llansol	65
Como ler <i>Um beijo dado mais tarde?</i> eu leio assim este livro-alimento	87
Prodígios do ardente texto llansoliano	101
Pessoa no espelho de Llansol: palavras cerzidas às imagens	114
Capítulo III– Maria Gabriela Llansol: imagem e mulher	
Linguagem e estranhamento: um olhar sobre me- mória, utopia e pós-humanismo	131
Violência e verdade da imagem; uma leitura de “existentes não-reais”	143
O vazio que mete medo	162
Ser beguina hoje, a utopia de Maria Gabriela Llansol	177
Feminismo figural	189
Referências	205
Índice remissivo	213

Introdução

Uma pesquisa deve mover-nos como pesquisadores, mas antes de tudo deve significar algo mais em nosso destino como pensadores da vida e de nós mesmos. Sem a presença dessa força pessoal a animar a prática acadêmica, as investigações tendem a arrefecer e a se repetir ao longo do tempo. Durante os primeiros anos (1985-2005) como docente na UFF, dediquei-me ao estudo da obra de José Saramago, em especial nas investigações de mestrado e doutorado, encerrando esta fase de intenso fascínio com a publicação de resenha sobre *Caim*, seu último livro, na Revista *Colóquio Letras*, n. 173, 2010.

6 Um ano após a morte de Maria Gabriela Llansol (1931-2008), apresentei as duas primeiras comunicações sobre sua obra (PUC-MG e UFF-RJ), impulsionada pela intrigante posição do autor e do leitor em seu texto. No mesmo ano, a partir do projeto de Pós-Doutoramento na Universidade Nova de Lisboa sob a orientação de Silvina Rodrigues Lopes e com o apoio da CAPES e do Espaço Llansol em Sintra, iniciei uma pesquisa acadêmica sobre a sua obra, sob a suspeita de continuá-la até quando for possível.

Ao longo dos últimos 13 anos dei aulas, orientei dissertações, teses e pesquisa de pós-doutoramento, participei de bancas e eventos e produzi mais de duas dezenas de textos sobre a obra de Llansol. Destes, **nove** permanecem inéditos e, quanto aos demais, **seis** foram publicados em periódicos, **três** em anais, **cinco** em coletâneas. Considerando a restrita circulação de livros acadêmicos e de anais de eventos, considerei oportuno divulgar, sob este modelo digital *e-book*, os inéditos (9), bem como os publicados em

coletâneas (2) e em anais eletrônicos (2), que representam os 13 estudos aqui reproduzidos. Os ensaios afins estão agrupados em capítulos distintos, com informação em nota de rodapé sobre a data e o evento da versão original. Excluem-se, portanto, da coletânea todos os artigos publicados em revistas indexadas de acesso digital referidos na Bibliografia final.

Os textos foram revistos e levemente alterados para que aqui mostrem o percurso da pesquisa ao longo dos anos, testemunhando o esforço para compreender *un visage du monde* (cf. Blanchot) que se faz em direção à escrita de uma “restante vida” defendida por Llansol. Ao se agruparem por afinidades teóricas ou formais, os artigos também expressam uma certa ordenação cronológica na produção acadêmica desde 2009, que se fez em termos mais gerais sobre o Ser e a Escrita no Cap 1, mais direcionada a obras específicas no Cap II e mais concentrada na teoria (imagem) e no gênero (feminismo) no Cap. III.

Optamos por preservar os Resumos originais para facilitar a escolha do leitor, uma vez que os artigos são independentes embora dialoguem entre si dentro e fora dos capítulos.

Ao final deste esforço, o sentimento dominante é a alegria de poder compartilhar leituras já vividas - e sempre à mão - que nos oferece a escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol.

Niterói, 4 de dezembro de 2021

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
wiltshire.marialucia@hotmail.com

E assim se fez a luz Llansol

Jorge Fernandes da Silveira
UFRJ, CNPq

“Uma pesquisa deve mover-nos como pesquisadores, mas antes de tudo deve significar algo mais em nosso destino como pensadores da vida e de nós mesmos.”

Com esta sentença Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira começa a “Introdução” ao seu bem concertado volume de ensaios.

À roda de uma pesquisa (2009-2019): leituras de Maria Gabriela Llansol reúne treze textos, divididos em três capítulos (4+4+5=13) — “Ser e escrita”, “Leituras de obras escolhidas”, “Maria Gabriela Llansol: imagem e mulher” —, seguidos de bibliografia.

8 O sentido da perfeição na aliança entre a experiência universitária, a pesquisa, e a vivência político-social, a cidadania, é das mais distintas qualificações na docência discreta e marcante de Maria Lúcia, na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Por meio de sutilmente sucinta nota biobibliográfica, ela apresenta-se, apresentando-nos a sua passagem de leitora da obra de José Saramago à *legente* da obra de Maria Gabriela Llansol. Obras, à primeira leitura, incomparáveis.

Travessia não conclusa de uma a outra forma de recepção, porém, se se considera que o adeus à *narratividade* do Autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* — “Durante os primeiros anos (1985-2005) como docente na UFF, dediquei-me ao estudo da obra de José Saramago, em especial nas investigações de mestrado e doutorado, encerrando esta fase de intenso fascínio com a publicação de resenha sobre *Caim*, seu último livro, na Revista *Colóquio Letras*, n. 173, 2010” — e o até para sempre à *textualidade* da Autora de *Onde vais, drama-poesia?* — “No mesmo ano [2009], a partir do projeto de Pós-

-Doutoramento na Universidade Nova de Lisboa sob a orientação de Silvina Rodrigues Lopes e com o apoio da CAPES e do Espaço Llansol em Sintra, iniciei uma pesquisa acadêmica sobre a sua obra, sob a suspeita de continuá-la até quando for possível.” — é um percurso ainda em progresso, onde os sentidos se cruzam à *roda* dos discursos.

A vontade de incorporar inteligentemente a matéria da formação anterior à nova em informação leva uma subjetividade sensível a experiências extremas. Por isso, não deve surpreender, em passagem exemplarmente significativa na leitura do texto “Percurso da subjetividade em *Finita*, Diário 2”, em que fragmentos do passado misturam-se às impressões vívidas do presente, a exaltação jubilosa “da experiência-limite quando somos levados a olhar para o abismo e, tal como os personagens da *Jangada de pedra*, exclamamos: ‘Meu Deus, a felicidade existe, (...) e pode não ser mais do que isto, mar, luz e vertigem’” (cf. Saramago).

Atos falhos, quando bem talhados, educam.

Há outros exemplos, considerando o panorama da literatura portuguesa moderno-contemporânea, verso e prosa, em que a *comparação* entre narratividade e textualidade, entre “reais não existentes” (personagens de sonho movidos pela liberdade revolucionária contra a necessidade opressora) e “existentes não-reais” (o desejo de criação de um universo com figuras e imagens em liberdade de escrita), ocorre ao pensamento solidário de Maria Lúcia: “Tal como em *Finita*, esta fala de José Cardoso Pires (...)”; “Tanto quanto Llansol, Fernando Pessoa (...)”.

Grosso modo, narratividade : “reais não existentes” :: textualidade : “existentes não-reais”.

Não há ato falho, no recorte de citações. Na verdade, estamos tratando de diferentes não-excludentes, nessas ocorrências, todas, interessantemente, no segundo texto do Capítulo I, “Ser e escrita”.

Atentos à advertência de que “ao fazermos da obra um objeto de estudo, corremos o risco de esquecer que o texto é um elemento vivo e

um convite ao movimento”, sabemos, por um lado, ser a narratividade propriedade da chamada “literatura engajada”, em que, segundo um modelo de matriz neorrealista, revisitado e revisto pelo romance saramaguiano, personagens estão sujeitos a uma LEI (Latifúndio, Estado, Igreja) injusta e permanente em tempos sombrios sobre a humanidade; por outro lado, a textualidade, apropriando-me de palavras de Maria Lúcia, em já animada conversação à volta do primeiro parágrafo prodigioso, “deve significar algo mais em nosso destino como pensadores da vida e de nós mesmos”. Sim, como o significado extraordinário do título de um livro, *Um Falcão no Punho*, que, em abreviatura bibliográfica, **FP**, também significa **Fernando Pessoa**, um nome já multiplicado em muitos outros nomes, os chamados heterônimos. A essas figuras radicais (de raiz) na biografia ficcional do sujeito em crise na Modernidade aliam-se as figuras de *rebeldes* llansolianos, mulheres e homens a traçarem a *geografia* do pensamento Ocidental em termos religiosos e filosóficos, poéticos e científicos, numa palavra, políticos, generosamente ao nosso alcance através da leitura de ensaios que nos interessam mais, quer pela explicação de conceitos fundamentais, quer pela abertura a novas reflexões, a partir das ideias originais, em títulos tão motivadores quanto os encontrados nos três capítulos da obra: “O ser da escrita: representação, identidade, utopia”, “Uma nova casa: cotidiano e dom poético”, “Drama e poesia em *Causa Amante*: uma visita à oficina textual de M. G. Llansol”, “Pessoa no espelho de Llansol: palavras cerzidas às imagens”, “Violência e verdade da imagem: uma leitura de existentes não-reais”. A eles, não obrigatoriamente a todos, faremos ainda referências, não necessariamente conclusivas.

“Os textos foram revistos e levemente alterados para que aqui mostrem o percurso da pesquisa ao longo dos anos, testemunhando o esforço para compreender *un visage du monde* (cf. Blanchot) que se faz em direção à escrita de uma ‘restante vida’ defendida por Llansol.”

Para compreender “um rosto do mundo” segundo Blanchot, em tradução literal, a meu ver, em (dis)curso entre a narratividade e

a textualidade. Para a minha geração crítica formada pela sociologia marxista da literatura, o que importava era *uma visão do mundo* segundo Lukács, onde a personalidade revoltada do herói problemático representava as contradições dialéticas do homem nosso contemporâneo. Chamo a atenção para Blanchot e Lukács não para confrontá-los como adversários teóricos. O contrário, aliás. Lado a lado, eles expressam o meu elogio à lucidez da leitora-legente, que, “à roda” de resíduos metodológicos ao longo do campo ideológico, segue segura na direção das suas próprias palavras, como quem busca um terceiro termo entre o binarismo em discussão: “Libertar a escrita é libertar o pensamento capaz de escrever-se, pensando-se.”; “Mais difícil do que proclamar a ‘morte do autor’, como fez Barthes, é fazer morrer o leitor para deixar nascer o “legente”.

Pronunciamento de igual importância vem através de Emil Steiger, no seu nem sempre unânime *Conceitos fundamentais da poética*, em que distingue o próprio do “gênero lírico” do “espírito dramático”: “Llansol recusa a aplicação do atributo ‘épico’ a sua obra, substituindo a noção de narratividade pela de textualidade. Ao nos aproximarmos destes termos, é incontornável a associação com as concepções de ‘lírico’ e ‘dramático’ de Emil Steiger (...) Teria Llansol pensado nestes aspectos ao cunhar a figura ‘drama-poesia?’”

11

Mais importante do que a resposta à pergunta é ter em vista a interlocução pendular entre esses modos de ler o literário movimentados por diferentes técnicas de interpretação e análise. Parafraseando o pensamento de românticos alemães, em matéria afim, bem ao gosto de Llansol: *Voltar à natureza ou trazer a Natureza de volta? Eis a questão!*

A propósito, *mar, luz e vertigem* exprimem, naturalmente, repetimos, a alegria provocada pela leitura do seu José Saramago. O amor ardente de extração camoniana em visita ao imaginário figural spinozista de Maria Gabriela Llansol é muito caro ao corpo de afetos de Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira: um *corpus* fulgurante em figura

de constelação. Seguindo o seu rasto, assim se faz a Luz Llansol: “a Senhora faz meia com linha feita de luz”. A imagem, escrita num caderno aos oito anos e revista aos doze, está agora publicada em *Finita*, Diário 2, e pode ser apreciada em toda a obra

Ao sabor do modo de ler a *natureza* do literário em busca de repetições, apuro o seu fulgor e completo citação anterior acerca da advertência do texto como um corpo vivo, que, portanto, “não deve ser reduzido a um inseto morto e reluzente como uma borboleta empalhada em bandejas-*souvenirs*.”

12 A contrapelo da visão de uma natureza-morta *fake*, indo ao encontro de uma das minhas máximas preferidas — corpos coincidentes configuram um *corpus* coexistente —, o texto “Prodígios sobre o ardente texto llansoliano” é realmente prodigioso em metamorfoses imagéticas, visto que, partindo da leitura de *Ardente texto Joshua* (ATJ), que por sua vez incorpora reflexões em torno da criação de um *corp* ‘a’ *screver* (a terceira coisa que mete medo), acaba por configurar uma “cena fulgor”, literalmente, em estado de textualidade llansoliana, em que a figura da jovem carmelita morta de tuberculose aos 24 anos, Teresa de Martin de Lisieux, transfigura-se em ATJ, quer dizer, *Ardente Teresa Joshua*, sujeita, nas palavras de Llansol, via Maria Lúcia, ao “percurso de um corpo como súpula da sua potência de agir”.

Em outro texto de leitura igualmente notável, “Drama e poesia em *Causa Amante*: uma visita à oficina textual de Maria Gabriela Llansol”, contrariando a citação de abertura, “Escrevo às escuras”, a musicalidade da palavra “causa” impressiona mais, se o *au* da sílaba forte, *cau*, for ouvido dobrado aos nomes de Ana e Úrsula (AU), as beguinhas, principais figuras em cena. Assim como a minuciosa “escansão” de uma inscrição em forma de poema, um pórtico, desdobrado em secções, que impulsionam a busca apaixonada de um sentido para “causa amante”, recorda-me frase famosa de Hannah Arendt a respeito da sua condição de exilada — *o que resta é a língua*

materna. Essa lembrança impressiona ainda mais ao saber que do dossiê ao livro “há uma frase significativa que não aparece na edição final, provavelmente para adensar o segredo da obra e do seu título, em direção ao leitor (DO-CA, p. 31, folha dobrada sobre si mesma): “penetras ainda mais longe tua língua à procura de causa amante”.

A impressão de que a frase me era familiar perseguiu-me até a descoberta tão surpreendente quanto pressentida de que o que escutava na língua materna de Llansol era verso de poema clássico, “Procura da poesia”, do poeta brasileiro seu contemporâneo, Carlos Drummond de Andrade. Afinal, e com que júbilo a celebro, fica a certeza de que a *causa amante*, o *claro enigma*, que nos une, brasileiros e portugueses, é a língua portuguesa.

E a mim pouco me importa que a frase Maria Gabriela Llansol a tenha rasurado: “(...) Penetra surdamente no reino das palavras/ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./ Estão paralisados, mas não há desespero,/ Há calma e frescura na superfície intata./ Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário. // (...) Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra/ E te pergunta, sem interesse pela resposta,/ Pobre ou terrível, que lhe deres:/ – Trouxeste a chave? (...)”

13

Autor de *O beijo partido: introdução à obra de Llansol*, sou o primeiro a admitir que a verdadeira introdução à obra de Maria Gabriela Llansol está escrita agora por Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira. Posso ser tímido, mas não sou chegado a falsas modéstias. Em resumo (à maneira dos ensaios), o que esta apresentação expõe é uma *leitura menor* do imenso trabalho de estudiosa séria e inteligente, senhora de uma sensibilidade rara para o compreensão do pensamento de Poetas e Filósofos da *Poesia Mundo*.

A chave de ler Llansol está à roda mestra.

Visconde Mauá, 19 de janeiro de 2022

I

Ser e escrita

O ser da escrita: representação, identidade, utopia¹

Resumo:

Partindo da reflexão de Barthes sobre a necessidade de libertar a escrita para libertar o sujeito, o objetivo do ensaio é investigar o texto sob a perspectiva da identidade e da utopia, observando a sua tentativa de desvio da representação e possibilidade fundante do Ser: o escrito é o Ser, não o transparece.

Palavras-chaves: Llansol, sujeito, escrita, utopia, representação

[...] tudo o que eu até hoje tenho escrito é procurar saber como se pode escrever a Regra do desejo mútuo, a regra que tu dizes da Comunidade. Se se entra em precisões, cerceiam-se os impulsos; se não nos abeiramos do exacto, desfaz-se a rede e esvai-se o mútuo. (Llansol, 1987, p. 26.)

15

Introdução

Primeira questão: como pode um leitor se constituir frente ao texto de Maria Gabriela Llansol? Segunda questão: como estabelecer os seus liames e entender aquilo que nele vive o seu fascínio? Dizem que o texto de Llansol é ilegível, ininteligível... Nem tanto depois que se lê uma boa introdução crítica a sua obra, como, por exemplo, *O beijo partido* (2004) de Jorge Fernandes da Silveira. No entanto, é preciso dizer que o diálogo com Llansol pode ser favorecido por alguma forte experiência do leitor - uma perda, uma

¹ Texto dedicado a *Cristina Maria Paes dos Santos*, publicado em CD-ROM de circulação restrita, relativo aos trabalhos apresentados no *VI Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa, Portugal e África: Memória, Paisagem e Escrita*; Rio de Janeiro: Leo Christian Ed. Ltda, 2009, p. 56-69.

situação de risco ou mesmo o desespero que nos conduz por vezes à escrita como bálsamo. O caminho pode ser menos difícil para leitores de filosofia, em especial as de Nietzsche, Blanchot, Deleuze ou Foucault, ou ainda de obras literárias do mesmo naipe, como as de Clarice Lispector e Gonçalo M. Tavares, familiarizados com o vazio não dissimulado no texto. Também poetas e leitores de poesia terão mais facilidade, assim como aqueles que, não se enquadrando nas categorias anteriores, não se sustentam apenas com a sedução do literário e do bem dizer, procurando na escrita o ser perdido e que, como Llansol, não correm atrás do poético em si, mas daquilo que a poesia corre atrás.

16 Firmado o desejo de pacto, surge a figura de um novo leitor desta autora, falecida em 2008, aos 76 anos em Sintra, Portugal, em meio a cerca de 73 cadernos manuscritos que ainda hoje estão em fase de digitalização pelo projeto Espaço Llansol, coordenado por João Barrento. A obra publicada é ampla, três dezenas de títulos, iniciada em 1962 a partir de *Os pregos na erva* e encerrada com *Os cantores da leitura* (2007), dedicada ao crítico Eduardo Prado Coelho. Toda ela se fez sob o incentivo do marido, Augusto Joaquim, que posfacia a primeira e a quem a autora faz uma homenagem na penúltima, *Amigo e amiga* (2004). Entre os livros estão três Diários e oito alentadas traduções que revelam a sua afinidade com os autores traduzidos: Emily Dickinson, Verlaine, Rilke, Rimbaud, Teresa de Lisieux, Apollinaire, Paul Éluard, Baudelaire.

Importa lembrar que o seu reconhecimento não foi imediato, embora tenha causado admiração entre alguns críticos de renome, como Jacinto do Prado Coelho que, em 1977, diante d' *O Livro das Comunidades*, primeiro da trilogia *Geografia dos Rebeldes*, disse ser “obra de espanto e alheamento, poesia do humano e do divino, entre o sono, o sonho e a vigília” religando “a ficção poética à tradição duma espiritualidade críptica” (*apud* ABREU, 2008, p. 7). Os prêmios chegaram a partir da década de 80, destinados a *Um*

falcão no punho (1985), *Um beijo dado mais tarde* (1990) e o livro dedicado ao marido.

Para o leitor iniciante é obrigatório abeirar-se da obra que fala sobre a obra, o que se pode cumprir com a leitura do livro recomendado e da bibliografia que o sustenta. No entanto, vem-lhe a obsedante questão: como dizer algo que ainda não foi dito? Se o leitor acredita, como disse Barthes muito sorrateiramente no final do texto “Leitura” - “[...] que nunca será possível libertar a leitura se, com um mesmo movimento, não libertarmos a escritura” (Barthes, 2004, p. 40) - e, se ele quer libertar a escrita, como praticar a leitura/escrita ideal ou como produzir a leitura *escrevível*? De início o leitor pode se aproximar com seus próprios recursos ou lendo artigos e folheando críticas, mas também pode extrair do texto llansoliano a sua teoria, procedimento que é bastante praticado pela própria autora nos Diários e na obra *Onde vais, Drama-poesia?*(2000). Depois é preciso um recorte, quando se trata de uma leitura acadêmica. É o que buscamos fazer nestas linhas ao eleger três ou quatro aspectos interligados da escrita de Llansol sobre a constituição do sujeito, a escrita, a representação e a utopia.

17

No romance português contemporâneo [ref. 2009], algumas vozes femininas caminham numa direção de promessas que ultrapassa o mal estar da nossa modernidade tardia. Observa-se na ficção de tais mulheres portuguesas uma revigorada reflexão sobre a escrita, não apenas como recurso de liberação do feminino ou exercício lúdico, mas como lugar para a re-fundação do Ser diante da falta de certezas e de esperanças de nosso tempo. É o que flagramos em alguns textos de Teolinda Gersão e no romance *A Eternidade e o desejo* (2007) de Inês Pedrosa, em que a personagem Clara, como duplo da autora, reflete sobre o Ser e a linguagem em blocos parentéticos num diálogo revitalizante com o mago da palavra que foi Antônio Vieira.

A expressão do título deste texto – O Ser da escrita – quer significar a observação do Ser da/na escrita como aceno a um novo

sujeito construindo-se na linguagem que, doravante, busca libertar-se das amarras da representação linear “palavra-coisa”. Trata-se de um Ser humano que fala, mas que também escuta as falas daquilo que o conhecimento classificou como inumano, tais como animais, plantas, objetos, fenômenos, enfim, tudo que a razão iluminista abandonou como menor em seu ardor de mapear e dominar o mundo. Este novo Ser desvencilha-se dos ranços niilistas que marcaram a literatura de matiz realista *lato sensu* e oferece uma alternativa aos sujeitos fragmentados da pós-modernidade. A alegria é o tom que rege a sinfonia llansoliana, da qual este texto pretende reconhecer alguns acordes.

A representação

18 Irmanando-se a Robert Musil, Llansol diz que se interessa “pelo pensamento que se desenvolve e suspende na escrita”, acentuando que “almejar com a escrita não é o mesmo que esbanjar no vazio a palavra” (Llansol, 1987, p. 60-61). Segundo Maria João Cantinho, aqui a palavra não é objeto de um jogo fortuito, mas “reconvertida pela sua incorporação numa nova ordem de significação” (§4, linha 5/6), lutando contra a significação meramente convencional ou comunicacional da narrativa. Daí a sua aparente ilegibilidade, pois a rapariga tenta trapacear a língua, evitando a sua impostura fascista que mais fala do ideológico do que é falada pelo sujeito. Não se trata aqui de metalinguagem ou auto-referencialidade questionadora da realidade cotidiana ou histórica, como tem sido muito recorrente no romance contemporâneo, mas uma tentativa de postar-se de outro modo frente ao real, impossível de ser apreendido, como disse Barthes. O texto de Llansol afasta-se da epistemologia da representação ao dobrar-se sobre si mesmo, criando um espaço textual em que o pensar e o fazer literário se fazem simultaneamente, sem a má consciência pretensiosa de retratar a realidade, “soprando o cego pó do realismo”, como diz Hélia Correia (2008, p.6). A narrativa não cai na armadilha do “como se”, mas se assume como textualidade

pura, na convicção de que o mundo humano é texto e só texto, como o considera Eduardo Prado Coelho:

Donde, abandono da literatura, aproximação da língua como corpo e memória habitada, e, por fim, *construção de um real*, suspenso da diferença absoluta vida/morte, ou escrita/medo, e partilha *desse real*, Maria Gabriela Llansol explica-o com extrema lucidez: “Não há literatura. Quando se escreve só importa em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros. (Coelho, 1988, p. 102)

Relativizando a dicotomia real e irreal, Llansol diz que “há muito real que não consegue existir” (Llansol, 1995, p. 5) - por exemplo, no silenciamento de um trauma - e propõe dar voz a múltiplas realidades a que não temos acesso e que estão virtualmente contidas no mundo e na linguagem. Por outro lado, parece desprezar “muitíssima existência que não tem (nem nunca teve) realidade alguma”, concluindo que “A maior parte do que existe é miséria alucinada” (Llansol, 1995). A sua filosofia do conhecer é como um içar velas contra esta dor (cf. Llansol, 1987, p.152). Manuel Gusmão resume este esforço:

[...] podemos dizer que em MGL reencontramos ecos de uma linguagem ou de um *topos* que nos vem de longe: o do mundo como texto ou livro. Só que nela não estamos perante mais uma simples glosa; estamos, sim, perante a vibrante reversibilidade do tópico: se o mundo advém texto é, pelo menos, em parte, porque o texto está incessantemente a devir mundo. (Gusmão, 2003, p. 6)

Atrás de si, Llansol reconhece o empenho de outros na mesma direção (Kafka, Musil, Dickinson, Rilke, Woolf), alguns mais ou menos falhados, mas todos, sobretudo Fernando Pessoa, que procurou “diversíssimos ângulos de construção para “[...] não deixar [a poesia] resvalar em puros jogos de palavras, para que voltasse a significar o real” (Llansol, 1995, p. 6).

Muito já se falou deste tópico a propósito de Llansol mas o que agora interessa é focalizar o seu desdobramento sobre o Ser, ou o sujeito que se nomeia e se vê a si mesmo. Se “o texto Llansoliano

se constitui à margem de um real narrativo mimético” (Levy, 2000, p. 5), também ele postula a idéia de que o Ser do homem é inapreensível, contrariando o conselho – impraticável - de Sócrates. Assim como “conhecer o mundo” é um processo de invenção, e não uma representação verdadeira da realidade, “conhecer-se” diz respeito a um projeto igualmente fabricável pela linguagem, devastando com ele as vicissitudes da identidade do sujeito.

A identidade

O que impressiona em *Blade Runner, o caçador de andróides*, filme de Ripley Scott (1984) é a temática da indiferenciação entre humanos e andróides, situação que podemos estender aos animais, aos vegetais e aos objetos. A diluição da identidade onipotente e auto-centrada - processo que costumamos associar negativamente às mazelas do nosso mundo contemporâneo sem referenciais, nostalgicamente lamentado como perda do pensamento do sujeito uno – é, e aponta para o vazio do Ser em todos os tempos. Pode-se dizer que 20 é de um “não-ser” de que se trata sempre, que se constitui nas redes dos discursos míticos, religiosos, filosóficos e pragmáticos. Para dar conta desta identidade fluida (não líquida no sentido pejorativo criado por Zygmunt Bauman) que marca o sujeito humano e, partindo da frase de Llansol de que “um ser sendo forja a sua identidade”, Maria Etelvina Santos fala de ipseidade para caracterizar este eu que é “um ser em relação, que passa de um *idem* a um *ipse* quando toma consciência de si como diferente – não como outro (*alter*), não como *mesmo* (*idem*), mas como o *si-mesmo* (*ipse*)” (SANTOS, 2007, p.41). Isto se afina com a concepção heideggeriana de que o Ser só o é em devir. Tal constatação, que de resto produziu alguma miséria e dor na literatura, é vastamente celebrada por Llansol. Longe de lamentar a falta de uma identidade que lhe assegure amparo e paz em representações religiosas ou laicas da cultura, seu pensamento se aproxima ao de Nietzsche e Foucault. Para o primeiro é preciso

forjar o estilo da nossa existência, o caráter, como ele diz, sem recorrer a valores “plantados no céu inteligível” (Nietzsche), nem no conhecimento racional, nem nas leis universais, mas entre os sexos humanos e o sexo da natureza” (*apud* Mourão, item 9). Por sua vez, Foucault indaga sobre a construção da identidade como obra de arte - *Porquoi un tableau ou une maison sont-ils des objets d’art et non pas la vie?* - que se articula com o pensamento de Llansol quando diz que re-nasce da escrita e que escrevendo, re-siste, re-existe, numa forma particular de existência (Llansol, 2000, p. 211).

A autora fala em especial do que a escrita vê. E o que vê esta escrita? Renascimentos, fulgurações. Assim, não só o narrador, mas igualmente personagens, são seres por vir. Há, pois, um caminho de despojamento da pessoalidade que nada tem de místico, ao contrário, é pleno da consciência humana de um vazio que não lamenta sua condição e que convida o sujeito a fazer-se constantemente na escrita. Uma vida assim tecida acaba por se tornar uma obra de arte, vivida como glória não-narcísica que realiza, aristotelicamente, uma determinada forma, diríamos, corpo e espírito integrados.

21

A identidade humana fissurada, e simultaneamente celebrada em sua precariedade, também passa pela consideração do não-humano. Ao falar do cão e de sua relação de afeto com ele, Llansol fala efetivamente de um liame entre duas almas, tornando-o presente, existente e real. Não projeta no cão os desejos ou lamentos que pertencem à dona. Nestes quase diálogos de *Amar um cão* (1990), em que a dor da perda do cão existe, mas passa, vislumbra-se uma inteira ecofilosofia que coloca Llansol ao lado dos loucos que falam com coisas, com a natureza e os animais como seres viventes, sem distância ontológica entre eles. Llansol também nomeia plantas e com elas estabelece uma horizontalidade relacional que dá suporte à sua cosmovisão. Na sua entrevista a João Mendes, a respeito do cão Jade, Llansol diz que “todas as diferentes espécies de seres têm o gosto profundo de viver num mundo estético” (Llansol, 1995, p.

2). Recusa-se a enclausurar o conceito de humano, como lemos no “Perílogo” de *O senhor de Herbais*, dizendo que ele “é indefinível, quem quiser que tente, e verá como dizer ‘eis o humano` é dizê-lo pela boca do tirano” (Llansol, 2002, p. 274). Aqui ela faz a abertura do humano a outras categorias, abomina o ‘exclusivismo do humano” (2000, p. 207) e dá passagem ao “encontro inesperado do diverso”, levando não só a um acordo, mas à “vibração de um acorde” (Gusmão, 2003, p.16). Assim se pronuncia quanto à árvore que observa em frente à casa em Herbais: “Textual é *Prunus Triloba* que florirá. Escuto muitas vezes esse arbusto, que se mantém direito a meio da fachada da casa” (Llansol, 1987, p. 5, abaixo da foto da casa). E em outro momento: “Tenho cabeça de animal e mão de folha” (Llansol, 1987, 150).

22 Para reintegrar-se à natureza, Llansol não faz como os ingênuos (que se despersonalizam), nem como os sentimentais (que se angustiam). Ela simplesmente se evade da ilusão da representação, reconhecendo ser impossível retratar a árvore, respeitando-lhe o seu “próprio” (da árvore). Para dar o beijo que sela o enlace com a árvore / natureza, oferece-lhe o texto que escreve, ignorando “se o entendem”, como ignora se sua presença no mundo pode causar alguma mudança; o importante é o sentido: o texto é para a árvore, é para ambas, e basta. Este enlace é de puro erotismo, aberturas que se dispõem a penetrações mútuas, que prescindem de narcísicos “gritos autobiográficos” (Llansol, 2000, p. 181)

Sob a inspiração de uma ecocrítica moderna (cf. Garrard) e de uma ecofilosofia da alteridade (cf. Derrida), mostramos em outra ocasião (Oliveira, 2008) como Llansol, Gersão e Lispector partilham o entendimento de interação entre homem e animais em razão da idêntica capacidade de sofrimento que os caracterizam, afastando-se da classificação hierarquizada dos seres vivos, responsável pelo desequilíbrio da natureza e pela guerra entre espécies movida pela razão humana. Em *Água Viva*, Lispector dizia: “Não humanizo

bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo” (Lispector, 1990, p. 58). Também o mundo vegetal não fica de fora, revelando uma sensibilidade própria:

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais [...]. Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-me admirada. [...] Durou em beleza e vida uma semana inteira. [...]. Esta [...] tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bicho e homem. (Lispector, 1990, p. 56-7)

Em nome de um novo conceito não antropocêntrico do humano, Clarice se aproxima de Llansol quando clama:

Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa [...]. Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade (Lispector, 1998, p. 157-8)

23

A utopia

Parafraseando a autora, pergunta-se: aonde vão estas palavras? Ao falar do fascínio pela escrita de Llansol, teme-se que o texto, sob o pretexto de análise literária, fique sob o domínio da paixão que escraviza, que faz asserçõeslouvaminhas, que se deslumbra com a palavra plena e utópica. Mas se o leitor está seduzido e obnubilado pela ilusão da esperança, é preciso deixar passar a admiração por esta promessa que parece afastar as sombras que rondam a vida e a literatura. No entanto, também no trágico da morte (e vem à mente a perda do cão Jade, do marido Augusto Joaquim e mesmo da sua própria saúde nos últimos meses, assolada pelas carências que a doença cria), podemos encontrar em Llansol a alegria de que falava Nietzsche no seu Zaratustra, e Espinosa na sua Ética.

Em 1994, numa espécie de prefácio ao seu *Lisboaleipzig 2*, Llansol se pronuncia:

eu ando a contar o mal-estar profundo dos seres humanos, dos animais e das plantas, ando à procura de um final feliz. Ando a ver se o fulgor que, por vezes, há nas coisas, é melhor guia do que as crenças que temos sobre elas, ou do que os pensamentos que, a propósito delas, nos ocorrem. (Llansol, 1994, p. 5)

24 Com estas palavras, a escritora afirma a sua crença, a sua utopia nas possibilidades da escrita como uma nova paisagem. O supremo valor que cultiva é um certo amor, uma espécie de bondade que luta contra todo e qualquer tipo de abandono que conduza ao sofrimento. Para esta comunhão, ela usa a imagem do anel. Ela não aceita a “perda do anel”, pois a verdadeira miséria não é a dor, mas a dissolução da corrente dos afetos. Embora a autora não seja filósofa nem teóloga, há em sua obra uma ontologia da textualidade que tece a possível celebração da alegria por sobre as mazelas da finitude. Ana de Penalosa, figura de *O livro das comunidades*, é um *alterego* da autora que “dava-se a palavra sobre o dedo indicador ligeiramente curvado como se servisse um aperitivo e um peixe” (Llansol, 1977, p. 12). Reparemos que ela não dava, mas “dava-se”, numa imagem que mescla palavra, alimento e corpo que se afetam entre si, elementos de sustentação e razão da existência.

Assim, Llansol foi capaz de anunciar um novo homem e um novo éden aqui na terra. O texto é edênico, como também é o Verbo e o espaço do homem, que por ele retorna a Deus. Isto postula a inversão do processo do Verbo que se fez carne, pois a carne se faz verbo no texto llansoliano, que tem a força de um canhão a soltar fogos-pensamentos que nos entram pela vista a dentro e nos convidam a também soltar fogos e luzes. “Sois poalha de luz”, diz o texto bíblico, que na interpretação de Llansol que o corrigiu em relação à tradução pessimista anterior (“Sois pó e ao pó voltarás”). Libertar a escrita não é fazer a criança escrever redações para se

instrumentalizar no mundo competitivo. É libertar o pensamento capaz de escrever-se, pensando-se. Daí a prática da escrita como projeto de reconfiguração poética do humano, como disse Gusmão.

Conclusão

Maria Gabriela Llansol não é mística; no entanto, há uma casual semelhança entre os caminhos dos místicos e o seu percurso, com a diferença de que nela a transcendência se realiza na imanência. Estamos diante de uma visão que ultrapassa as divisões da ciência e do pensamento e se materializa no texto. Com sua escrita anti-representativa, Llansol propõe a profunda solidariedade entre todos os viventes, em nome de um texto escrevível e de um “sexo de ler” que compõem uma nova erótica de interações. Seu propósito é o de combater a impostura da língua, mas igualmente o de facilitar o encontro da passagem, plantando um jardim edênico que não se confunde com o espaço político ou religioso. Segundo Gusmão, “o que o texto tece é, não a ficção, ou a mimese de algo que pode ou poderia acontecer, mas precisamente a suscitação de um mundo alternativo.” (Gusmão, p. 18).

25

Na confluência do vazio do ser e da escrita, lê-se em Llansol: “Eu própria vou sentindo uma parte neutra no meu ser – a terra prometida da força, e a terra de ninguém do sexo” (Llansol, 1987, p. 140). Para além da hierarquização logocêntrica de gêneros, raças e espécies e em nome de um novo Ser que se forja na textualidade, o projeto de Llansol, ao qual podemos chamar de utópico, ou “eudemonista ucrônico” (cf. Barrento), faz da escrita a procura do “desejo mútuo” e a regra da “Comunidade” que fica entre a razão e a emoção, tal como enunciado na epígrafe desta leitura.

Percursos da subjetividade em *Finita*, Diário 2

Resumo:

Considerando a problematização dos paradigmas de autoria, de biografia e de descoberta de si na narrativa portuguesa contemporânea, trata-se de identificar e analisar as expressões do sujeito em *Finita* – Diário 2 (1987) de Maria Gabriela Llansol como um processo em devir que se faz permanentemente num corpo-a-corpo com a linguagem, pela captura em si do vazio ou do silêncio. Aqui as práticas de auto-referencialidade e de reflexão metalinguística ultrapassam a afirmação do eu narcísico e repousam numa experiência da negatividade inerente a todo querer-dizer. Tal como diria Barthes e como propõe Agamben, a subjetividade substitui a figura do sujeito, exibindo-se em *gestos* que configuram o encontro lúdico do ser vivo com os dispositivos linguísticos.

26

Palavras – chave: sujeito; auto-referencialidade; *Finita*

Introdução

Envolvido na atmosfera de encantamento provocado pela leitura de *Finita*, de Maria Gabriela Llansol, o pensamento deriva na reflexão do leitor que se acha medíocre diante da escrita de um grande escritor. Como fazê-lo aceitar suas limitações e, ao mesmo tempo, alargar os limites de sua capacidade produtiva?

A escrita pode ser a única forma que dispomos para desenhar algo que não é apenas nós mesmos e que nos faz compartilhar a mesma condição humana. Ao praticarmos a escrita de forma criativa, pelo menos por um tempo logramos atingir o contentamento de per-

tencer à comunidade de todos, desimportando-nos com os critérios de valoração que classificam os sujeitos no mundo e os textos na literatura. Aprendemos com Blanchot que podemos experimentar a alegria da autoria, embora ela nem sempre nos renda dividendos sociais ou financeiros. No exercício extraordinário da linguagem há uma força que nos leva para frente ainda que nada tenhamos a dizer. Este impulso é, na verdade, uma propulsão vinda de fora do eu que força a entrada do sujeito num outro mundo inventado pela linguagem, mas que não é simplesmente a ficção oposta ao mundo real. Se toda ficção supõe o seu oposto, a saber, a realidade, a invenção ultrapassa esta dicotomia, abstraindo a realidade material para construir uma nova realidade através da disposição linear de significantes que se efetivam na escrita. Como confessou Virgínia Wolf, a experiência da escrita a tornou consciente daquilo que chama realidade, isto é, “algo de abstracto, mas que foi no entanto incorporado às charnechas, ao céu”. (*apud* Blanchot, 2005, p. 146)

Mas se nada temos a falar, de que falaremos nós ao encadear caracteres? Esta é a angústia do leitor que se avalia sem imaginação, mas que deseja inventar a própria imaginação. De onde procede esta compulsão para ultrapassar a leitura e ingressar em nossa própria fala? De que modo um sujeito pode despojar-se de seu eu e encarnar a função de autor num corpo-a-corpo com a linguagem pela captura em si do vazio ou do silêncio? Entrar na autoria significa apagar-se, como anuncia Barthes: “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (Barthes, 2004, p. 57). Ou, como afirma Blanchot, escrever é “sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal” (Blanchot, 2005, p. 139). No entanto muitos leitores acreditam que a autoria é um processo desencadeado e controlado apenas pela mente, o que lhes atija a inveja do estatuto do escritor como personalidade civil bafejada pela inteligência e pelo sucesso. Ser escritor publicado e consagrado é destino de poucos, mas ser autor de textos é condição acessível a todos os letrados, que tam-

bém podem encontrar leitores em espaços alternativos e virtuais. Para se tornar autor, não é preciso dominar todos os recursos da língua, nem praticar um idioma castiço. Veja-se o exemplo de Jean Genet. O necessário para um verdadeiro autor é o desvencilhar-se do eu consciente e deixar-se levar pelo pensamento que cria outras instâncias subjetivas, como diz Barthes, reivindicando uma certa subjetividade oposta, ao mesmo tempo, ao impressionismo e ao objetivismo do sujeito. (cf. Barthes, 2004, 311). No entanto, em nossa cultura escolar há muita ênfase na leitura e pouca preocupação com a criação de autores, gerando leitores que se auto-depreciam e permanecem à margem da escrita.

A escrita de si

Um gênero menor a que recorrem os leitores auto-percebidos como medíocres é o diário. Muitos bons escritores usaram o diário para vários fins. Alguns desperdiçaram seus talentos nesta forma pessoalizada de escrever que acaba por enfasiar o escrevente e o leitor. Mesmo em se tratando do diário de uma escritora de talento como Virgínia Wolf, a leitura é “frequentemente penosa” (Blanchot, 2005, p.146). A marcação cronológica e os relatos cotidianos de alguém não têm fascínio porque são realidade banal e não invenção, a não ser que o diarista seja um personagem inventado por um terceiro, que não se representa na escrita ou se disfarça como um outro.

A aventura de Marcel Proust foi, em grande parte, a tentativa de injetar glamour na própria vida, vivida por meio de estratégias narrativas eficazes. Ao buscar a princípio uma impessoalidade que desse legibilidade à narrativa, escreveu uma primeira versão da obra *Em busca do tempo perdido* em terceira pessoa, e depois a verteu para a primeira pessoa. A esta altura, este definitivo Marcel que assume a autodiegese não coincidia mais com o primeiro Marcel que viveu os acontecimentos. Ao desaparecer do texto por meio da primeira narração heterodiegética, o autor operou um distanciamento

de si mesmo em relação a Marcel-herói e Marcel dos acontecimentos, abrindo a possibilidade de retornar à segunda versão “autodiegática” como um outro Marcel que conta a sua própria história, sem o risco de confundir-se com figura do autor empírico Marcel Proust. Nas duas versões, o sujeito foi eliminado para que nascesse uma nova subjetividade plena de fascínio e ultrapassasse o comezinho Marcel da realidade.

No caso de Llansol, as questões da autobiografia não a torturam tanto, pois, ao fazer o desvio de sua prosa a partir de *O livro das comunidade*, toda escrita é ao mesmo tempo autobiográfica e anti-autobiográfica, já que a pessoalidade se revela e se apaga no texto. Apesar deste anonimato do sujeito, a escrita concede muitas bênçãos aos seus praticantes. Por vias transversas, disse Llansol que a eternidade é garantida para aquele que escreve. Disse-o certamente de outra forma, mas esta foi a forma com que captamos tal verdade por meio de sua prosa que parece ser a resposta a todos os nihilismos e ao desconsolo dos que choram o fim das utopias e das metanarrativas. O seu texto é antes de tudo um convite a produzir textos que criam a vida que podemos viver, vida inventada que ganha plenitude em se fazendo. Neste sentido ela segue o pensamento de Nietzsche quanto às intuições do eterno retorno e à vida em direção à origem. Dar continuamente origem à vida é desfazer os espectros da morte, daí procedendo o latente caráter utópico (ou heterotópico) de sua obra.

Quanto à escrita do eu, Llansol fez um outro caminho frente às vicissitudes que cercam tais subjetividades enunciadoras. Tendo escrito alguns romances sob o acompanhamento de um outro tipo de escrita, a que deu o nome de “Diário”, ela desestabilizou as diferenças que fazemos entre as categorias de autor e narrador, mostrando que há uma escrita romanesca que pode ser autobiográfica em certa medida e que há uma escrita diarística que inventa uma biografia. O Diário 2, chamado *Finita*, escrito de 1974 a 1977, acompanhou a produção do romance *A restante vida*, num processo que a escritora

usou por três vezes em sua obra. Assim ela se pronuncia sobre tal procedimento: “Quando não escrever em **A restante vida**, que comecei hoje, escreverei aqui. De certeza que algumas palavras legíveis passarão de um a outro.” (Llansol, 1987, p. 13, negrito da autora).

Em verdade muitas palavras “legíveis”, vale dizer, não-pessoalizadas ou não-contaminadas pela pura confissão, transmigram entre a ficção e os diários. Nestes encontramos o cotidiano sob a ordem da cronologia, mas o calendário não se torna seu demônio, seu compositor ou seu vigilante, embora mantenha um pouco o caráter inspirador e provocador das reflexões que transfiguram as ações de modo simultaneamente distanciado e intenso, o que faz ressaltar uma subjetividade compartilhável que não se limita aos acontecimentos e pensamentos da pessoa Maria Gabriela Llansol. Assim ocorre de tal modo que a escritora desaparece da escrita, mas não se recusa a enunciar seu nome e o de outras pessoas com quem convive ou se corresponde. Ao abrir a página onde consta a indicação de lugar e tempo da enunciação - **“Lovaina (Brasseur), 12 de Novembro de 1974”** (negritos da autora) -, deparamo-nos com a “subjetividade do não-sujeito” (Barthes, 2004, p. 311), pela qual ela tematiza o próprio exercício do desaparecimento do autor na escrita como condição de legibilidade do texto por outro leitor, que também pode ser ela no futuro:

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

Creio que onde há prazer, o conhecimento está próximo. (Llansol, 1987, p. 12)

Fundindo os limites entre os gêneros, Llansol pratica a escrita que Blanchot detecta na literatura atual em que “escrever é primeiramente querer destruir o templo antes de o edificar” (Blanchot,

2005, p. 303). O prazer de criar significa quebrar tábuas e, ao fazê-lo, produzir conhecimento a ser compartilhado com o leitor, seja na ficção, seja na escrita de si.

Toda prosa auto-centrada, como as memórias, o diário e a autobiografia, precisa disfarçar o mal estar de falar de si, escondendo a miséria da vaidade e o terror do vazio, de forma a ser legível pelo próprio autor, sabendo-se, como disse, Jean-Louis Baudry que « Celui qui se fait le lecteur de ses propres textes ne peut être confondu avec celui qui les écrivit (...) » (Baudry, 2004, p. 23).

As escritas narcísicas correm o risco de se mostrarem vazias e trabalhosas se são apenas movidas pelo desejo de desabafo, de “fazer estilo” ou de agradecer aos leitores. Somente a prosa comandada pelo pensamento criador é capaz de desprender-se dos visgos que, como sacos de lodo ou cortejo de fantasmas, escurecem o espaço e soterram a luz. Narrar-se é dizer-se como história em ruína, re-pensando o fardo do nosso passado ou do presente que se esfarela continuamente sob nosso olhar. Como diz Jorge Leandro Rosa, Proust teve de lutar contra a amnésia, fazendo o percurso entre o fato vivido e o trabalho da memória. Que imenso trabalho imaginativo e arquitetural teve Proust ao inventar seu passado verdadeiro, tentando pegar o impegável, cercando-o dos mínimos detalhes, circunscrevendo-o à circunstância e à atmosfera, atribuindo-lhe sentido a partir do presente!

A grande maioria dos críticos de Llansol louva com entusiasmo a sua aventura em torno das potencialidades da escrita, pois souberam ler e compreender seu ousado projeto. Em geral o seu público leitor é feito de pessoas que também escrevem e que buscam na leitura e na escrita mais do que fábulas ou receitas de vida. Efetivamente é preciso acessar o texto llansoliano com intuição e conhecimento da vida como linguagem, sabendo que ali está - não uma saída - mas uma entrada, um renascer constante que exige o apagamento do sujeito pesado, carregado de fardos como o camelo,

segundo adverte Zaratustra no prólogo do livro de Nietzsche. Lendo Llansol, ora nos vemos como leão, ora como criança, mas nunca como camelo. Seu texto dança, rodopia, dá vertigens, alimentando o desejo de textualidade e a vontade de ler e de reler o que outros leitores dizem sobre ela, processo que certamente é próprio aos textos de gozo segundo a noção barthesiana.

No entanto intriga-nos o fato de não compreender Llansol ou não conseguir traduzi-la em nossa linguagem, embora ela fale a nossa língua. Há pontos de contato entre o seu texto e o nosso pensamento, mas muitas vezes perdemos o fio da ideia, sabendo que dali a pouco este fio vem à tona para continuar a pesca e nos encantar em meio a novo encontro.

A escrita de *Finita*, *Diário 2*

Em *Finita*, há um prólogo em que a autora recupera fragmentos de um antigo caderno de anotações, para revelar o seu pacto precoce com a escrita iniciado aos 8 anos quando dizia que ³² “a Senhora faz meia com linha feita de luz” (1987, p.8). Revendo a sua escrita dos 12 anos, ela menciona o nascimento de Augusto, marido e companheiro, que se converterá no seu primeiro leitor, crítico e incentivador. A relação do casal inverte o modelo cortês das cantigas de amor, ocupando a Senhora o lugar do trovador que não idealiza o objeto amado, mas se compraz em tecer o texto em linha e luz, que alimenta o leitor. O *Diário 2* é salpicado de elementos autobiográficos sob a forma de datas, nomes e fatos, mas o realismo da escrita do cotidiano é rompido quando o eu visita o passado para de lá pinçar uma reflexão que ilumina a escrita do presente.

Depois deste introito (Alpedrinha, verão de 1939), Llansol menciona o livro recém-concluído (*O Livro das Comunidades*) e reproduz o início do novo livro da mesma trilogia inicial (*A Restante vida*), seguindo de certo modo o modelo dos cadernos de anotações (*hypomnematas*) usados pelos antigos, como Sêneca. Sucodem-se

comentários sobre o processo de criação do livro referido em curso a partir do seu enunciado inicial - “o novo ser era um monstro; aspergiram-se de perfume” (1987, p. 9) – que passa a ser discutido pela narradora do Diário como se fosse de lavra alheia: “O que intuo é que esse ser é aquele que (...)” (idem).

Ao trazer para o Diário a estranha frase que inicia a sua própria obra, ela se mostra ignorante do seu sentido, apenas intuindo que talvez o monstro seja algo que seus mestres “trouxeram em si, nas dores e alegrias do inexpresso, (...) quando uma vontade maior assim o quis, (...)” (idem). Mais adiante reproduz um fragmento de Nietzsche, dramatizado pela leitura de Augusto, onde o filósofo exprime a sedução pela “magia do extremo”, fascínio que transborda do texto do pensador para o diário e daí para o leitor que também compartilha tais sensações da “autora”: “Fico perplexa, / estou exausta.» (Idem, p.10). Como um fragmento de teor duplamente pessoal e impessoal, emotivo e neutro, esta passagem fala da experiência-limite quando somos levados a olhar para o abismo e, tal como os personagens de *A Jangada de pedra*, exclamamos: “Meu Deus, a felicidade existe, (...) e pode não ser mais do que isto, mar, luz e vertigem” (cf. Saramago).

33

Em *Final* o prazer do *olhar* e do *descrever* percorre a textualidade, intercalando a narração em processo com a percepção dos detalhes do cotidiano e da arqueologia da sua pulsão pela escrita, como diz em 13 de fevereiro de 1975:

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. (...) (1987, p. 22)

Num exercício de metalinguagem que ultrapassa a afirmação do eu pessoal, a narradora interroga o desvio da sua escrita, que encontrou a alegria no abandono da fábula, no cultivo da reflexão e na invenção da realidade:

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 na proximidade desse lugar (...) a vida poderia talvez alcançar as fontes da Alegria? Em que momento eu soube que só criando reais-não-existentes, (...) abriríamos acesso a essas fontes? (1987, p. 22)

Rompendo limites

Tais percursos de prazer rasuram a concepção da obra de arte como fruto necessário do sofrimento pois, ao criar um espaço de liberdade em que as regras de gênero não são camisas de força, o autor concretiza a sua imaginação. Assim como o seu Diário acolhe a impureza ao abstrair o prosaísmo do cotidiano, a obra de ficção rompe com os preceitos da fábula ao encadeá-la numa dimensão marcadamente diarística. Para melhor esclarecer esta mescla, convém assinalar que *A restante vida* é um romance composto por três diferentes partes. A primeira – “Os meses da batalha” – faz uma sequenciação cronológica da fábula segundo um método próprio ao Diário: “No mês de Novembro”, “Nos princípios do mês de Dezembro”, “Sempre no mês de Março”, etc. Na segunda parte, estão os “Capítulos da espera”, contendo nove micro-narrações. E na terceira parta estão as Lições num total de 25. Trata-se, como se vê, de uma estruturação bastante híbrida.

Diante da desobediência às convenções literárias num e noutro gênero de obra, o crítico pode se incomodar por não encontrar um nicho onde encaixá-las, situação que lhe permitiria conquistar certa paz em seu pensamento investigativo. Mas muitos casos semelhantes se registram na história da literatura, sendo clássica a perplexidade da crítica frente ao *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares e seu aturdimento inicial diante da *cotterie* de máscaras pessoais. Em verdade muitos se assombram e não suportam o que é o “in-forme” (sem forma consagrada) com o qual Llansol trabalha

seu texto, questionando a coerência, a base, a superestrutura e os modelos como regras obrigatórias na arquitetura da obra de arte. Sua escrita põe em questão a vergonha do “disforme”, do horror à desordem, dos fantasmas do totalitarismos que assolam a alma humana, sedenta de uma unificação gestáltica (e falsa) que venha em socorro de desamparo. Tanto quanto Llansol, Fernando Pessoa fez algo semelhante em seu livro desassossegado, e talvez por vergonha de sua excentricidade, não o tenha publicado em vida.

Os leitores que não dedilham à perfeição as habilidades artesanais próprias aos gêneros - o “engenho” invocado por Camões ao lado da “arte” – ficam de mãos vazias como se a arte não os honrasse com a sua chama. Diferentes dos artistas, o homem comum, chamado medíocre porque é médio, é assim desqualificado porque não produz obras segundo o modelo canônico. No entanto não estamos desse jeito a impedir o florescimento de outras possibilidades de vida plena, tecidas pela arte segundo novos modos de engenho?

Llansol é um exemplo de autoria que resiste à ditadura do gênero na composição da obra, afirmando alternativas de escrita que se mostram fecundas enquanto textualidade. Além disso dá ao leitor comum a esperança de vingar-se das opressões discursivas que controlam o imaginário da arte, mostrando que uma obra pode nascer do nada e ir-se compondo com o fio do nada, não da luz ainda, mas de um elemento ausente que, embora não pareça, tem uma consistência como bem prova a sequência das palavras dispostas na linha. Llansol demonstra que é sob a provocação de um outro texto que o pensamento se ergue, “confessando” as intimidades do gozo geradas pela produção da arte. Sob o efeito das leituras realizadas e mostradas (ao contrário de Sêneca que aconselhava esconder as fontes), Llansol não teme a acusação de plágio nem de compilação de textos alheios.

Por mais rude que seja, toda vida é capaz de cintilar. Tanto Fabiano quanto Macabéa são personagens inventados por autores

que temeram a impossibilidade de expressão do humano sob efeito de condições sociais e culturais adversas. Elas não são criaturas reais, mas imagens hiperbólicas de uma categoria oprimida, pois é difícil crer que não haja uma possibilidade de cintilação em suas mentes que as torne capazes de criar algo original. Ao contrário do que se pensa, uma mente saturada de erudição pode ser tão estéril ou medíocre como se pensa erroneamente a propósito daquelas pobres personagens nordestinas, funcionando como repetidora automatizada de discursos alheios sem os transformar sob a ação de uma autoria original.

36 Se a experiência da negatividade é inerente a todo querer-dizer, marcando indiferentemente seres brilhantes ou medíocres, há, no entanto, dois tipos de impessoalidade ou ausência do ser que atravessam a autoria. A primeira é regida pelo embotamento da criatividade por força de condições externas que, segundo os ardis do capitalismo, sonégam recursos (Fabiano e Macabéia) ou os fazem proliferar de forma a controlar o imaginário (acumulação erudita ou de massa). A segunda é regida pela aceitação da negatividade em que se processa o despojamento necessário para que se produza a escrita fecunda cuja assinatura é entendida como plural, permitindo o compartilhamento e a solidariedade entre humanos. Neste caso, a escrita perpetra a morte do autor e acolhe, não somente o leitor, mas sobretudo outra escrita e outra autoria *ad aeternum*. É assim que podemos relacionar a simpatia de Llansol pelo eterno retorno de Nietzsche, mestre que a inquietava com “o abrupto do seu pensar”. (Llansol, 1987, p. 11)

Ao dizer que “Onde há prazer, o conhecimento está próximo” (p.12), Llansol altera a articulação entre trabalho e suor, tal como veio sendo interpretado no Gênesis. Na verdade, numa leitura alternativa do mito, vemos que o conhecimento está ligado ao prazer, sob o impulso da curiosidade de Eva que é seduzida pela promessa do fruto, atizada pela serpente que diz: saberás quem és, saberás a

verdade. No entanto, a legibilidade desse prazer conectado ao conhecimento foi afastada pela interpretação de exegetas oficiais que enfatizaram a ação de Eva como desobediência e o exílio como castigo, condenando o homem ao vale de lágrimas. Perdido o prazer e perdido o conhecimento, doravante tudo se fará com suor, enquanto Deus desfruta o gozo da eternidade pelo trabalho de apenas sete dias.

Se Llansol lê Nietzsche, nós vamos lendo Llansol a ler coisas. Este texto que aqui se escreve traz pensamentos que vão se conjugando com as palavras que lemos, o que prova que escrever (é isso que sentimos na carne) é ler, pouco importando se antes ou na hora da escrita. Ler alimenta necessariamente a escrita, não como um vampirismo de má fé, mas de um essencial e salutar canibalismo que nos constitui como sujeitos, prática que é recomendada por Sêneca e seguida de perto por Montaigne em seus *Ensaio*s.

Como teorizou Blanchot, a escrita se liga à morte. Caminhar para a necessidade da nossa morte não significa antecipar a morte, mas compreender que a vida só ganha sentido se radicalizamos, de forma intensa, o encontro inevitável com a morte. Para bem viver a vida, não há como vê-la senão como caminho para a morte. Mas, importante: que se veja e que se esqueça. Assim, em vez de dar o óbulo a Caronte, Ana de Penãlosa, personagem de Llansol, recebe de alguém um “vidro sob a mão que escrevia”, pois na escrita resiste-se à morte.

Finita acompanha *A restante vida*; este texto aqui em curso acompanha *Finita*. Não chegaremos a nenhum lugar! É só rodopio em busca da felicidade que exala da escritura, vinda de todos os lados, anônima, plurônima. Um texto pode ser uma casa móvel, flutuando onde se deposita a profusão do pensado. Lá se conserva um fio, o fio que destrinchamos na roca, que compõe um tecido - diferente – mas igual a tantos outros. Porque o problema da alteridade seria em parte isso: ver o diferente como um igual. Diz Llansol:

Na realidade, só
uma língua insistente é uma
língua verdadeira (Idem p.16)

Que diz ela com esta segmentação além do dito em palavras? Por meio de três patamares (como se fossem versos) cria-se um axioma, anunciado no advérbio de modo – “só”; depois especifica uma língua, um certo tipo de língua – a “insistente”, a que persiste em si mesma; por fim, estabelece uma verdade: só na língua insistente há verdade. Estamos diante de texto poético feito de ritmo, de cortes sintáticos, de paronomásias, mas no entanto no seio de uma narração diarística. Aí se destaca o presente contínuo que diz da conjugação do tempo em Llansol, fluxo eterno do presente que avança para o futuro.

38 Em *Finita. Diário 2*, a certa altura surge uma situação concreta: voltar a Portugal depois de 10 anos de exílio. Nesse momento – 1975 - há “um odor de violento ajuste de contas” (Idem, p.17), pois é impossível deixar de sentir os efeitos do mega evento que foi a Revolução dos Cravos. O longo exílio (ou êxodo) permite perceber o “cheiro de mensagem pervertida”. Também Sophia sentia estes odores podres pelas cidades, que ela opunha aos cheiros do mar e da praia, ou de Búzios em oposição a Mônica, personagens antípodas de seus contos exemplares.

Conclusão

Sempre chega a hora de encerrar a glosa e de se afastar, como faz o Autor cansado de *O Delfim* que se despede “de um companheiro de serões e de uma Ofélia local” (PIRES, 1983, p. 183). Tal como em *Finita*, esta fala de José Cardoso Pires exhibe a subjetividade do não-sujeito em *gestos* que configuram o encontro lúdico do ser vivo com os dispositivos linguísticos, realizando a autoria que morre, como quis Barthes ou expressa a essencial negatividade do humano,

como disse Agamben. “Se se entra em precisões, cerceiam-se os impulsos; se não nos abeirmos do exacto, desfaz-se a rede e esvai-se o mútuo”. (Llansol, 1987, p. 26.)

A morte do autor e do leitor²

Resumo:

Na contracorrente do processo de diluição do sujeito na contemporaneidade, a escrita de Llansol se insere num movimento de valorização da textualidade como especificidade do humano e se relaciona a um “messianismo imanente” (Assmann) que faz nascer pela “legência” / escrita uma outra subjetividade, sob a forma de um “outro” que ocupa o lugar da morte deixado pelo autor e pelo leitor. Ao fazermos uma crítica da leitura, identificamos procedimentos culturais - entre os quais o culto narcísico dos autores e a sacralização da literatura - que dificultam a recepção de textos inovadores como geradores de novos “legentes” / escritores capazes de abalar o *statu quo*. A textualidade llansoliana estimula novos protocolos de escritura / leitura quando pratica a ruptura de paradigmas narrativos, literários e culturais, libertando a escrita, tal como recomendara Barthes.

Palavras-chave: Autor; leitor; leitura; legente; escrita;

Perplexo diante da falência das metanarrativas da modernidade, o homem contemporâneo reconhece a necessidade de abandonar o logocentrismo cartesiano, mas também tenta escapar da asfixia pragmática e consumista em que está metido (cf. Assman, 2007, p. 14). Entre a nostalgia da unidade identitária e o abismo da diluição pós-moderna, uma outra subjetividade desponta no texto literário

² Trabalho apresentado na PUC-Minas, em 27 de março de 2009, por ocasião do V Simpósio do Grupo de Pesquisas “As máscaras de Perséfone”, coordenado pela Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte.

pelo exercício da escrita como resposta utópica de sustentação do sujeito. Com a intenção de descrever processos de subjetivação do autor e do leitor, este trabalho faz parte de uma reflexão sobre a narrativa de Llansol em que se vislumbra um “messianismo imanente”³ próximo à proposta mallarmeana e barthesiana de “mudar a língua” para “mudar o mundo”.

“Ao chamar a atenção para o impessoal, o obscuro, o pré-individual da vida de cada um de nós” (Assman, 2007, p. 10) que precede a formação do ser em linguagem, Maria Gabriela Llansol coloca em pauta a re-fundação em devir desse sujeito na contemporaneidade, independentemente das categorias de raça, classe social, preferência sexual, fé religiosa ou crença política. Revela assim o desejo de um “ser que vem”, uma “política que vem”, uma “comunidade que vem” (Assman, 2007, p. 13) para usarmos as expressões de Assman a respeito de Agamben. Nesta linha, ela parece ultrapassar a escrita da representação ao galopar a linguagem (ou ser galopada por ela) numa cavalgada que tenta contornar a impostura da língua, movida por uma consciência intuitiva trans-humana que aceita habitar a negatividade para transformá-la em fulgor. Texto eminentemente de gozo (cf. Barthes), sua prosa é densa como a poesia⁴, embora recuse o símbolo e a metáfora em favor das “imagens do texto” (Llansol, 1987, p. 41).

41

Na contracorrente do platonismo, a condição humana em Llansol perde o essencialismo ontológico e se converte em pura textualidade, o que acaba por lançar o sujeito num vazio incomensurável que lhe devolve, paradoxalmente, uma enorme liberdade e responsabilidade na construção da sua vida e, por extensão, do mundo.

Ao buscar uma análise da proposta textual llansoliana sob o pano de fundo da cultura, revemos aqui algumas questões de

3 Expressão de Assmann a propósito de Benjamin e Agamben.

4 No sentido mallarmeano de que “A prosa essencial é verso” (*apud* Compagnon, 2005, p. 27.).

leitura e de escrita que atravessam os modos como a modernidade lida com a literatura, entre as quais a substituição do autor e do leitor por uma textualidade que agencia o neutro e a negatividade como lugares para a inserção de uma subjetividade “outra” que trapaceia a língua e faz um pacto de “legência” com o receptor. A este respeito, o poeta-crítico Manuel Gusmão diz que, por vezes, o texto de Llansol “parece tornar-se ele próprio uma estranha forma de sujeito, um “quem”; não uma voz, não uma consciência, mas um sujeito em processo, uma construção intersubjectiva e ideo-verbal que, aliás, dissemina a qualidade do legente.” (Gusmão, p. 5, Avulso).

Uma crítica da leitura

Na fortuna crítica da autora há uma corrente que faz a trans-leitura das obras, mimetizando de certo modo o que ela faz em seus próprios textos. São os chamados leitores “llansolianos”, vistos muitas vezes com reserva pelos setores mais tradicionais da crítica que neles denunciam uma confraria a praticar um hermetismo maior ou superior ao da autora. Imersos nesta matriz textual, os leitores de Llansol são movidos por um estímulo “qual”, que “quer” (sentido agambeano) produzir ensaios fora dos padrões acadêmicos usuais, o que dificulta a sua classificação como produtos críticos ou literários. A própria escrita llansoliana estimula a dissolução das fronteiras entre gêneros, funcionando como um texto que, nas palavras de Barthes, está “fora-da-crítica, *a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição [gozo]*” (Barthes, 1977, p. 32).

Diante desta escrita, perguntamo-nos se para compreender Llansol é absolutamente necessário conhecer a sua obra por completo, uma vez que o próprio livro se dá a ler em “fragmentos” / capítulos como se fossem poemas autônomos. O seu texto híbrido, ou melhor, multívoco, nos transporta para a poesia, para a prosa, para o drama, enfim para todos os gêneros, arrebatando leitores-poetas e instigando leitores de todo tipo.

Embora consideremos a literatura como um discurso necessariamente renovador, nem sempre a tratamos dessa forma e muitas vezes, pelo contrário, nela perseguimos padrões estabelecidos pela tradição, tais como a *gestalt* totalizadora da obra, as suas constantes estilísticas, o seu enquadramento em um gênero ou nas influências que apresenta. Ao fazemos da obra um objeto de estudo, corremos o risco de esquecer que o texto é um elemento vivo e um convite ao movimento, e por isso não deve ser reduzido a um inseto morto e reluzente como uma borboleta empalhada em bandejas-*souvenirs*. Costumamos recorrer aos textos críticos consagrados que ajudam na leitura, mas que, ao mesmo tempo, podem pré-determinar uma recepção cristalizada da obra, reprimindo respostas criativas dos leitores.⁵ Apesar de viver na solidão moderna, o autor deseja o diálogo com o leitor na expectativa de que alguma palavra se acrescente à sua. A crítica é certamente uma destas respostas e, no cipoal muitas vezes palavroso em torno de um autor, cria e mantém a ponte de intercomunicação entre ambos.

43

Na leitura da obra há vários níveis de recepção, sendo o mais elementar quando a fazemos de modo passivo, encarnando apenas a posição expressa pelo sufixo -or (de leitor) ou o papel daquele que “lê ou tem a potência de ler”. No nível acima da interlocução, ansiamos por nos comunicar e trocar impressões com o autor, o que nem sempre é possível como já apontou Benjamin a respeito do isolamento do narrador moderno. Para compensar esta falta, deslizamos para a categoria do trans-leitor quando penetramos, operamos e ultrapassamos um texto, citando-o ou canibalizando-o em nossas produções críticas. Por fim é possível alcançar o estado de autor, “escriptor” (Barthes) ou “scriptor” (Llansol), praticando um tipo de leitura em que assumidamente nos pomos na mesma função do escritor e damos continuidade ao texto original, seja pelo

5 Lembremos de quantas análises redutoras foram feitas sob as teorias formalistas e estruturalistas!

ensaio crítico, seja pela ficção, seja enfim por qualquer forma de textualidade. A junção dos três últimos níveis de leitura converge para a noção llansoliana de “legente”, categoria ativa de leitor que instala a continuidade gerúndica no lugar da recepção passiva e se mescla à “scriptura” do mundo e do sujeito. Llansol vive esta dupla função em seus próprios textos, como declara em *Finita* (1987) a respeito de *O livro das comunidades* (1977), a cuja autoria renuncia em favor da figura do “scriptor”:

O livro que escrevi faz-me escrever; recolho-o como um sonho livre

Vivo; (...)

como este livro é belo; relei-o ao corrigir as últimas provas; alguém o escreveu que não sou só eu; se assim foi, tornei-me profundamente seu amigo; tem um S por nome – **Sol de noite**; sibilo; mas só encontro o ar derramado por ele que circula na casa, scriptor. (Llansol, 1987, p. 181-2, negrito da autora)

44 Mais difícil do que proclamar a “morte do autor”, como fez Barthes, é fazer morrer o leitor para deixar nascer o “legente”. Os leitores comuns são geralmente vorazes e passivos ou então estão presos a chaves de leituras canônicas, tais como normas de gêneros e regras de estilo. Ao contrário, os autores são mais sensíveis às transformações literárias, sendo eles mesmos os principais propositores destas mudanças. No entanto, se no isolamento do seu ofício o escritor pode se consolar com entusiasmadas cartas ou *e-mails* dos seus leitores e, se tiver a sorte, obter recensões críticas e teses sobre a sua obra, aquele sujeito singular que se produziu na condução do texto e que lá se mantém apesar da morte do autor - não apenas o *alter ego* do escritor, mas um “outro” imaginário que a escrita cria - este convoca silenciosamente o leitor para que com seu próprio corpo continue o texto. Esta “certa subjetividade do não sujeito” (Barthes, 2004, p. 311), oposta ao mesmo tempo à expressividade

e à objetividade do sujeito, busca provocar respostas num outro corpo, o que envolve os conceitos de afecção de Espinosa⁶ e de corpo-a-corpo de Agamben.⁷ De certo modo é no apagamento da figura autoral moderna que surge este último sujeito, não mais pessoalizado, não mais identificável com uma pessoa física, mas antes como uma subjetividade que, pondo-se na linguagem num jogo sem reservas, “exibe em um gesto a própria irredutibilidade” (Agamben, 2007, p. 63), num processo sempre “inerente a todo querer-dizer” (Agamben, 2006, p. 24) comportando uma “negatividade essencial” (idem, p. 24) que há muito foi experimentada pelo jovem Hegel no poema (“Eleusis”) que dedicou a Hölderlin.

De que modo o leitor comum pode se exercitar nesta subjetividade, se ele desloca o autor para um pedestal superior aos demais mortais ou se o observa sob lupas como uma criatura estranha e muito diferente de si próprio? Se por um lado o culto da genialidade romântica levou à libertação dos padrões estéticos clássicos, por outro, veio de encontro aos novos interesses econômicos, separando e classificando os sujeitos segundo a suas características produtivas. Ao pensamento capitalista interessava assinalar a diferença de tais seres como forma de arrefecer o fogo transformador de suas palavras sobre o rebanho humano através de uma tática do poder que os distinguiu como divinos, premiando-os, tornando-os

45

6 Na *Ética*, Espinosa sustenta uma ontologia das afecções que, na atualidade, encontra ressonância nas teorias do corpo. Ele entende que o corpo tem razões desconhecidas pela alma (*mens*), embora ambos estejam em estreita relação: “a idéia que constitui a essência da alma envolve a existência do corpo enquanto existe o corpo”. Também a imagem tem força em seu pensamento quando diz que “enquanto o homem é afetado pela imagem de uma coisa, considerá-la-á como presente, ainda que ela não exista”. (SPINOZA, *Ética*, III Parte – Proposição XI e XVIII)

7 Agamben diz que “a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmo produziram – antes de qualquer outro, a linguagem.” (2007, p.63)

inatingíveis, neutralizando o seu poder intelectual e, ao mesmo tempo, induzindo a massa a aceitar a sua própria mediocridade. No século XIX, auge da valorização da literatura⁸, os escritores se acreditavam arautos e transformadores da sociedade, embora esta intenção quase sempre tenha fracassado, como bem ilustra o grupo dos “Vencidos da vida” no Portugal finissecular. Também o cultivo da herança das Belas-Letras tem a sua parte de responsabilidade ao tratar a arte como emolduramento da cultura e forma de prestígio social, beneficiando-se com a aura que a manteve inatacada em seus fundamentos.

46 Quem perde com tais manipulações é, não exatamente o autor famoso, mas aquele “outro” “qual-quer” autor que não encontra meios favoráveis para a sua comunicação, que permanece incompreendido, mal lido ou assimilado pelo sistema (caso de Pasolini que foi obrigado a abjurar de sua obra) e, a contragosto, isola-se na sua torre. Perde também o leitor que, convencido de sua mediocridade, pode gemer de prazer na leitura mas depois, depressivamente, se afoga no caos ou no tédio do seu cotidiano, ignorando que o lido só se nos incorpora, só nos alimenta a inteligência e a alma, se o transformarmos pela escrita, como dizia Sêneca. Educado apenas para ler, admirar ou decifrar, o leitor desconhece a sua virtualidade como sujeito-autor, vítima da situação descrita por Barthes quando diz:

Tudo, na nossa sociedade, sociedade de consumo, e não de produção, sociedade do ler, do ver e do ouvir, e não sociedade do escrever, do olhar e do escutar, tudo é feito para bloquear a resposta: os amantes de escritura ficam dispersos, clandestinos, esmagados por mil restrições, interiores, até. (Barthes, 2004, p. 40)

Rupturas de Llansol

Llansol não está a serviço da academia nem dos poderes

8 Em *L'adieu à littérature; histoire d'une dévalorisation XVIIIe- XXe*, William Marx discute o panorama de decadência que se efetivou após o século XIX.

instituídos, trabalha a escrita em nome desta singularidade que se constrói como forma de intervir no mundo, aliando-se às recomendações de Barthes quando diz que é preciso libertar a escrita. Mas para libertar é preciso romper com alguns pressupostos. Se para o crítico francês “a regra é o abuso” (Barthes, 1977, p. 55), como a exceção e o gozo se dão na escrita llansoliana?

Em primeiro lugar pelo rompimento com a cultura das letras, com a concepção acadêmica de literatura e, principalmente, com a figura do autor no pedestal, também repudiada por Barthes (cf. *Aula*), e sobre a qual disse Foucault, retomando Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala?” (Foucault, s.d. p. 34). Ao recusar a aura da literatura ou da escritura, Llansol desmitifica a figura do autor como um ser sagrado, assumindo apenas o lugar de “alguém [que] disse”. Eis sua resposta ao prêmio recebido em 1985 por *Um falcão no punho*: “Vivia sem pensar nos prêmios, e quase sem incentivo, porque me parecia irreal que mos atribuíssem.” (Llansol, s.d., p. 84). Repudiando a divinização do autor, Llansol se ajusta à noção barthesiana de “escriptor” que

47

nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aquí e agora*. (Barthes, 2004, p. 61.)

Esta “modéstia” radical, intrínseca aos livros de Llansol, não lhe garantiu ascensão social, acadêmica ou intelectual, nem foi um meio ou uma ferramenta para outra coisa que não fosse a sua destinação única: testemunhar a sua própria ausência no texto, abrindo lugar para que o “legente” ocupasse por sua vez o lugar vazio que deixou, “gesto ilegível que torna possível a leitura” (Agamben, 2007, p. 62.). Como afirma em *Finita*, “(...) eu não fui talhada para fazer livros mas para dar a entender por escrito o que foi uma experiência;” (Llansol, 1987, p. 101)

Em segundo lugar, Llansol rompe com a categoria da narrativa e seus elementos num movimento paralelo ao da ficção contemporânea pela desautomatização do leitor. No lugar de personagens, cria figuras; em vez do tempo lógico (cronológico ou psicológico) que separa passado e futuro, trabalha sobre uma temporalidade contínua como um presente eterno em que tudo converge para a contemporaneidade; em substituição ao espaço, imagina paisagens, lugares textuais de encontro; ao contrário da posição demiúrgica do narrador, abre visões múltiplas e trans-humanas do real; e, por fim, ao abdicar do enredo como elemento de sustentação da fábula, faz proliferar nódulos narrativos rizomáticos com aberturas a histórias sem limite. Investe também contra as estruturas canônicas da própria língua, subvertendo o léxico e a sintaxe da frase como célula lógica do texto. Desfaz, assim, a ilusão de uma visão totalizadora de mundo, provando que o sabor não está no fechamento - vale dizer na morte - , mas na continuidade do sentido.

48

Em terceiro lugar, Llansol rompe com a categoria de gênero literário. Nela não se trata de predominância de um gênero sobre outro (como preconiza a teoria dos gêneros normatizada por Hegel e Steiger), nem tão somente de hibridismo de gêneros, a que Maria Alzira Seixo chamou de “ficção lírica” (Seixo, 1986, p. 32), mas da diluição total das fronteiras a abrir espaço para a experimentação do novo, o que levou António Guerreiro a dizer que ela inventou um gênero literário, cujo nome (ainda) não existe.

Em quarto lugar, como já anunciado antes, a textualidade llansoliana rompe com a passividade da leitura. Há um direcionamento para a “legência” e um convite à escritura que substituem o percurso habitual do leitor, do tédio ao prazer e vice-versa. Embora não o declare textualmente, Llansol acolhe a advertência de Barthes, mostrando na prática que a sua escritura é calcada na função de “legência”, que também ela exerce no seu próprio texto:

Leio algumas páginas e sinto que o que leio me atinge de maneira tão directa e íntima que está naquele momento sendo escrito, e me constrange a devolver-lhe uma resposta; o quarto fica cheio da leitura e da escrita que decorreu; (Llansol, 1987, p. 100)

Como diz Augusto Joaquim, marido e crítico da autora, “Ninguém é obrigado a aceitar esse lugar, mas se o leitor não o ocupar, não o vê. E se persistir em ler fora-de-lugar, procederá a uma leitura irritada, porque está procedendo a distorção do ‘corpo’.” (In Llansol, 1987, p. 184). Como recomendava Sêneca “É preciso ler, mas escrever também” (*apud* Foucault, 1992, p. 133), máxima que encontra acolhimento nas palavras de Roger Laporte, transcritas por Barthes:

Uma pura leitura que não suscite uma outra escritura é para mim algo incompreensível... A leitura de Proust, de Blanchot, de Kafka, de Artaud não me deu vontade de escrever a respeito desses autores (tampouco, acrescento, *como eles*), mas de escrever. (*apud* Barthes, 2004, p. 40)

Llansol propõe, no lugar da obra, uma textualidade ampla onde um sujeito “outro” manifesta a sua singularidade na ausência, desprezando a posição narcísica e ocupando, como diz Agamben, “o lugar do morto no jogo da escritura”⁹ (2007, p. 58), a ponto de o leitor sentir-se chamado para a roda não só do prazer, mas do gozo. Nesse sentido, voltando ao título deste trabalho, em Llansol a morte do autor e do leitor se paga com o advento respectivamente do “scriptor” e do “legente”.

Muitos críticos atuais (Rosa Sussekind, Silviano Santiago, Rosa Martelo), preocupados com a “morte do leitor e da literatura”, têm chamado atenção para a promoção da leitura ativa e o encorajamento da escritura. Sobre a aventura que conduz ao desejo de escrever, Barthes já questionava em 1975 o elitismo desse

9 Foucault fala em “representar o papel do morto no jogo da escritura” (Foucault, 1992, p. 37.)

prazer “reservado apenas aos escritores”, concluindo que “isso é um problema de civilização (...) [com] a convicção profunda e constante de que nunca será possível libertar a leitura se, com o mesmo movimento, não libertarmos a escritura.” (Barthes, 2004, p. 40). Tal aceno quase utópico (cf. *Writing Conference* de Luchon) se fazia presente desde *O prazer do texto* (1973) quando ele sonhou “uma cultura vindoura, surgida de uma revolução *radical*, inaudita, imprevisível” (Barthes, 1977, p. 52). Reencontramos em Llansol esta utopia acrescida da crítica radical ao antropocentrismo e da defesa ecofilosófica de um mundo onde homens, animais e vegetais estão num mesmo plano.

Conclusão

50 Para concluir, Llansol propõe uma revolução comunicacional nos seus textos num gesto aparentemente utópico que lembra “a fuga para frente” de Barthes, assim como os *hipomnemáticos* conselhos de Sêneca (cf. Foucault, p. 133 *et passim*) contra a estupidez do senso comum e em favor da construção de si na escrita. Sua obra é um convite ao canto comunitário, um apelo missionante aos “cantores de leitura”, expressão que dá título ao seu último romance também chamado, motivadamente, *O livro dos afectos* (cf. *Cantores de Leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 98).

Uma nova casa: cotidiano e dom poético¹⁰

Resumo:

A partir do *ambo* liberdade de consciência e dom poético, a textualidade de Llansol exibe uma face “etistética que se conjuga ao seu projeto do Livro Único, tornando-o um lugar heterotópico (Foucault e Rancière) que renova a articulação natural entre responsabilidade e arte. Nesta direção trata-se de criar um novo horizonte de promessa à beira do cotidiano humano.

Palavras-chave: heterotopia; cotidiano; arte; ética

(...) aquilo que se faz quando se aborda um problema é partir de leituras, relançá-las, confrontá-las, abrir o caminho da singularidade de um dizer. (Lopes, 1994, p. 475)

Se as utopias tradicionais ruíram com as pedras do muro de Berlim, como entender a promessa contida numa escrita que se ajusta ao sujeito nascido dos destroços da modernidade? Responder a esta pergunta é o desafio de nossa pesquisa pautada pela noção foucaultiana de heterotopia e centrada na observação dos Diários, dos Cadernos¹¹ e de alguma outra escrita de Maria Gabriela Llansol.

51

¹⁰ Texto publicado no livro *Um nome de fulgor*. Maria Gabriela Llansol (1931-2008). Org. OLIVEIRA, M.L.W. de. Niterói: Editora da UFF, 2012, p.61-71 (edição limitada).

¹¹ Os Cadernos 1-01 a 1-03 podem ser conhecidos através do *Livro de Horas I, Uma data em cada mão*, Lisboa, Assírio & Alvim, previamente organizado pela autora, mas publicado postumamente, em 2009, com seleção, transcrição, introdução e notas de João Barrento e Maria Etelvina Santos. Abrange o período de Lovaina e Jodoigne, 1972-1977. Os Cadernos 1-04 a 1-06 também receberam tratamento e foram dados à luz através do volume *Livro de Horas II, Um arco singular* (Jodoigne, 1977-1978), Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, sob a organização dos mesmos e a colaboração de Maria Carolina Fenati.

Como parte da investigação, este trabalho discute algumas faces do projeto “etistético” da autora e sua relevância na atualidade, partindo das reflexões de Silvina Rodrigues Lopes quando diz que “não se trata de fazer mundos, mas de habitar, viver o discurso e a sua dinâmica como uma espécie de encantamento” (Lopes, 2003, p. 191). Isto não exclui, segundo Manuel Gusmão, alguma esperança em torno do mundo-texto “Llansol” que emerge como “alternativo à versão de mundo hoje dominante no mundo contemporâneo” (Gusmão, 2003-2005/ datiloscrito avulso, p.15) e que, para João Barrento, tem natureza “mais precisamente, ucrónica” como espaço de uma grafia da História e do Ser “ao encontro de um mundo em que a felicidade possa ser possível” (Barrento, 2008, p.124). Ao longo do trabalho as faces a serem articuladas compreendem: a) dom poético e liberdade de consciência; b) utopia e heterotopias; c) projeto do Livro Único; d) textualidade e promessa; e) responsabilidade e arte.

Dom poético, utopia e heterotopia

52

Na entrevista ao jornal *O Público*, Llansol disse: “um dos mais graves problemas da linhagem, onde os meus textos se inscrevem, é a procura do ambo a ser formado pela liberdade de consciência e pelo dom poético.” Neste depoimento de 28 de Janeiro de 1995 a João Mendes, configura-se o desejo de um re-agenciamento necessário entre ética e estética, considerando-se a liberdade como a patrona da revolução e o poético como o espaço onde ela vigora em sua máxima potência: “Dá razão ao poeta”, diz Llansol ao interlocutor, o que entendemos como *não reprima o profundo desejo de beleza*. Em *Onde vais, drama-poesia?* ficamos “a saber que o dom poético é a língua tocada pela expansão do universo, / que este caminha para o vivo” (Llansol, 2000, p. 21).

Para responder a pergunta colocada no início, importa considerar a linguagem, ao contrário do que acontece com a utopia, como o lugar alcançável sob a mão de alguém que escreve com um

“falcão no punho”, num movimento de produção de cenas de encantamento, como disse Lopes. Liberta do nicho chamado “literatura”, a textualidade de Llansol busca materializar-se como vivo a realizar o dom poético e a liberdade de consciência, não só do autor, mas igualmente do leitor pela união de escrita e legênciã, suspendendo regras de gênero e praticando uma outra subjetividade (diria mesmo uma perda de identidade) assentada na linguagem como corpo que escreve. Em leitura anterior dos Cadernos (Oliveira, 2010, p.42-62), percebemos o modo como Maria Gabriela Llansol agencia os seus pensamentos numa unidade a que ela é obrigada a chegar para levar os seus textos ao destinatário na forma final de livro, mostrando a proliferação, o caos e o cálculo que regem a composição da obra. Naquela ocasião falamos em “utopia” como forma de resistência às formas tradicionais da narrativa e à “impostura da língua”, ampliada pelo seu desejo de expor todos os seus manuscritos. Para dar conta desta dimensão, recuperamos o conceito de heterotopias expresso por Foucault em sua primeira versão no prefácio de *As palavras e as coisas*, de 1966, quando as opõem às utopias:

53

As *utopias* consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis acessíveis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As *heterotopias* inquietam, sem dúvida, porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (Foucault, 1981, p. 7-8)

Esta noção se pode aplicar à produção textual llansoliana sob dois aspectos. Primeiro, porque se trata de uma textualidade que opera uma nova articulação da língua – *Dobra a tua língua* (Llan-

sol) –, desfaz e refaz lexemas e construções sintáticas para dizer o que não é possível dizer por meio da língua hegemônica, avançando num devir-minoritário que cria “uma língua nova no interior da sua língua.” (Deleuze, 2004, p. 15). Segundo, porque um *corp ‘a’ screver* aproxima corpos, palavras e coisas, recuperando um tempo em que a linguagem “é antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma”. (Foucault, 1981, p.50).

54 Algum tempo depois, numa conferência na Tunísia, Foucault desenvolveu o conceito, aludindo à possibilidade de sua classificação a partir de cinco princípios: 1º) toda cultura dispõem de heterotopias, sejam as de passagem (o serviço militar, por exemplo), sejam as de desvio (por exemplo, as clínicas psiquiátricas); 2º) as heterotopias são historicizadas, como por exemplo, o cemitério, por ter mudado a sua forma ao longo do tempo; 3º) as heterotopias justapõem “em um só lugar real vários espaços” (Foucault, 2009, 4018), como acontece no teatro, no cinema e nos jardins antigos e sagrados, entendidos como microcosmos; 4º) as heterotopias funcionam “plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (Foucault, 2009, 4018), princípio que se aproxima da heterocronia, de que são exemplos os museus e as bibliotecas; e, por fim, 5º) as heterotopias tem uma função alternativa ou aperfeiçoadora da sociedade, como foram, respectivamente os bordéis e os núcleos puritanos da colonização americana. Como se observa, de um texto para o outro a noção foucaultina ganhou um teor topográfico e topológico.

Se na formulação inicial o conceito recobre a textualidade de Llansol por se afastar da linguagem representativa – procedimento comum na poesia –, na segunda aceção, podemos associá-la ao caráter parcelado, múltiplo e, em parte simultâneo da sua produção, que atesta o propósito, várias vezes enunciado, de criar uma só obra anunciada pela primeira vez no Caderno 1-01 em 3 Jan. 1975: “todos estes textos integram o texto do meu livro. Livro único, que aparece

publicado em lugares, datas, textos ou volumes diferentes” (Llansol, *apud Livro de Horas I*, 2009, p. 13). Este aspecto nos aproxima da politópica biblioteca borgeana¹² que se espalha para todos os lados, num infinito desdobramentos de direções e sentidos, metáfora da própria realidade coberta de inscrições à espera de decifração. Se cruzarmos o conceito de *topos* com o de *chronos* a propósito de Llansol, podemos nos referir a uma heterotopia ucrônica, tendo em vista a alta problematização da categoria tempo em sua obra. Nos fenômenos de ucronia (negação do tempo), encontramos a raiz do conceito newtoniano pelo qual a temporalidade não é linear nem circular, mas múltipla. O tempo abandona seus contornos categorizáveis como presente, passado e futuro, tornando-se duração ininterrupta que segue e retorna incessantemente, deixando apenas o rasto da escrita. Assim, apesar de se manifestar na realidade espacial como justaposição linear de caracteres sígnicos, a escrita tem uma dimensão heterotópica ou paratópica (Maingueneau, 2001, p. 27) que ultrapassa o tempo pela produção incessante de sentidos.

55

O Livro único

As várias escritas em busca da obra única estão interconectadas com a biografia de Llansol através de um projeto várias vezes referido (continuar a escrever o mesmo livro em todos) que se confirma pelo extremo cuidado em fixar a data em todos os escritos. Ao fazer tais anotações, a escritora se apoia na possibilidade de uma leitura conjugada de sua obra a partir de cortes sincrônicos de sua vida, sem esquecer, evidentemente, que entre os diversos cortes acontecem imensas contaminações e transformações. Isto permite ao futuro leitor uma experiência viva de simultaneidade entre vida e obra, substituindo a narratividade fechada e circunscrita por uma textualidade espalhada e exposta em sua permanente mutação.

12 Em “A biblioteca de Babel”, conto do volume *Ficções*, Jorge Luís Borges encena uma situação em que o mundo é constituído por uma biblioteca de infinitos livros que contêm todas as possibilidades da realidade.

56 Como um lance de dados - não aleatório, nem utópico, mas heterotópico - figurado na intenção deste “livro único” produzido em oficinas plurais, o projeto llansoliano se assemelha ao que disseram Deleuze e Guattari do rizoma como “uma multiplicidade [que] não tem sujeito nem objecto, mas apenas determinações, grandezas, dimensões” (Deleuze e Guattari, 2006, p. 18), aproximando-se da “pura actividade dos tecelões, que os mitos atribuem à Parcas e às Nornas” (Deleuze e Guattari, 2006, p. 18-19). O agenciamento, de que fala Deleuze, é precisamente este crescimento ou “uma alma a crescer”, como diria Llansol em *Amar um cão*. Se a unidade é uma sobrecodificação que domina prepotentemente a multiplicidade, esta é rasa, superficial e define-se pelas linhas de fora, linhas de fuga, desterritorializações, segundo as quais “mudam de natureza ao conectar-se com outras” (Deleuze e Guattari, 2006, p. 20). Por isso dizem os filósofos citados que “O ideal de um livro seria espalhar o que quer que fosse sobre esse plano de exterioridade, numa só página, numa mesma praia: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais.” (Deleuze e Guattari, 2006, p.21), lembrando uma escrita de “anéis abertos”, como a de Kleist, imagem que, mais uma vez, nos reenvia a Llansol quando afirmou que a bondade é “a chama num interior de anel” (*O Público*, p. 2)

Disse Kafka que as coisas lhe vêm ao espírito, apresentam-se a ele, “não pela raiz, mas por um ponto qualquer situado mais ou menos no meio.” (*Apud* Deleuze e Guattari, 2006, p. 56) e essa parece ser a forma com que funciona o nosso pensamento, segundo os neurofisiologistas, embora o cérebro tenha uma forma arborescente. O entresser do Livro Único llansoliano abandona o modelo majestático da árvore e, tal como o objeto nômade, feito por planaltos entendidos como “qualquer multiplicidade conectável com outras por caules subterrâneos superficiais” (Deleuze e Guattari, 2006, p. 54), forma e desenvolve um rizoma Sabemos que os falsos

diários *O falcão no punho* e *Finita* não explicam os livros que lhe são coetâneos, mas desdobram-nos dando-lhes mais uma volta. Em decorrência, a leitura não é só caça-furtiva, como disse Certeau, mas um empenhamento da vida em sendas para todos os lados, um percurso que une o si e o outro numa mesma rede eterna, sem fim e sem começo. Na escrita deste Livro Único há linhas segmentares que explodem em vias de fuga, o que expulsa qualquer tipo de dualismo que separa sujeito e objeto nas máquinas edipianas ou fascistas. Aqui as ruturas assignificantes podem ser vistas como devires entre seres que estabelecem uma “circulação de intensidades” como dizem Deleuze e Guattari (2006, p.23), que na linguagem da autora aparece como “o vaivém da intensidade” (Llansol, 1994, p. 120).

Este modo de nascimento da escritura se parece com o da narração dos sonhos, bem diverso dos momentos em que pensa a vida cotidiana ou que comenta o próprio trabalho. Se em todos prevalece uma expressão fragmentada, pode-se dizer que cada um é um fragmento cuja totalidade é inapreensível, mas não inexistente. Ao adotar sistematicamente a escrita dos Cadernos, notadamente depois da experiência de *O livro das comunidades*, Llansol parece salvaguardar uma unidade básica que nos Cadernos se conserva, ainda que apresente uma totalidade não totalizante. Neles vemos o decurso da sua vida pessoal e profissional de onde partem os ramos rizomáticos da escrita publicada e publicável que da vida partiram e que nela fazem sentido. Ao recomendar aos seus herdeiros eleitos a publicação dos Cadernos, certamente Llansol não pretendia expor apenas o nascimento de uma escrita, mas dar a ver a experiência de uma vida a ela entretecida, como um Livro-Vida.

57

Lugar de promessa

Estaria a resistência da escrita neste espaço aparentemente caótico? Estaria lá a possibilidade de esperança ou, pelo menos, de promessa? Dito de outro modo, seria possível reconhecer a resis-

tência da escrita num projeto literário que afirma o dever? Sabemos que a escritora sempre repeliu a utopia em sua conotação puramente política por transferir a vida para um outro lugar desconhecido, tal como foi amplamente concebida e manejada desde Thomas Morus, passando por várias sugestões ao longo da modernidade. Não tendo tempo para divagar sobre este tema que, em última análise, reduz a utopia a uma impossibilidade lógico-formal ou a uma possibilidade retórica-imaginária¹³, talvez fosse plausível pensarmos numa paisagem em que a própria vida presente se torna o lugar do possível, vivido de outro modo, para além das ficções da língua e das imposições dominantes. Nesse caso, o lugar não seria necessariamente um topos coletivo, mas a afirmação da singularidade e da diferença, que nem por isso estaria afastada da ideia de comunidade. Seria

58

13 *Utopia* é um neologismo por derivação que procede do grego *topos*, lugar, antecedido do prefixo de negação *u* a que se segue o sufixo nominal *ia*, que designa uma impossibilidade lógico-formal e uma possibilidade retórica-imaginária, conectando-se a uma ausência histórica e a uma presença literária. Literalmente é um “não-lugar” (físico) que é um lugar (literário). A expressão de Thomas Morus (1477-1535) nasce sob a influência das grandes descobertas, quando imagina uma ilha-república ideal numa narrativa que dará origem a um gênero literário novo. Na 1ª edição inglesa o texto latino ganha um poema em cujos versos o “poeta” substitui *utopia* por *eutopia* (*eu*, prefixo que quer dizer *felicidade*), associando-se daí para frente duas significações, não sinônimas nem sobrepostas, que indiciam a imagem do paraíso: o bem e a perfeição se associam ao gozo e à felicidade. O tratamento do tema da utopia tem sido feito segundo o seu sentido *lato* ou *stricto*, embora haja uma imensa variedade entre os dois modos. No primeiro caso - impossibilidade lógico-formal - é estudada como propensão ou pensamento identificado ao humano; no segundo - possibilidade retórica-imaginária, equivale ao modelo ficcional ou programático de representação de uma sociedade ideal. As variações abarcam também o sub-gênero das utopias satíricas ou anti-utopias muito recorrentes no século XX em contrafação às utopias totalitárias e que têm uma base agostiniana de cunho realista perante a persistência do mal. A expressão equivalente “distopias” tem origem num discurso de John Stuart Mill aos parlamentares britânicos para se referir a um “mau lugar”.

um espaço simultaneamente de solidão e de compartilhamento, em que a primeira não pode dar-se sem o segundo, e que explicaria em parte a aproximação de Llansol às comunidades beguinas formadas por pessoas isoladas, que desenvolviam atividades no silêncio do convento, mas que igualmente partilhavam este silêncio com outros seres: humanos, animais, vegetais, objetos. No entanto, se esta ideia se aproxima das práticas místicas pelo culto da solidão e pela libertação do narcisismo, delas se afasta por encetar uma comunicação direta com a vida presente, com a paisagem do mundo e com os seres que a habitam. Poderia ser compreendida talvez como o acesso à liberdade da alma em que os sentimentos (e tudo de sofrimento que eles provocam) são ultrapassados numa escolha de impessoalidade que, para além de um significado religioso, tem uma dimensão de ascese e purificação que também se encontra nos místicos. Mas a ética que atravessa a escrita llansoliana não se relaciona ao sagrado nem à recepção, mas à decisão como um ato de se comprometer perante o outro, como diz Silvina Rodrigues Lopes, “na escrita ou na leitura: comprometer-se mantendo viva a paixão do exterior, a dinâmica capaz de fazer sentido porque não opõe o Sentido [com maiúscula] aos sentidos [...]” (Lopes, 1994, p. 451).

59

No seu Caderno, Llansol fala sobre os outros que nos amam e nos desejam e que amamos; fala ainda no caminho possível até eles: “O que sinto não se pode partilhar, a não ser depois de um longo contato que passa pela escrita”¹⁴. Aqui fica nítida a possibilidade de compartilhamento de uma comunidade que se instala pela leitura e pela escrita, na solidão de ambos os processos comunicativos que não se dão pela emissão oral, gestual ou frontal entre sujeitos. Por isso é possível conviver com as figuras do passado, não apenas lê-las, mas com elas viver uma relação de alta intensidade erótica. Ela diz: “Preciso penetrar em Eckart”. Também podemos dizer o mesmo ao ler a textualidade dos poetas e de Llansol.

14 Transcrição do Caderno 1-01, 3 Jan. 75, p. 214.

Aos poucos nos reaproximamos da noção de texto como espaço para esta vivência singular e cotidiana. Nos cadernos do dia-a-dia, Llansol lamenta-se quando não escreve e, ao imergir na escrita, paradoxalmente se esquece de si, entra num mundo que a completa, como num êxtase místico. Mas sem se extasiar com sua própria ascese, Llansol age como uma operária humilde que está à mercê da ferramenta que usa para construir o (seu) mundo. Esse *modus vivendus*, espaço de congeminção vital solitária, acena para a verdade que é a sua, mas que, contraditoriamente, não lhe pertence ou não lhe é própria. Acena para algo de fora, uma exterioridade que não tem modelo e que aqui de novo relacionamos à heterotopia.

Responsabilidade e arte

60 Não há uma resposta definitiva para os dilemas da literatura e da arte em termos de responsabilidade ou irresponsabilidade social. Segundo Rancière, a escritura determina alterações da percepção sensível do comum e dá espaço a novas territorializações por meio de um trabalho a que ele não ousa aplicar a noção de utopia, já que esta é portadora de significações contraditórias: é o não-lugar que rompe com as categorias da evidência; é também o bom-lugar onde se ajustam o fazer, o ver e o dizer. Diante desta aporia, Rancière prefere a noção foucaultiana para “reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível” [...], concluindo que “As ficções da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias.” (Rancière, 2005, p. 62).

Ao vislumbrarmos as paisagens criadas na ficção de Llansol, percebemos que a narrativa é um espaço de liberdade que ultrapassa o gênero e se espalha, ou seja, nasce e cresce, no cotidiano da vida. Poetas são sujeitos que se passaram para este lugar onde é possível o exercício simultaneamente da liberdade e do dom poético, mas onde não só desaparecem, como ainda aceitam que este lugar lhes diga adeus. Se a liberdade é a aspiração primeira que oxigena a

alma, o dom é seu corolário natural, vocação para tangenciar este exílio da ex-crita a que também Derrida chama “dom”, um exterior que se confunde como o impossível. Ambos, liberdade e dom, em ambo, como disse Llansol, estão disponíveis em nossas vidas. Não se trata de superar a crise das identidades, mas de perceber que ela é, e sempre foi, aquilo que a literatura torna sempre evidente ao se colocar sob o princípio da instabilidade. A única ética possível em Llansol é esta da leitura que suspende todas as crenças, recusando formas de controle da literatura por serem, ao fim e ao cabo, forças contra-literárias.

Os humanos buscam na vida, não exatamente a felicidade, mas intensidades que justifiquem sua passagem pelo mundo. Ao conceber o ambo da liberdade de consciência e do dom poético, Llansol nos convida a resistir duplamente pela legência e pela escrita, retomando a preocupação barthesiana de que é preciso libertar a escrita, o que se conecta com o sentido llansoliano de “escrever” que ela associa a uma ascese. “A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística” (Llansol, 1994, p. 120). Para Llansol, o romance ou a literatura podem acabar; o que não pode acabar é a escrita com capacidade de virar, nas palavras de Deleuze-Guattari, “livro-máquina de guerra, contra o livro-aparelho de Estado” (Deleuze e Guattari, 2006, p. 21). “Porque hoje”, disse Llansol no célebre discurso de 1991 ao receber o prêmio pelo *Beijo dado mais tarde*, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até o vivo, **fazer de nós vivos no meio do vivo**” (Llansol, 1994, p. 120, grifos da autora), o que inclui a nossa vida cotidiana.

Nesta direção, seu projeto aponta para um esboroamento da obra de arte como objeto aurático acabado, além de questionar a legitimação da arte como lugar de consolo nostálgico. A partir de pontos fulcrais de temporalidade, que em geral os escritores abandonam em favor de um ideal de obra perfeita que esconde as costuras

ou expõe no máximo uma retórica dos avessos, a abertura radical do processo constitutivo do texto llansoliano revela uma generosidade que abdica do desejo de notoriedade no âmbito das Letras em favor do compartilhamento com o leitor de expectativas diante do segredo da palavra. Se há escrita, é porque algo se processou e exige a confiança, não do segredo, mas do acontecimento, como diz Lopes: “O dito apenas se dá em aliança com a obscuridade do dizer [...]” (Lopes, 1994, p. 479).

62 Quando Llansol afirma “Não há literatura”, enuncia-se aqui o projeto em que a literatura deixa de figurar como gueto institucionalizado onde os poderes permitem, de forma vigiada, a prática extravagante e libertária dos poetas. Compreende-se que a sua angústia por não publicar procede, não simplesmente do desejo de firmar uma assinatura no panteão dos artistas, mas da pulsão em confidenciar uma visão, porque a escrita precisa se processar em outras consciências para justificar a consciência de quem a disparou como um dardo em mutação, saindo da sua categorização aprisionante e atingindo o outro na forma de um convite também à escrita e à experimentação da vida como transformação perpétua de si e do mundo. A isto chamou Nancy, não exatamente uma estetização da existência (como disseram Nietzsche e Foucault) mas de “decisão de existência” (Cf. Lopes, 1994, p. 451), numa aposta que é uma outra maneira de falar de responsabilidade.

Conclusão

O ambo formado pelo dom poético e pela liberdade de consciência em Llansol corresponde à textualidade como espaço heterotópico feito de instabilidades e intensidades que aliam necessariamente promessa e responsabilidade. Esta textualidade não se reduz a uma obra. Quando diz que todos estes textos integram o texto do seu Livro único distendido e publicado em diferentes lugares, datas, textos ou volumes, Maria Gabriela Llansol parece

se referir à única Casa em que realmente viveu, esta que é feita de escrita rizomórfica em que “Contar outra história que engloba todas as histórias contadas, [...] [l]he] parece a única, sempre a única.”¹⁵.

¹⁵ Transcrição do Caderno 1-07, 27 Nov. 79, p. 280.

II

Leituras de obras escolhidas

Drama e poesia em *Causa Amante*: uma visita à oficina textual de Maria Gabriela Llansol

Resumo:

Partindo da conjugação entre poesia e drama na obra de Maria Gabriela Llansol, expresso no título de um dos seus livros - *Onde vais, drama-poesia?* (2000), este ensaio faz uma leitura dos bastidores da produção textual de um livro anterior, *Causa Amante* (1984), com a intenção de observar o modo de produção do texto, na expectativa de melhor compreender o processo de transfiguração literária que culmina na obra editada. Para tanto serão discutidos alguns procedimentos, em especial os elementos estruturais e fundantes, analisando-se como exemplo uma passagem da obra - “Passo I”.

Palavras-chave: Llansol; dramatismo; lirismo; produção; textualidade

65

Se eu pudesse explicar a alguém, com eficácia, como construo o meu trabalho, teria menos pena de morrer. Escrevo às escuras. Se eu pudesse viver muito tempo talvez pudesse chegar a tocar ou a tocar-vos com um maior livro. (Llansol, Cad. 1.09, p. 342)

Introdução

Onde vais, drama-poesia? (2000) é uma das mais apreciadas obras de Maria Gabriela Llansol, provavelmente em virtude de sua forte inclinação aforística que traduz, de forma menos obscura, o pensamento da autora sobre temas que percorrem outros livros. Deixando de lado o miolo do livro, é oportuno examinar o seu curioso título cuja entoação oracional coloca importantes questões que dizem respeito ao modo de produção da escrita e da posição do sujeito no processo autoral praticado por Llansol em todas as obras. Sabemos que a oração interrogativa se distingue da declarativa por apresentar

um movimento melódico ascendente em sua parte final, introduzindo “um estado de espera por algo que o satisfaça” (Cunha, 1971, p. 118) próprio à pergunta que convoca de imediato o diálogo e acrescenta à frase a tensão do dramático. No entanto, o interlocutor invocado (tu) se refere a uma entidade distinta do sujeito da enunciação supostamente humano. Este ser conceitual interpelado como “drama-poesia” não se reduz a uma metáfora mas, ao contrário, recebe o valor de actante ou, como prefere Llansol, de figura singular e independente que produz a escrita, desfazendo a soberania do autor ou de qualquer narrador que, assim, passam ambos a ter o mesmo estatuto que as demais figuras criadas no e pelo texto. Por outro lado, a expressão conjugada “drama-poesia” diz respeito ao hibridismo da prosa de Llansol, cuja imprecisão de gênero é um dos traços característicos do seu projeto literário. A dimensão dramática percorre o sintagma, representativo da insistência em fazer do outro – texto, figura ou legente – o polo necessário da produção da escrita.

66

Em outro texto (2004, p. 116-123), Llansol recusa a aplicação do atributo “épico” a sua obra, substituindo a noção de narratividade pela de textualidade. Ao nos aproximarmos destes termos, é incontornável a associação com as concepções de “lírico” e “dramático” de Emil Steiger. Diz o teórico em seus *Conceitos fundamentais de poética* que no gênero lírico não se dá a representação de um fato pois não há um defrontar-se objetivo e, conseqüentemente, o eu não se descreve; no espírito dramático, que não se restringe simplesmente ao palco, o “interesse dirige-se menos às coisas, que à finalidade que ele tenciona dar-lhes” (Steiger, 1972, p. 141), subordinando tudo ao problema central. Teria Llansol pensado nestes aspectos ao cunhar a figura “drama-poesia”? Enquanto não temos a resposta para a pergunta, que talvez esteja em alguma parte dos seus manuscritos (Cadernos inéditos), pode-se garantir que o seu texto efetivamente oscila entre a dimensão lírica (fato constatado por mais de um crítico) e o caráter dramático que supõe necessariamente um *pathos*

ou problema, ambos sob tensão. Há um movimento do espírito contra o *statu quo* e a favor do futuro, em que a “existência dirige-se, tensiona-se em relação ao que virá a ser.” (Steiger, 1972, p. 172).

Ao lado desta inclinação textual, que é companheira do devir, Llansol acredita que o texto é autônomo e que seu nascimento é fruto de muitas causas variáveis que ultrapassam os limites da sua intenção e da sua biografia, levando-a a limitar-se modestamente ao papel de acolhedora. Por isso a gênese de sua escrita é um mistério ao qual não tem acesso, na qual atua tão só como a intermediária que assiste e registra o seu desenvolvimento. Na epígrafe acima a autora confessa que teria menos pena de morrer se pudesse, ao menos, explicar como se faz a construção do seu texto, o que aponta para uma competência ainda desejada por obscura. Tentemos ao menos compreender a forma como se conjugam drama e poesia, pela observação dos bastidores da produção do livro *Causa Amante* (1984), o primeiro da segunda trilogia llansoliana.¹⁶

Amor e leitura

67

“Todo o gerúndio é uma inclinação. A leitura ou o amor também” (1999, p. 8). Estas palavras de Eduardo Prado Coelho se referem a *Ardente Texto Joshua*, mas podem ser igualmente aplicadas a *Causa Amante*, pois as duas obras de Maria Gabriela Llansol ostentam títulos em torno de estados contínuos: o amor e a leitura. Vem a propósito a associação feita pelo crítico ao Poeta Maior da língua portuguesa quando diz que “Amor é fogo que arde sem se ver”, tanto na vivência amorosa quanto na experiência da escrita.

Embora afastada do gênero épico ou narrativo *strictu senso*, a narrativa de Maria Gabriela Llansol sobrevém como mutação no quadro do romance português contemporâneo e, segundo Maria

16 A 1ª trilogia, chamada Geografia de rebeldes, inclui *O livro das comunicações* (1977), *A restante vida* (1983) e *Na casa de julho e agosto* (1984); a 2ª trilogia, intitulada Litoral do mundo, está composta por *Causa Amante* (1984), *Contos do mal errante* (1986) e *Da sebe ao ser* (1988).

Alzira Seixo, caminha para a “ficção poética” (Seixo, 1986, p. 26), a exemplo do que fizeram Raul Brandão em *Húmus* e Carlos de Oliveira em *Finisterra*, nela se dando o “predomínio narrativo de actuação indicial” em que a categoria lukacsiana da “aventura” se aplica a todos os elementos romanescos: herói, narrador, personagens, espaço (“de definição parcelar e sujeito a ser animizado”) e tempo (“de constante alteração, seja o da história, seja o tempo de uma intervenção cultural [...]: doutrinas, religiões, heresias”). Assim “a ficção autorreferencia-se pela constante mutação dos seus planos [...]” (Seixo, 1986, p. 26).

Na leitura de *Causa Amante*, partimos da sua estrutura e da sua gênese manuscrita e datiloscrita, considerando ainda os acervos paratextuais em torno da sua produção, fruto de pesquisa realizada nos originais da autora depositados no Espaço Llansol, em Lisboa.

A estrutura

68 Na edição que usamos¹⁷ não há notação prévia na folha de rosto do gênero a que pertence a obra, embora o volume se inscreva na Coleção Ficção Portuguesa da editora, tal como registrado no rodapé da página. No seu caderno, Llansol se refere a uma nova experiência de escrita iniciada com este texto, a que se seguiriam outros dois a formarem uma segunda trilogia:

Comecei a escrevê-lo na borda da banheira, com a consciência, cada vez mais clara, de que começava o futuro de um livro. De um volume que já se me estaria dividido em três tomos como *Geografia dos Rebeldes* mas condensado longamente num só objecto de experiência. (Llansol, Cad. 1-06, p. 150)

17 Trata-se da 2ª edição, de 1996, da Relógio D'Água, em cuja folha de rosto, logo abaixo do título, consta: Trilogia *O litoral do mundo I*, seguido da referência ao Posfácio de Augusto Joaquim. Não se registram diferenças notórias entre esta e a primeira edição de 1984. (Regra do Jogo), ambas incluindo na última página o lugar e a data de sua conclusão - Herbais, 21 de setembro de 1980.

No pórtico do livro há uma inscrição em forma de poema, cujos versos serão usados como títulos das seções do livro, desdobradas, por sua vez, em Passos, Capítulos e “Causa Amante”, como veremos. É instigante a relação que se observa entre o poema do pórtico e a forma como seus versos servem de títulos aos segmentos narrativos da obra¹⁸ que desdobramos no gráfico:

Aqui
É Tudo,
Nada
Entre Tudo e Nada.
Movimento
Gosto
E
Quando
Mais
Fim,
Causa Amante.

18 (I) Passos; II- abertura e Capítulos; III- Causa Amante; IV – segmentos I a XI

Pórtico	Partes da obra e seus títulos		
Versos do poema	Versos alterados		
		Passos	Partes
Aqui	Aqui	Passo I	Parte I (p. 11 a 71 - 60 pp.)
É Tudo,	É	Passo II	
	<i>Tudo</i>	Passo III	
	<i>Aqui</i>	Passo IV	
	É	Passo V	
<i>Nada</i>	<i>Nada</i>	Passo VI	
	<i>Aqui</i>	Passo VII	
	É	Passo VIII	
<i>Entre Tudo e Nada.</i>	<i>Entre Tudo</i>	Passo IX	
	<i>Entre Tudo e Nada</i>	Passo X	
		[introito]	
<i>Movimento</i>	<i>Movimento</i>	Capítulo I	Parte II (p. 72 a 129 - 54 pp.)
<i>Gosto</i>	<i>Gosto</i>	Capítulo II	
<i>E</i>	<i>E</i> ou “Era impossível que o fogo ardesse”	Capítulo III	
<i>Quando</i>	<i>Quando</i>	Capítulo IV	
<i>Mais</i>	<i>Mais</i>	Capítulo V	
<i>Fim,</i>	<i>Fim</i>	Capítulo VI	
<i>Causa Amante.</i>	<i>Causa Amante</i>	Causa Amante	Parte III (p. 133 a 137 - 4 pp.)
		I a XI	Parte IV (p. 141 a 164 - 23 pp.)

O procedimento de titulação das partes insinua uma estética do entrelugar que encontra eco na poesia de São João da Cruz.¹⁹ Na sua transposição para os capítulos dos Passos (I a X), os primeiros versos do poema – “Aqui / É Tudo, / Nada / Entre Tudo e Nada.” - sofrem fragmentação e certa expansão, adensando o ritmo e o sentido em que a afirmação e a negação são proclamadas e reduzidas aos intervalos que separam os versos. Além de destacar a oscilação Tudo / Nada, acentua-se o Entre: “Aqui / É / **Tudo** / Aqui / É / **Nada** / Aqui / É / **Entre** Tudo/ **Entre** Tudo e Nada” (grifos nossos).

A parte II (cap. I a VI) é iniciada por um introito narrativo (p.72) carregado de autobiografemas - formatação em itálico tal qual ocorre no Passo I - após o qual se distribuem os capítulos intitulos com os versos seguintes “poema”, a saber: “Movimento”, “Gosto”; E / ou “Era impossível que o fogo ardesse”; “Quando”; “Mais”; “Fim”.²⁰

Segue-se a parte III do livro, sob o título “Causa Amante” (p.133), último verso do poema de abertura, que tem uma posição singular no corpo da obra. A parte IV encerra a obra sob a forma de fragmentos em romanos (I a XI). Como se pode deduzir, há uma concepção estrutural para o livro, cujo sentido não se depreende com facilidade, mas que certamente supõe uma intencionalidade textual ou autoral já intuída, talvez, “na borda da banheira”, onde foi concebido:

19 O caminho da perfeição, alegorizado no poema gráfico “Subida ao Monte Carmelo” de São João da Cruz, parece inspirar Llansol: “MODO DE OBTENER O TUDO: Para vir a saber TUDO – não queiras saber algo em NADA / Para vir a saborear TUDO – não queiras saborear algo em NADA / Para vir a possuir TUDO – não queiras possuir algo em NADA / Para vir a ser TUDO – não queiras ser algo em NADA.” (JOÃO DA CRUZ, 2002, p. 88-89). Como diz CASTRO, “A “senda central”, “caminho de perfeição”, é também “negatividade” por ser vazio de afirmativas e repleto de “nãos, também não e nem isso” além de, evidentemente, “NADAS”.(2010, p.58), pelo qual se dá a construção do sujeito místico.(Maiúsculas da autora)

20 Estes “versos”, tanto no poema inicial, quanto na titulação de segmentos, nos parecem de mais difícil interpretação, por ora.

Depois de um período em que estive sem estar, adormecida, fui esmagada por esta evidência, já não duvido, o novo livro há-de fazer-se e, o que pela primeira vez me acontece, dentro do plano em que foi concebido. (Cad. 1-06, p. 225, entre 8 e 21 fev. 1979)

A referência acima lhe surgiu no Caderno no dia anterior quando estava à procura da “intriga para o nascimento de Ana de Peñalosa”. No entanto só conseguia entender “uma voz envolvente sem lâminas e arestas”, trecho que é seguido de um pensamento em francês e entre aspas que traduzo: “Um livro em que meu espírito e meus sentidos se desfolham com uma grande conformidade de partes” (Cad. 1-06, p. 198).²¹ Há ainda outras alterações menos relevante por ora.²²

Que razões levaram Llansol a estruturar um livro com tal estrutura de partes? Que sentidos brotam dessa forma que se pretende coerente? Não temos as respostas definitivas. No entanto, a distribuição diferenciada do discurso da narrativa no decorrer da obra lembra uma longa mesa conventual em cujos lados se alojam os Passos e os Capítulos (Partes I e II) como figuras à espera do alimento. Nas duas cabeceiras estão Causa Amante (Parte III) e a Parte IV, esta última anônima, não titulada, alegorizando o vazio, o neutro, a ausência, ou a própria impessoalidade autoral. A mesa é o lugar da refeição onde se recebe e se compartilha o alimento,

72

21 “*Un livre en que ‘mon esprit et mes sens`ne defeuillent (sic) point’avec une grande conformité des partes`*. A esquematização das partes do livro surge esboçada no Caderno 1-07, p. 162 (24 de agosto de 1979) em que estão dispostos, à esquerda, os “versos”-títulos e, à direita, o assunto de que tratam. Parece que aqui houve a intervenção de Augusto no caderno da esposa, pois depois Llansol se refere à primeira conversa com o marido sobre o livro, seguindo-se uma folha com anotações sintéticas sobre os rumos do mesmo, em que a expressão “vibratórias” parece ser da lavra dele ao lado do “poema” dela.

22 No aspecto quantitativo, há desigualdades entres as partes: a parte I com 60 páginas se assemelha à parte II, com 54 páginas; mas há contraste com a parte III, com apenas 4 páginas e a IV, com 23 páginas.

momento de comunhão que nos lembra a relação de Llansol com as beguinhas. Se nos conventos a sala “capitular” é o espaço mais importante da comunidade onde os frades se reúnem para discutir e resolver as questões em comum, os “passos” da obra podem ser lidos como degraus de um ritual de ascese. A parte III, a mais delgada e, talvez, a mais importante por reduplicar o título da obra, parece corresponder à figura da própria Ana de Peñalosa que já n` *O livro das comunidades* servia o alimento como mãe.²³ A Parte IV seria correspondente ao assento oposto, que tem Úrsula como figura tutelar, alternando-se com a “voz narrativa” impessoal, com qual se confunde várias vezes, o que configura uma linha de fuga ou uma ausência para além da qual fica o lugar da leitura sem fim. Na verdade, Ana e Úrsula são as duas principais figuras do texto, promovendo as reflexões em torno das provações da história de Portugal centrada em dois núcleos: Alcácer-Quibir e a Inquisição, metonimicamente representados por Dom Sebastião (tornado dom arbusto) e Jorge de Sena (tornado o supliciado Jorge Anés).

73

O dossiê

O dossiê²⁴ de *Causa Amante* é um grosso volume datiloscrito de páginas A4 soltas e numeradas, antecedido de um grupo de nove folhas de numeração desencontrada²⁵. Na parte da frente de uma primeira folha manuscrita (fm1), há uma inscrição, com data de

23 Ana de Peñalosa “dava-se a palavra sobre o dedo indicador ligeiramente curvado como se servisse um aperitivo ou um peixe.” (1977, p. 12).

24 Os dossiês são volumes datiloscritos dos textos preparados pela autora que seguiam para a gráfica. Quando necessário, sua remissão se fará aqui com o uso das iniciais DO, seguido da abreviatura da obra (neste caso CA, de *Causa Amante*) e da página (por exemplo, DO-CA, p. 23). No dossiê de *Causa Amante*, a ordem dos fragmentos é bastante diversa da que vigorou na edição publicada.

25 Ordenamos, para fins deste trabalho, estas folhas como DO-CA fm1, fm2 e fm3 (folhas manuscritas), DO-CA fdo, fd1, fd2 e fd3. (folhas datiloscritas) e DO-CA fmd1 e fmd2 (folhas mistas, manuscritas e datiloscritas).

16/04/1980 e registro do lugar – Jodoigne – que denota uma preocupação em rearranjar com “conformidade”, o texto já produzido: “recopilação de todo o livro, sobretudo ao nível da quadratura do branco e das linhas”. Seguem-se anotações pontuais a que se sobrepõem o desenho esquemático da cauda de um pavão, atitude muito recorrente na autora que parece descansar da escrita com imagens visuais de grande efeito que podem ou não estar conectadas com o teor do texto que se produz ao mesmo tempo. Ler as anotações dessas páginas ajuda a compreender as complexas relações de amizade entre as figuras de Muntzer e Dom Sebastião postos diante de uma caveira/cabeça, em que trocam de papéis: o primeiro recebe a coroa e o segundo se torna um camponês soberano, como “extremos da escala social”, revelando o lado social de Llansol, assim anotado: “Nós dois homens inimigos da causa e irmãos no efeito”. Em outras folhas há anotações sobre a figura de Camões como Luis M. (fm2), sobre a Lisboa (fm3) que “já não existe, tanto tempo passou sobre esses sucessos e cataclismos” e sobre Es no jardim de Úrsula, mostrando o esforço autoral: “é necessário tanta força para criar uma coisa, como para a conservar”. Em folha mista (manuscrita e datiloscrita) aparece a meio o título *Causa Amante* com a data (6 de janeiro de 1979) e lugar (“na casa de Jodoigne”) alterados a caneta verde (“21 set. 1980 / Herbais”), o que atesta a coincidência de uma mudança de casa com a finalização da obra. Há folhas (fmd2) que se referem às relações entre Espinosa e Prunus Triloba, árvore-figura da obra de Llansol, como também a Coração de Urso, aos uivos e à morte da árvore e das beguinhas, momento onde brilha uma sentença manuscrita - “O futuro texto, o texto no futuro” - que reaparece no corpo do dossiê com alterações (DO-CA,54).

A primeira folha exclusivamente datilografada (fdo) tem apenas uma referência no rodapé: Cabo Espichel, indicação geográfica textual (não mais paratextual) que não consta da publicação, mas designa uma das paisagens onde se passam as cenas da parte 1-Pas-

sos. Trata-se de um lugar de importância em Portugal e na obra de Llansol, situado ao sul de Lisboa, a Ocidente da cidade de Sesimbra, diante do mar Atlântico, onde está um conjunto arquitectónico do XVII, a Igreja e o centro de peregrinação de Nossa Senhora do Cabo.²⁶ Sobranceira às escarpas que afloram no extremo do Cabo Espichel, a oeste da igreja e da hospedaria, situa-se a Ermida da Memória, um diminuto templo onde a tradição afirma ter-se dado a aparição da Virgem. Na segunda folha (fd1), surge o trecho datilografado que começa com “Meu quarto é musical e sem janelas e, no entanto, mal chega ao corredor, abre sobre o cabo Espichel, de onde recebemos sugestões de Lisboa (...)”, que na edição de 1996 abre o Passo IV-Aqui (p. 17-18), com ligeiras alterações.

Logo depois seguem-se duas páginas contendo um misterioso poema, não reproduzido no dossiê, nem aproveitado nas duas edições. O dossiê prossegue em forma datilografada e, na comparação com a publicação, apresenta ligeiras diferenças, ora no corpo do texto, ora na ordenação dentro dos Passos. Cito, por exemplo, os Livros VIII (no dossiê, p.20) e IX (idem, p. 21) que são publicados sob as rubricas “a hora seguinte” e “quatro horas”, respectivamente, na edição final.

75

Alterações do dossiê na obra editada

As razões para as mudanças observadas na forma editada podem se relacionar à intenção de velar o dado (auto) biográfico ou amplificar o sentido; os procedimentos são o simples expurgo ou a substituição. Exemplos do primeiro caso são: a troca do nome Maria Amélia (DO-CA, p.62) por Engrácia (CA, 1996, p. 76); de Jodoigne (aldeia) por Brabante (região) (CA, 1996, p.77) ou por

26 O culto de Nossa Senhora do Cabo perde-se na bruma dos tempos e é crível que anteriormente à sua veneração - a partir do Séc. XV - o Cabo Espichel fosse centro de peregrinações. O actual culto remonta a cerca de 1410, ano em que teria sido descoberta na extremidade de Cabo Espichel a venerada imagem de Nossa Senhora do Cabo, por dois velhos da região.

“como fui para longe” (CA, 1996, p.76). Exemplos de amplificações é a substituição da frase “aproximar-se do sacrário coberto por um véu” por “aproximar-se do rio coberto por um véu”, em que o texto definitivo substitui o vocábulo previsto (“sacrário”) pelo imprevisto (“rio”), criando conexões inusitadas entre o Tejo e a sua sacralização na cultura portuguesa. Também há amplificação de sentido na troca de “para brincar” (fd3) por “Para viver” (1996, p.16), assim como “em homenagem” (fd3) por “em promessa de fidelidade” (CA, 1996, p. 15).

Os expurgos e substituições revelam um intencionado trabalho sobre os originais e obedecem a razões variadas: a) para efetuar depuração estética; b) para evitar correspondências autobiográficas; c) para velar dificuldades de publicação; e d) por razões enigmáticas. Do primeiro caso é o corte do extenso trecho sobre Dom Sebastião no dossiê (DO-CA, p. 25 a DO-CA, p. 29) por conter imagens estereotipadas numa obra que pretende, ao contrário, criar um nova figura do rei. Para esfumar a pessoalidade autoral, há vários exemplos de eliminação: o topônimo “serra de Sintra”, lugar onde vive a autora na época, desaparece nos trechos da edição (CA, 1996, p.14 e p. 65), apesar de constarem do dossiê (em fd5: “horta próxima à serra de Sintra” e DO-CA, p. 55: “pois a terra húmida da serra de Sintra”); o desejo das beguinhas em conceber um filho do rei para evitar o fim da dinastia (presente em DO-CA, p. 48) é eliminado, talvez para impedir correspondências autobiográficas indesejáveis (Llansol a continuar a descendência, assim como o rei). Dá-se o expurgo não só dos nomes das Editoras (Afrontamento, Moraes) como de outras referências ligadas ao pudor e à angústia da escritora frente à desvalorização de sua obra. Por fim, por razões desconhecidas, ocorre a eliminação do longo e belíssimo texto (poema) que mencionamos atrás.

Há uma frase significativa que não aparece na edição final, provavelmente para adensar o segredo da obra e do seu título, em direção ao leitor (DO-CA, p. 31, folha dobrada sobre si mesma): “penetras ainda mais longe tua língua à procura de causa amante”.

Também desaparece o sema “chamas” (em folha dobrada, sem data, após DO-CA, 62) a propósito do título da obra: “O nascimento de Ana de Peñalosa” – “narrativa dividida em chamas”, cujo sentido permanece disseminado no texto apesar do expurgo do vocábulo.

Título: troféu e glosa

Causa amante é uma árvore que não se desfolha em pedaços mas, ao contrário, mantém unidade e coerência expressas numa estrutura calculada, apesar da aparente fragmentação e difícil decifração. Seu segredo parece estar no interior desta floresta densa de imagens e signos, que não é difícil de percorrer, mas que exige paciência, confiança e um outro tempo de leitura: ler devagar, como recomenda Herberto Helder em um poema. Os “existentes-não reais²⁷ aí disseminados são capazes de projetar múltiplas significações pela aproximação e recuo simultâneo entre vida e obra, ambas em relação mútua de semelhanças e diferenças.

Com Compagnon aprendemos que o título de um livro é sempre um troféu, espécie de vitória do texto que se revela ou se esconde no nome figurado no seu pórtico. Com Derrida aprendemos que “toda narrativa não é senão a glosa, a justificação do título que fala de si próprio e por si próprio” (Derrida, 2004, p. 52). O título nasce com a obra, que nele joga, como em nenhuma outra palavra do texto, uma densidade de sentidos que dizem respeito a toda e qualquer palavra do texto. No tocante ao título *Causa Amante*, não há referência no dossiê ou no Caderno 1-06²⁸, a não ser que esta obra tenha sido pensada inicialmente como *O nascimento de Ana de Peñalosa*, título que sofreu alteração no datiloscrito (folha 1). Há ali uma rasura à mão que introduz o sintagma em caixa alta - CAUSA

77

27 Llansol criou o conceito de “existentes-não-reais” que a textualidade gera para distinguir dos “reais-não existentes” próprios à ficção tradicional do “como se” (cf. 1994, p. 120),

28 O caderno citado, seguido de outros, traz informações relativas ao tempo de produção da obra em causa.

AMANTE - no rodapé dessa presumível folha de rosto com a seguinte observação manuscrita entre parênteses: “(mudou de título no dia 12 de outubro de 1979), data em que comecei a escrever estes textos aqui reunidos”. No entanto, mais abaixo está fixada uma data anterior (“6 de janeiro de 1979, na casa de Jodoigne”) que nos leva a crer que a alteração do título só se deu sete meses depois, por exigência do próprio texto. Como se processou esta alteração? Sem dúvida nenhuma Ana de Peñalosa é a figura de proa e seu nome percorre todas as partes do livro, ainda que de forma metamorfoseada como Úrsula. Sua ocultação no título não significa uma subalternização mas, pelo contrário, a associa diretamente a uma outra figura – o próprio título. Convém lembrar que o conceito de figura em Llansol é uma categoria dinamizada que substitui o personagem, podendo se referir a objetos, a vegetais, a animais, ou seja, a seres inventados na e pela linguagem, como Coração de Urso e o próprio texto.

78 “Causa Amante” é um sintagma polissêmico em sua morfologia e em sua sintaxe. Sem dúvida sugere um estado de amor, mas é muito mais do que isso. As duas maiúsculas iniciais (cf. folha de rosto da 2ª edição) valorizam os termos, ultrapassando o caráter banal de cada um. “Causa” é substantivo feminino e verbo ao mesmo tempo. No primeiro caso, vem do latim “causa”, e recobre várias significações, algumas correlatas: aquilo ou aquele que faz que uma coisa exista; aquilo ou aquele que determina um acontecimento; razão, motivo, origem; e outras acepções não tão correlatas, como ideal político: partido; interesse ou expressão jurídica: pleito judicial; demanda, ação. Na filosofia é termo amplamente empregado em sentido técnico correlacionado a *efeito* e que se concebe a partir de dois enfoques fundamentais: a) relação entre um ser inteligente e o ato que ele praticou voluntariamente e pelo qual é responsável; b) vínculo que correlaciona os próprios fenômenos e que faz com que um ou vários deles apareçam como condição da existência de

outros.²⁹ Como verbo, *causa* é transitivo direto e indireto e não se pode descartar a hipótese de um sujeito oculto (digamos, o “livro”) que provoca ou “causa” um certo ser, o “amante”.

Por sua vez, “amante”, termo que modifica “causa”, também provém do latim e pode aparecer como adjetivo e substantivo nos dois gêneros. Como adjetivo significa: que ama, que gosta de alguma pessoa ou coisa; amador, apreciador; apaixonado, amoroso. Como substantivo tem sentido correlato: pessoa que ama ou tem gosto ou inclinação por outra pessoa ou coisa; namorado; apaixonado; amador; apreciador. Há ainda dois sentidos que fogem ao contexto: o de pessoa que tem com outras relações extramatrimoniais; e o de “amantinho”, do gr. *himás, ánto*, que significa ‘correia’ (lat. vulg. *Himante*). De modo geral “amante” está relacionado a pessoa “amante” ou “que ama” e não a uma coisa. No entanto, no sintagma do título ele se liga a algo que não é pessoa, nem coisa, mas “causa”, a saber, algo que determina um acontecimento ou que representa um partido defendido por alguém. Como a junção entre estes dois termos é inusual, perguntamo-nos: o que quer dizer “causa amante”? É a origem do ato daquele que ama? É a razão ou motivo que determina o amor naquele que ama? É a razão de vida do amador ou o interesse do que ama? É uma razão que ama? Tratar-se-ia da personificação de “causa” como amadora que, como tal, provoca efeitos diversos? Ou “causa” apreciadora de algo? Mas de que? Pode-se inferir os sentidos filosóficos ou tomar os sentidos jurídicos de forma metafórica, marcando, respectivamente, a noção de responsabilidade ou de interrelação eficiente, final, formal e material entre os dois fenômenos, ou seja, entre o amor e a causa?

79

29 Neste âmbito jurídico surgem os adjetivos que denotam a condição que modificam o termo: causa eficiente (do fenômeno que produz outro fenômeno); causa final (daquilo em vista de que algo se produz); causa formal (daquilo pelo que alguma coisa é tal ser determinado); causa material (daquilo de que uma coisa é feita).

Considerando o substantivo “amante” como o ator de relações extraconjugais, pode-se aí compreender a relação libidinal que se estabelece entre Ana de Penãlosa (ou a autora, ou o leitor) com o texto, em que este é o amante com quem faz (fazemos) amor, seja a escrita como “amante” ou seja o escrever como a causa ou a razão que nos leva a ele. Quanto a isto há uma alusão de Llansol no seu diário (24/05/1979), na época da produção do texto, que diz afastar-se da Literatura para tomar “deliberadamente outro caminho em que escrever faz parte dos amores íntimos, intimamente.” (Cad. 1-07, p. 25). Por fim, Augusto Joaquim, no Posfácio desta edição aqui comentada, fala do amante como o novo: “Amante ou inquietante, esperado ou inesperado, o novo é um visitante, desejado ou não” (CA, 1996, p. 173). Curiosamente Augusto aplica o artigo definido “a” (“da”) para se referir ao livro *Causa Amante*, o que lhe confere uma determinação como se fosse uma entidade ou ser pré-definido e pré-nomeado, com um nome (Causa) e um sobrenome (Amante),
80 mas também pode significar simplesmente “da obra”.

Quando Llansol produzia o texto sob o antigo título, numa prosa que ia ganhando paulatinamente ritmo poético, ela o associava ao viver de uma relação amante que estoicamente ultrapassa o sofrimento da morte:

Nesta época, / vontade de escrever, de narrar para dar impulso
ao que escrevo. / Quando tomo consciência desta relação amante
(grifo meu), como hoje, 15 de junho de 1979, em Jodoigne, uma
grande pacificação, um delicioso gosto se estende sobre os dias
da morte/ os dias da noite / os dias da noite / os dias com a
morte / os dias com a sua morte / morte e dia. (Cad.1.07, p. 45).

O termo “amante” reaparece quando Llansol se prepara para ir em visita a Portugal, como se se tratasse de uma atmosfera benfazeja que se confunde com Deus: “Nesta época descubro que Deus, eus,

para chamar diferentemente ao que é diferente, paira numa relação, é o fruto de seres, coisas, em presença amante.” (Cad.1.07-p. 45).³⁰

Há outras passagens nos Cadernos em que surge o sintagma, que depois se tornaria o título da obra, identificando-se à língua: “Atravessar agora tua língua / Causa amante”; e “Penetras agora, sem mesmo poderes aliviar-te, diz tudo que é noite obscura tua língua, causa amante.” (Cad.1.08, p. 45 e 47)

Concluindo, *Causa amante* é um título em sintético telegrama que diz respeito a um acontecimento ou a um incorpóreo (cf. estóicos), efeito do encontro entre os corpos da narradora e de Ana de Peñalosa, ou destas com o texto, mas que provém também de outros encontros de amor. Estranhemos construções elípticas deste tipo, muito comum no idioma inglês, já que a língua portuguesa subordina a sintaxe a uma lógica gramatical, perdendo por vezes a plasticidade que agencia termos sem conectivos ou conjunções, como faz Llansol neste título. Sob a inspiração dos “infinitivos-devires” deleuzianos, “causa amante” é “causamar” ou “causa a amar” em que o modo verbal sem sujeito reenvia para um “Ele” do acontecimento e atribui-se a si mesmo “estados de coisas que são misturas ou colectivos, agenciamentos, mesmo no grau mais elevado da sua singularidade” (Deleuze, 2004, p. 82). Enfim, com relação ao título da obra, não é possível escolher um sentido e abandonar os demais, certamente porque a prosa de Llansol é pontuada pela densidade³¹ que caracteriza o poético.

81

Deixaremos para outra ocasião o desenvolvimento de comentários sobre o poema datilografado que se encontra no dossiê de *Causa Amante* (fd2), em duas páginas sem assinatura, cujo último verso está em letra manuscrita, provavelmente de Augusto

30 Logo depois ela sugere uma conexão com o título do Passo I do livro: “Lembrei-me agora do que o Augusto diz que Deus poderia chamar-se Aqui” (CI-7-46).

31 A poesia “(...) é a mais condensada forma de expressão verbal”. (POUND, 1970, p. 40)

Joaquim³². Nele podemos encontrar, não só as expressões “causa” (duas vezes) e “amante”, mas principalmente o tema em torno de uma relação amorosa libidinalmente assimétrica entre um eu declinado em masculino que se oferece ao amante e que nesta oferta se realiza como amador.

82 Ao longo das anotações dos Cadernos, percebemos que o título e o corpo de *Causa Amante* vão se configurando aos poucos até alcançar uma estabilidade. O mesmo ocorre na concepção da trilogia em que a obra se insere. A princípio se tratava de uma proposta de obra singular, mas graças às sugestões de Augusto, torna-se parte de intenção mais ampla. A organização mental do livro vai se fazendo em simultâneo à escrita, como diz a autora (5 Dez 1979): “Organizo interiormente Na casa de julho e agosto e Causa Amante” (Cad.1.08, p. 47). Em janeiro de 1980, ela recorda a sugestão do marido que, ao ler os seus últimos textos, lhe teria dito que percebia estar em preparo, talvez, uma nova trilogia sobre Portugal, a trilogia de Portugal, corrige ela. Pensando em “definir a trama do texto à volta de um sentimento visionário” (Cad.1.08, p. 189) que relacione as peregrinações em Lisboa ao nome de João em suas diferentes incorporações históricas, ela tem a ideia de fazer algo adaptado a si mesma, como “uma série de três livros produzidos em espiral (...) atravessados pela face suspensa de São João da Cruz e de Don Juan (...)” (Cad.1.08, p. 189). Logo depois (Março 1980), no meio do desenvolvimento de dois livros (*Causa Amante* e *Com João*), a autora não sabe o que se passa consigo - “o fato de pensar livros semelhantes põe constantemente minha vida em perigo; mas também a defende do perigo. Como tudo isso se passa?” – mas se auto-tranquiliza de alguma forma - “Mas eu não tenho que contar tudo / que ver tudo ao mesmo tempo” – e diante da impotência de abarcar a totalidade, afirma o possível da sua potência: “Criar para

32 João Barrento e Etelvina Santos reconheceram-lhe a letra à vista do documento original, no Espaço Llansol, em Novembro de 2009.

o mundo o que é o núcleo (a imagem) da minha vontade” (Cad.1.08, p.337). Na experiência radical da indecidibilidade e frente às várias alternativas do devir, Llansol extrai satisfação: “Sinto prazer em tentar adivinhar quem virá primeiro. Causa Amante? Com João? Numerosas Linhas? Todos são intuições do tronco principal sobre o qual reflito e exerço a minha escolha.” (Cad.1.08, p. 390)

Uma visitação exemplar

Já vimos que *Causa Amante* tem uma estrutura composta de partes, Passos, Capítulos e fragmentos órfãos. Vimos como o livro se insere numa proposta mais ampla que se refere a Portugal. Resta observar como funciona esta estrutura, como os elementos se relacionam entre si, a que fins servem na economia narrativa e de que modo são geradores polissêmicos que contribuem para o conjunto. Vimos também que a narrativa se organiza em grupos de fragmentos ou cenas que, além do título maior, recebe um subtítulo que é uma espécie de “verso” de um suposto poema.

“Passos” se referem a passadas, passagens ou etapas, como espaços a percorrer, mas também pode significar paisagens que aproximam acontecimentos numa mesma geografia. De todo modo é uma palavra enigmática, uma inscrição secreta, porque o sentido não se fixa, é oscilante, podendo ser ao mesmo tempo sagrado e profano, ordinário e extraordinário, cotidiano e sublime. Retomando Duchamp, “passos” é igualmente um termo “infraleve” em que a ambivalência põe em causa qualquer valor estável. A dificuldade para a compreensão do movimento ondulatório do pensamento desses Passos reside, em parte, na alternância e mesmo fusão dos sujeitos da enunciação, dando lugar ao acontecimento e à deriva.

O texto do Passo I, subtítulo “Aqui”, vem em itálico³³ e, tal como o introito da parte II, difere do resto do livro, talvez porque ambos tenham um forte acento autobiográfico. Começa por uma

33 Todos as formas gráficas do texto de Llansol tem importância na economia narrativa.

frase em minúsculas de teor aparentemente surrealista que intriga o leitor: o que quer dizer “estou coberta pelo nascimento de Ana de Peñalosa” (CA, p.11)? Vejamos o que nos esclareceu a leitura dos Cadernos. Trata-se de uma notação metalinguística que diz respeito ao novo livro em fase de elaboração pela autora, cujo título inicial foi substituído por *Causa Amante*, como já dissemos. A seguir surge a paisagem nevada do jardim e dos animais como elementos da vida real de Llansol no período em que começou a escrever a obra, em Jodoigne, onde morava com Augusto (9 Jan.1979). No entanto a imaginação se adiciona à realidade autobiográfica. Como se vê ao longo do livro, a *vis dramática* não repousa em peripécias realizadas por personagens, mas em ações interpenetráveis dos diversos elementos ou figuras que se presentificam na cena espaço-temporal: os vegetais, os animais, os objetos, as pessoas. O nascimento de Ana e o dia-a-dia da narradora estão ligados de tal modo que é, diz ela: “*como se a estrutura dos arbustos e os relevos que sustentam a neve fossem o meu diário, e a neve total que os cobre, os meus livros, desde o livro das comunidades*” (CA, p. 11). Este “como se” revela a íntima conexão entre as duas origens da escrita em que as imagens (o nascimento de Ana, o livro) estão necessariamente imbricadas com as vivências corporais que ressaltam dos Cadernos, sem haver prevalência de umas sobre as outras. Depreende-se daqui um projeto de escrita que não distingue dicotomicamente a realidade da ficção.

A esta voz narrativa em itálico podemos chamar Narradora 1, que se mescla mas não se reduz à figura da autora, distinta em tom e expressão gráfica da narradora do resto do livro, que chamamos Narradora 2. A primeira se pronuncia em torno do substrato autobiográfico, mas não em posição de anterioridade quanto à enunciação da outra voz que conduz majoritariamente o relato, uma vez que o presente (“*estou coberta*”) é também o mesmo das circunstâncias dramáticas das inúmeras figuras que habitam o livro (“Ana de Peñalosa vive em Lisboa”; cf. CA, 1996, p. 13). As duas vozes

se distinguem a princípio no espaço textual (a notação em itálico dos dois introitos *vs.* o resto do livro) e na paisagem que habitam (Jodoigne, região do Brabante na Bélgica *vs.* Portugal) gerando a tensão que dá dinamismo ao livro. No seu diário a passagem foi criada e transportada para o dossiê e o livro, com mínimas alterações (Cad.1.06, pp. 160-1) e, apesar da sua transfiguração, o trecho se nutre de duas circunstâncias reais: a neve vista em Brabante e a neve lida no romance de Thomas Mann³⁴. A dinâmica produtora do texto não esconde as marcas autobiográficas da escrita nem as razões de sua composição, mas nem por isso aposta na discernibilidade entre o real e o ficcional.

A seguir, no Passo II (“É”), a voz narrante do primeiro parágrafo parece ser a mesma do Passo I (Narradora 1) que continua os comentários sobre o nascimento do livro, mas dispensando, agora, a notação em itálico:

é hoje que verdadeiramente, o nascimento de Ana de Peñalosa, nasce. Outro dia, apenas com algumas páginas escritas, ele tinha-se apresentado para nascer; mas era apenas um início, um horizonte fechado. Não estavam determinados nem a perspectiva, nem o lugar. (CA, 1996, p. 13)

85

No entanto, imediatamente a seguir, no segundo parágrafo, o registro muda, e a voz já está em fase de narração da vida de Ana de Peñalosa e não mais a refletir sobre o livro que contará esta vida: “Ana de Peñalosa vive em Lisboa”. Por esta diferença, podemos falar desta segunda voz que por vezes aparecerá como se fosse uma beguina, entre outras. Em Lisboa, Ana vive no exílio, “para lá da vista tangível do seu mar Oceano Atlântico” (CA, p. 14), isto é longe do cabo Espichel e, como tal, dobra a situação da própria Llansol em exílio na Bélgica. Assim como a autora, apesar de exilada, Ana “recebe visitas verdadeiras, como as que imaginava” (CA, p. 14), com

34 Trata-se de *A montanha mágica*, romance em que Mann narra o convívio de pacientes tuberculosos ricos numa clínica em Davos, nos Alpes suíços.

as quais tem que sair e falar: Tejo-rio, Eleonora, São João da Cruz, Margarida, Alisubbo.

Conclusão

Resultado parcial de uma pesquisa em suas fontes, o trabalho percorreu alguns bastidores de *Causa Amante*, realizando uma visita à oficina textual de Llansol, na tentativa de explicar como ela constrói o seu trabalho. Pela confrontação do texto editado com o dossiê e os cadernos da autora, percebe-se a possibilidade de uma leitura regida pela simultaneidade, em que o modo de produção do texto auxilia o entendimento dos procedimentos utilizados, em especial o processo de transfiguração literária que culmina na obra publicada. Sem dúvida o autor é um elemento poderoso desta aventura, mas a sua própria trajetória é regida por forças que nem sempre estão visíveis no campo de produção textual porque escreve-se “às escuras”. Esta obscuridade diz respeito à cessação do comando autoral consciente em favor da textualidade que define os caminhos da escrita, deixando em segundo plano os sujeitos narradores, o que leva o texto à forma de drama-poesia. Entre as dispersões do eu e a multiplicação das figuras, a escrita de Llansol não se filia nem ao gênero lírico, nem ao drama.

O livro se oferece como promessa de muitas leituras complementares, pleno de sentidos pulsantes a deslindar.³⁵ O nosso percurso foi apenas introdutório: começou por observar a estrutura e o título de *Causa Amante* e terminou por ensaiar uma breve análise do Passo I, onde experimentamos os meandros da textualidade llansoliana, tocados pela “neve” fria que aconchegou a fatura dessa obra em “chamas”, parte do “maior livro” ou do Livro único que é o seu sonho de escrita.

35 Em outro texto apresentamos um resumo das leituras críticas de *Causa Amante* até a data. Cf. Uma narratividade em mutação: recepção e produção de *Causa Amante* de Maria Gabriela Llansol. Revista Gragoatá, 1º semestre de 2010, UFF, pp. 41-61. (também on line)

Como ler *Um beijo dado mais tarde?* eu leio assim este livro-alimento

Resumo:

O jantar do filme *A festa de Babette* (1987) é a cena fulgor do Cap. III do livro *Um beijo dado mais tarde* (1990) onde Llansol revê a sua herança emocional, relacionando objetos herdados a acontecimentos de sua família. Assim como as alegrias puras do corpo favorecem a superação de ressentimentos, também a leitura e a escrita são alimentos com que se pode ultrapassar a impostura da língua, como ensina a figura de Têmia, duplo filosófico de Llansol. Pelo cultivo da imagem, há uma “chave de ler” que leva ao gozo estético, como se observa na obra de vários pensadores.

Palavras-chave: leitura; imagem; fulgor; cinema; escrita

87

Um beijo dado mais tarde é um ato de doação que supera o ressentimento, fazendo esquecer a falta por meio da compreensão. Ao fim do V Capítulo, a narradora se dirige ao seu duplo, Têmia, a quem pretende ensinar-se /ensinar alguma coisa: “Dei comigo a murmurar para Témia: ‘Não queiras um pai melhor do que o meu; certos pecados são um privilégio sobre esta terra.’ (1990, p. 96)

Esta obra, publicada pela Rolim pela primeira vez em 1990, é também muitas outras coisas. No entanto, ao relê-la, foi a ideia da auto-superação que se impôs como abertura da reflexão. Apesar da tentativa em trazer para cá a visão do ressentimento de Nietzsche, assim como a magnífica leitura que faz Deleuze ao filósofo, é preferível deslizar mais amplamente pela textualidade llansoliana que exhibe o estatuto ontológico da imagem e de sua função no percurso humano.

Não se pode escapar dos apoios teóricos que fatalmente vêm à mente e que sustentam a hipótese do ensaio.

Maria Gabriela Llansol um dia se pôs a escrever sobre as circunstâncias sombrias que antecederam o seu nascimento, relendo-se e relendo a história da sua família, na qual faz-se representar duplamente nas figuras de Gabriela e Témia, selando um/*o beijo partido*³⁶. Esta revisitação intensa do passado (des)conhecido levou-a a contrapor nostalgia e fulgor, fulcro da sua obra desde *O livro das comunidades* (1977).

88 Deve-se demonstrar de alguma forma porque a sua escrita se projeta como o futuro da narrativa “para que o romance não morra”. Mas deve-se igualmente render homenagem ao cineasta que, graças a uma infinda cadeia de leitores/espectadores, releu o raconto de Karen Blixen e realizou a obra-prima *A festa de Babette* (1988, Oscar de Melhor Filme Estrangeiro) relida, por sua vez, no Prólogo do Capítulo III de *Um beijo dado mais tarde*, por Llansol: “_____ hoje, 24 de janeiro de 1988, vi, em Lovaina, um filme inesquecível de Gabriel Axel, ‘le festim de Babette’, sobre a última ceia” (1990, p.47)

Como lembramos, a cena fulgor é uma categoria basilar na textualidade llansoliana e, com ela, a autora pretende dar o seu contributo para que o romance se renove, no momento em está para se referir à principal passagem do filme:

Numa história, há (ou não há) um momento de desvendamento a que se chama sublime. Normalmente breve. Como penso que um leitor treinado já conhece todos os enredos, quase só este momento interessa à escrita.

Esse momento, tornado longa sequência sustentadora da vibração explícita, é o nome da escrita. É a face escondida – mas que

36 *o beijo partido*; Leitura de *Um beijo partido*; Introdução à obra de Llansol (Rio de Janeiro: Bruxedo, 2009) é o título dado por Jorge Fernandes da Silveira à sua leitura introdutória à obra de Llansol, que recomendamos em vista das sendas abertas para a compreensão da escrita da autora.

me importa desvendar – das técnicas narrativas tradicionais.

Isso aconteceu na segunda metade do filme. (1990, p.48)

Sabemos que o autêntico jantar francês degustado nos confins da Jutlândia é a cena fulgor do filme, comentado em *Um beijo dado mais tarde*, da qual falaremos adiante. Como este livro põe em pauta o passado sob a forma de lembranças e objetos, iniciemos por estes últimos.

1. “serão os meus bens luminosos?” (1990, p. 9)

Maria Gabriela Llansol foi a única e última herdeira de uma família de classe média portuguesa que dispunha de móveis e objetos que a acompanharam até o final da vida e que estavam na sua derradeira morada em Sintra, que depois serviu de sede para o Espaço Llansol, atualmente em outro logradouro de Lisboa. Na nossa sociedade do descarte, a conservação e a consideração pelos objetos fazem parte de um comércio, o de Antiguidades, reservado aos ricos e visto como investimento. Em Llansol chama atenção o cultivo da vida luminosa dos objetos que participam da nossa existência, construindo sentidos que se entrelaçam aos sentidos do viver. Aqui não importa o valor artístico e comercial do objeto, que tanto pode ser um cão ou carneiro de louça, uma bilha de barro, um bibelô de gosto duvidoso ou uma preciosa paisagem impressionista. Todos são convidados a falar, revelando seus segredos. Esta arte ela aprendeu com a sua serva, Maria Adélia (Maria Amélia) que “reinando sobre os objectos, parecia mastigar uma luz” (1990, p.15). Lemos Llansol tomada de uma pergunta sobre a natureza das coisas herdadas:

Será que os objectos herdados podem ser os contornos das confidências incompletas?

Descubro entre os objectos esta pergunta _____ que me invade. (1990, p. 13)

Para a narradora os objetos têm desejo de falar e possuem “uma maneira silenciosa de revelar-se a quem lhes tira o véu”

(1990, p.13), como o carneiro e o cordeiro que trazem uma nova luz à casa:

São meus, meus objectos herdados, que caminham para um prato de luz no aparador através da palavra branca. Um está erguido sobre a arca, outro deitado sobre a mesa redonda da sala. Ligo-me à vida exterior da sua lã para impelir para fora a folha caduca da casa. (1990, p. 14)

Assim como herdou objetos e com eles entrançou a sua vida e sua escrita, Llansol herdou um património de nostalgias da família e da cultura a que pertence. Em vez de enlouquecer ou padecer de neurose, de culpa ou de cinismo, efetuou um lento e longo tratamento da tradição, transformando-a em benefício de si e de seus leitores. Para conseguir tamanha reversão, ela faz a leitura conjugada à reescritura desta tradição pessoal, familiar e nacional, inventando-se como outra: torna-se Témia, a rapariga que teme a impostura da língua que, além de figura textual, é o nome com que batiza um encantador bibelot de uma menina subida numa cadeira. Caberá a este duplo de si a rearticulação da língua para que se crie uma nova língua, “língua menor “ (cf. Deleuze) capaz de dobrar o fascismo da língua hegemônica. Este momento retoma como lição aquilo que a figura tutelar de Ana de Peñalosa, outra mulher-duplo de Llansol, diz ao final d’ *O Livro das Comunidades*, preparando-se para acariciar a nova criatura surgida da escrita:

Trabalhei entre os trinta e oito e os quarenta e três anos; mas agora preciso de recriar um novo lugar de repouso destinado somente ao saber, como na adolescência e na infância. Dantes, foi o tempo de aprender o que me ensinavam, agora é o tempo de conhecer o que, durante todos estes anos, me foi dito. (1977, p. 87)

A estátua policroma de madeira “Ana ensinando a ler a Myriam” é um objeto que está hoje numa vitrine especial no Espaço Llansol. Trata-se de um original ou cópia do século XVII que, pela natureza e alcance da ação representada, joga um papel na teoria da

leitura e da escritura de Llansol: “Todos os objectos devem estar à volta deste, obedecer ao livro aberto nos joelhos, e à tranquilidade – ainda sem escrita – da criança que os lê” (1990, p. 25). Esta imagem é tutelar no livro pois condensa múltiplos sentidos relacionados ao aprendizado da leitura e da escrita. Ilustra o processo de revisão do passado biográfico da autora, mas também impele à construção de sentidos para a sua vida presente e futura, assim como para a dos leitores que se reduplicam na figura de Myriam (a virgem a aprender a ler com Sant’Ana) e na figura de Sant’Ana (a mãe a ensinar à filha). A figura de Ana gera “esta terna reciprocidade feminina de companhia que tinha origem _____na origem de ler”: (1990, p. 24)

Vinde ler – diz Ana aos objectos (...). Venham todos ler – diz Ana, a que ensina. – Um de cada vez, e durante longos anos, para que o prazer dure. (1990, p. 25)

Pode-se dizer que Llansol é Témia, mas também é Myriam (outro nome de Maria) e Ana, estabelecendo-se identificações múltiplas entre autor e personagens, para além das regras do romance tradicional.

91

Llansol aprendeu estas sutilezas com a antiga serva, que a tratava como filha substituta daquele ser que fora obrigada a abortar na casa dos avós de Llansol e daquele que no futuro será o pai de Gabriela. Ali onde se deu a concepção e se tramou o crime, já estava a estátua polícroma que Llansol retoma para ressignificar este passado até então secreto por ser vergonhoso ou vergonhoso por ser secreto.

Ao final do cap III, dá-se uma nova leitura deste drama familiar, que se narra como “canto” de ler, sob o conselho de Ana:

Concluindo a narrativa de Myriam, Ana cantou a ler:

- Témia, essa criança não está morta, foi, simplesmente, raptada do mundo.

e posta a sonhar num ermo ainda mais solitário. (1990, p. 65)

Assim como Ana ensina Myriam a ler, Llansol ensina o seu leitor a ser legente, fazendo dele um elo da corrente de intensidades que recebeu de outro. Ser legente é saber ler a vida que se esvai em imagens, indo-se com elas para aquele lugar inominado em que repousam eternamente.

O escritor é um fabricante de imagens que ele importa de outros artistas. Ele é grato aos seus antecessores assim como está prometido aos seus sucessores, seus leitores, Ele pertence a uma comunidade que vem e o arrasta, assim como vemos na festa de Babette. Ainda que os alimentos preparados com arte levem à elevação da alma, eles atingem primeiro os corpos, os sentidos, que são suas portas de entrada. Portanto, a festa de Babette é uma celebração de corpo e espírito ou melhor, uma celebração de espírito advinda da celebração do corpo.

92 Ora, no lugar do ressentimento, está a irmandade que agora renova os seus laços, assim como Llansol perdoa os seus pelo pecado familiar. Antes de passarmos ao Cap. III, que nos interessa, façamos um breve Resumo dos capítulos que o antecederam, agora que algumas coisas se esclarecem.

Sob o título “A Morte de Assafora”, no Prólogo do Cap. I temos a referência a uma certa tia (Assafora) da narradora (Témia/Llansol) que dela herdara um cordeiro-objeto, transmutação talvez da cabra que protagoniza o enigmático sacrifício do 1º parágrafo do livro:

_____ prendeu a cabra (...); disse que ia corta-lhe o som, e dirigiu-se para ela com a mão direita e uma faca; o pelo agitou-se sem balir, e ficou a sangrar; (...) uma segunda língua (...) principiou a nascer-lhe, e foi ela a voz. (1990, p. 7)

Mais adiante fica claro que a herança recebida da rapariga que *temia a impostura da língua* fora mais abrangente e profunda do que um simples objeto. Herdara “o lugar da interseção da língua arrancada com a outra língua transparente” (1990, p.7), uma preciosidade naquela casa onde “não se administrava bem a Justiça da

língua.” (1990, p. 7). Ora, é impossível não pensarmos em Barthes e na sua luta para denunciar o fascismo da língua que nos obriga a dizer, assim como Maria Amélia foi levada a provocar o aborto exigido pelos patrões, avós de Llansol, para não manchar a moral e os costumes.

2. Existe uma chave de ler?

Na retomada do filme “A festa de Babette”, a cozinheira tem um cuidado especial com os detalhes do jantar que prepara em agradecimento àquelas senhoras que a acolheram. Sua obra – a ceia preparada com amor – é capaz de criar uma cena fulgor de forte compartilhamento entre os convivas, transformando-os. A cozinheira do filme desdobra a toalha alva sobre a mesa com tal esmero que este “é o traço mais fulgurante” a revelar uma “cozinha luminosa e oscilante” (1990, p. 49) na opinião da espectadora Llansol que ficara encantada com o filme.

A chave da ardente leitura é a que usa Llansol ao “ler” as imagens do Diretor. Porta-se como legente que reescreve o dom recebido – o filme. Mas também se extasia passivamente como qualquer leitor/espectador que é catapultado de sua vida para a ausência, ou outra realidade, onde fulgura a imagem da arte. Llansol sabe que nada há por detrás do écran onde se projetam as passagens que vão se amontoando em direção à cena fulgor: a magnífica ceia amorosamente servida pela famosa *chef de cuisine* de um famoso restaurante de Paris no auge da elegância novecentista. O espectador abre mão da sua identidade racional para que o vazio da sua alma seja habitado pelo que não existe: as imagens em sua pujança. O filme é ilusão cinemática em sua materialidade técnica e representacional. No entanto, suas falsas imagens sígnicas (ou seus quase-ícones imagéticos, na linguagem de Peirce) são capazes de criar possibilidades verdadeiras.

Cito como exemplo a imagem da criada, já de posse do prêmio da loteria, que vai até a praia e olha o mar. Sabemos que este mar

é diferente daquele que olhamos banalmente na vida cotidiana. No filme, ele foi recortado da realidade, tornado signo (= corte) e, em relação à coisa representada (o mar) é um ícone denso que possibilita múltiplas associações: é *imagem* porque se assemelha ao mar; é *diagrama* porque mantém relações indiciais de contiguidade com o estrangeiro, vale dizer, Paris, terra de origem da personagem; é *metáfora* porque segundo a convenção é travessia, é medo, é libertação, entre outras coisas mais.

94 Misericórdia e verdade é um sintagma que atravessa o filme: primeiro na fala do falecido pastor; e na do seu duplo profano, o general *bon vivant*. A elas se associam Justiça e alegria cinzelando um conjunto de imagens visuais (ouro, prata, porcelanas), auditivas (os ruídos de consumo prazeroso, assim como a música a contornar o café com o licor na sala de visita), táteis (as mãos que tocam os alimentos e os apetrechos), olfativos (a fragância dos vinhos experimentada antes da ingestão) e, por fim, o movimento de línguas e bocas na degustação de cada prato). Cada palavra, cada gesto, cada silêncio se acumplicia nesta sucessão de imagens que lançam luz na sala do jantar, onde as pessoas experimentam o acontecimento, mas também na cozinha, onde a provedora de prazer descansa radiante e pacificada pela experiência do dom.

Llansol, ou a narradora de *O beijo dado mais tarde*, recebe em si ambos os lados do acontecimento – o dar e o receber – fazendo-o vívido em sua escrita ainda que limitada aos símbolos linguísticos. Llansol lê os quase-ícones da arte de Gabriel Axel e se identifica com a cozinheira que prepara o jantar, uma artista que também na obscuridade se alimenta por ser doadora. Mas Llansol não deixa de usufruir os benefícios dos convivas porque, neste momento em que nos conta a sua leitura do filme, também ela se sente como um conviva que se nutre das imagens do realizador da película, um duplo seu que, por sua vez, terá usado outra(s) chave(s) de leitura para realizar a sua obra.

O leitor de *Llansol* terá lido Axel indiretamente e desta dupla leitura pode fazer escrita, como resíduo-excesso da verdade e dos sentimentos de misericórdia e alegria / felicidade experimentados. A vida (es)corre nessas magias em que tudo está ausente, alimentando-se da ausência. Blanchot fala disso ao discorrer sobre a imagem e o seu despojo. A imagem, que tanto anuncia o desaparecimento da coisa, trá-la de volta como forma sem matéria, um despojo, um corpo semelhante apenas a si mesmo e cuja radiância nos mantém simultaneamente afastados e imersos, fascinados. (Blanchot, 1987, p. 255-265). No fundo das imagens, como afirma Nancy, nada há senão o “monstruoso” que se mostra como a morte da coisa a reflectir a ambiguidade e a “mentira” brilhante de nossas palavras e imagens.

O jantar se prepara com antecedência. Há uma ignorância e mesmo indiferença quanto à sua extensão e profundidade. Aos poucos as imagens alinhadas vão insinuando a sua produção grandiosa e profunda, quer pela quantidade de ingredientes que chegam de Paris, quer pelo seu excessivo refinamento e ineditismo nos confins daquela terra gelada. A mulher sabe fazer o seu dom, aprendeu-o durante anos antes de chegar à casa das duas “beguinhas”, como lhes chama *Llansol*. Mas guardou este segredo consigo modestamente até que o coração pudesse expressar a sua gratidão em toda a plenitude. Mais do que agradar aos convivas, ela realiza um gesto de retidão consigo mesma, pela misericórdia recebida, retribuindo com a sua melhor arte e verdade.

Os sabores e odores vão percorrendo a mesa e, tal como o Graal que nutria de amor os cavaleiros do rei Artur, vão fazendo estalar nas almas o amor que as pode habitar. Amor então inexistente, invisível, mas possível, que distribui com equanimidade a justiça e a alegria necessária para cada um dos participantes. Nesta mesa de convívio, chamada última ceia por *Llansol*, o ressentimento foi substituído pelo amor, café compartilhado não só com pão e vinho, mas com as melhores iguarias que o século da Belle Époque parisiense

poderia usufruir. No Café Anglais, por volta de 1880, já se degustava *caille aux sarcophage* com champagne Veuve Cliquot safra 1860! Fora isso e de alguns biografemas e ambientação histórica que, de resto, não são os responsáveis pelo efeito vivificante de eternidade que emana das imagens, tudo é imaginário, potência criadora do falso.

Também a antiga serva de Llansol fazia o mesmo, apesar de ter sido obrigada a abortar o filho bastardo gerado com o futuro pai de Llansol. Na casa onde se deu a concepção e se tramou o crime, estava a estátua polícroma que Llansol retoma para ressignificar este passado até então secreto não (mal)-dito. Diante do diálogo entre Ana e Myriam que acabam por concordar em fazer da futura irmã do bastardo abortado uma sua (delas) “filha de leitura”, diz o texto:

Ser a língua na estátua de um outro, esperar que o mesmo momento se repita. Não o deixar morrer. Estabelecer um elo entre a lei e a leitura, e querer a escrita. Voltar-se para Ana, e deitar-lhe um irmão morto dentro de um livro para que ela o ressuscite. (1990, p. 51)

96

A chave de ler está na imagem de porcelana mas também na capacidade do olhar:

Ali arde a substância onde Ana está ensinando a ler a Myriam, Ana sentada numa cadeira, com o livro aberto no colo, Myriam de pé, a olhar um dos primeiros textos (...) Está sendo beijada pelas letras, e inclina a cabeça para trás (...) Se a linguagem, segundo diz Ana for aprendida na visão, ela, no fim, tirará da estante ardente a chave da leitura, e metê-la-á no bolso de Myriam (1990, p. 56)

Como adiantamos, ao final do cap III, uma leitura imagética recompõe este drama familiar quando Ana diz: “- Témia, essa criança não está morta, foi, simplesmente, raptada do mundo./ e posta a sonhar num ermo ainda mais solitário.” (1990, p. 65)

Assim como Myriam ensina Ana a ler, Llansol ensina o seu leitor a ser legente, fazendo dele um elo da corrente de intensidades que recebeu de outro. Ser legente é saber ler a vida que se esvai em

imagens, indo-se com elas para aquele lugar inominado em que re-
pousam eternamente. Como fabricante de imagens, o escritor herda
um passado e o repassa transformado a seus sucessores, os leitores.
Como membro de uma comunidade sempre a vir, ele prepara a sua
obra para que atinja os corpos e os sentidos, assim como vemos na
festa de Babette, tal uma celebração de espírito advinda do corpo.

3. Témia busca um companheiro filosófico

A narradora se vê como filha de duas mulheres, a mãe Elvira
e a criada Maria Adélia (Amélia). Reduplicando em certa medida o
final de *O livro das comunidades*, surge a figura do monstro como
possível companheiro filosófico:

seu perfil humano surgiu-me em outro perfil de monstro, em
tudo oposto ao meu, que lutava comigo, e pretendia inspirar-me
quanto à maneira como eu devia encontrar o **meio justo** para
viver na minha casa todos os dias (1990, p. 73, negrito da autora)

No final do livro de 1977, depois das peripécias que envolvem
a batalha de Frankhausen, Ana de Peñalosa e Nietzsche concebem
algo semelhante:

outra criança ou objecto, ou planta ou animal (...) Esse novo ser
estava a seu lado, composto da profundidade de nomes (...) Com
transbordante ternura, passou-lhe a palma pelo dorso, beijou-
-lhe solenemente a sua cauda. Nas garras levantadas deparou
com uma presença desconhecida, devia ser o medo florido da
viagem. (...) Recomeçou na manhã seguinte o diálogo com o novo
ser, diálogo mudo constituído por olhares, carícias, ausências,
pensamentos, sorrisos e medo. (1977, p. 85, 86, 87)

Vemos que Témia pretende ser a rapariga que não teme a
impostura da língua, sendo capaz de olhar para o desconhecido que
emana de objetos, animais, plantas. Tais emanações imagéticas são
insólitas, estranhos monstros segundo a linguagem da impostura,
mas virtualmente capazes de abrir sendas luminosas de conhecimen-
to. Podem ser associadas às inauditas cenas fulgor que acontecem

na escrita pela interrelação de elementos ou imagens díspares, como na poesia. Segundo Nancy, a imagem nova é sempre mostração ou monstro-ação e pode habitar “um sonho com a linguagem”. Témia é “uma espécie de criadora de novos sonhos” que busca “a força exata” da verdade. Mas hesita: “Como segurá-la no meu sonho que treme?”. Seu novo e possível companheiro filosófico lhe aconselha, trocando ironicamente a palavra *sonho* por *olhar*:

Como segurá-la no teu olhar que treme? (...) Segura a pata do monstro que repousa na tua mão minúscula, em resposta à tua; a tua está equilibrada na minha, repousando numa pena de escrever que limpa o ar. (1990, p. 78)

Témia estranha a troca dos termos – “O meu olhar _____ que frase estranha na boca de quem pensa”. – mas acaba por concordar que no alto “a imagem imobiliza-se sob os nossos cílios” (1990, p. 78).

4. Percepções subtis

98

Myriam lê para além do que lhe ensinaram, chegando “à terra das percepções subtis” (1990, p. 82). Mais do que produzido por uma ação intencionalmente direta do eu narrativo, o texto de Llansol se faz sob a violência irruptiva das imagens (cf. Nancy) que configuram o seu objeto diante de nosso olhar quando um certo eu e um certo real nascem da voz narrativa fantasmática (cf. Blanchot) que se duplica em mais de uma figura (Témia, Myriam). A escrita parece levar em conta não apenas a imagem que olha, mas a que nos olha (cf. Didi-Huberman) e de atentar não só para o visível (*studium*) como para o invisível que o ultrapassa (*punction*) (cf. Barthes).

Ao tomar contato com a prática da beguinagem em Bruges, Llansol percebeu que ali “era a encruzilhada do espiritual” que lhe atiçou o desejo de conhecer o que se passara e continuava a passar naquele lugar. Procurava, sem o saber, “o logos do lugar; da paisagem; da relação; a fonte oculta da vibração e da alegria” (1994, p. 128)

a que mais tarde deu o nome de cena fulgor, como “uma morada de imagens -, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos” (1994, p. 128) na sua escrita. Tratava-se de um fenômeno de sobreimpressão textual cujo núcleo cintilante não se restringia a um tropo de natureza representativa, como a comparação, a metáfora ou o símbolo que o sufocam, mas conservava em si o frescor do acontecimento original que se torna uma experiência de fulgor.

Aprendemos com David Hume que a experiência humana se faz a partir de impressões nebulosas que se tornam imagens/ideias, ou seja, linguagem, de onde certamente Charles Sanders Peirce retirou subsídios para o desenvolvimento da sua filosofia que ajusta os signos (da Semiótica) aos contornos humanos (da Ética) para que se realize o Bem Supremo (da Estética).

Numa perspectiva empírica e não-metafísica, a relação com a natureza começa com o fenômeno da percepção, entendido como tudo aquilo que se presentifica no espírito quando utilizamos qualquer dos nossos sentidos (visão, audição, tato, olfato, paladar, etc), ou quando somos movidos pela paixão ou pelo pensamento. Para Hume há dois tipos ou graus de percepção: as *impressões* que não representam propriamente o objeto, mas nos levam diretamente a ele por meio dos sentidos e da paixão; e as *ideias/imagens* que têm origem na *impressão* corporal, não são inatas, nem meras cópias da sensação inicial.

Tal concepção permite entender melhor a imagem na arte e em especial o ineditismo da imagética llansoliana calcada na intensidade dos encontros promovidos por um *corp ‘a’ screver*. Seu texto se constrói no ineditismo com que imagens iconizam ou indiciam experiências intensas, evitando associações automatizadas que regem as relações lineares de causa e efeito segundo o padrão da sociedade disciplinar e da prosa representativa. Se a natureza é formada pela matéria que, em princípio, é delirante, o processo de percepção do qual decorrem impressões e imagens/ideias é comandado pelo

dever em que a figura do autor demiúrgico e controlador da escrita dá acesso ao “pensamento do exterior” (cf. Michel Foucault) ou a uma “subjetividade- do-não-sujeito” (cf. Barthes) em favor da “voz narrativa” que “coloca em jogo o neutro” (cf. Blanchot). Perceber o tecido literário deste modo é resistir às convenções pela aceitação da experiência do Fora, quando se inauguram novas possibilidades no fluxo do dever, marcado pela permanente mutação.

Este estado também encontra paralelo no conceito de imanência deleuziana entendida como um recorte do caos sem que se percam as características de sua potência, um tipo de experiência radical centrada no movimento das forças e dos devires, de caráter eminentemente empírico, que é a própria imagem do pensamento que cria singularidades. Tal como se dá nas cenas fulgor llansolianas, experimentar o plano da imanência coincide com a experiência do Fora, do Neutro, do Exterior, enfim, de uma “terra alheia” de onde brotam impressões, imagens e ideias, lugar onde desliza um corpo im-

100 pessoalizado, sem órgãos, que escreve no agora do instante do dever.

Estas relações entre ideia e imagem se aplicam ao texto de Llansol. Ao final de *Um beijo dado mais tarde*, diz o texto que “Ana ensinando a ler a Myriam é uma ideia. A bela ideia de uma imagem perene”. (1990, p. 117) E prossegue descrevendo a escultura polícroma a partir do seu olhar atento a todos os detalhes, experiência de encontro fulgurante, não mais nostálgico. Diante do objeto ressignificado, revivificado pela experiência do olhar, a narradora se extasia frente a Ana e Myriam:

Que força emana desse quadro, da pomba de cabeça inclinada, do dedo sobre o meio do livro, da criança de pé vestida de branco, três vezes mais pequena do que a altura de Ana. (...) e o esforço ininterrupto de ler. Ler, lendo, antes de ler, a ler, depois de ler, lembrando que estava a ler, lembrando a leitura, lembrando (...) (1990, p. 117)

Prodígios do ardente texto llansoliano³⁷

Resumo:

Em *Finita*, Maria Gabriela Llansol diz que não suporta a ideia de que, no que escreve, haja o profético, ou o exemplar, salvo na sua fulgurante beleza, assertiva instigante que aproxima e distancia o seu texto do discurso místico e hagiográfico. Tomando como ponto de partida as reflexões de Michel de Certeau sobre a possessão e a hagiografia, bem como alguns estudos críticos precedentes sobre a obra, nosso objetivo é percorrer algumas passagens de *Ardente texto Joshua* (1998) em que a autora produz metamorfoses e comoção em torno da figura de Teresa Martin (de Lisieux), ilustrando “o percurso de um corpo como súplica da sua potência de agir” (Llansol, 1998b, 4^a capa). Este trabalho se insere numa direção que investiga a beguinagem pela escrita como lugar do sujeito-autor na narrativa de Maria Gabriela Llansol.

101

Palavras-chave: hagiografia; mística; iniciação; diário.

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. (Derrida, 1991, p.7)

Não há como ler o *Ardente texto Joshua* de Maria Gabriela Llansol sem, ao mesmo tempo, escrever sobre ele, em processo que reproduz a legênciã/escritura da obra de Teresa Martin, com a qual a autora portuguesa contemporânea estabelece um forte e intrincado diálogo, certamente motivada pela beleza e intensidade

37 Trabalho apresentado no I Congresso Internacional da Cátedra Jorge de Sena, UFRJ, Rio de Janeiro, Outubro, 2009.

do texto da jovem carmelita que morreu de tuberculose aos 24 anos em 1897 no convento de Lisieux.

Os manuscritos de Teresa, admiradora por sua vez da outra Teresa, doutora da Igreja e orgulho de Ávila, são capazes de comover o mais empedernido dos descrentes, dada a graça, a inteligência, a singeleza e a autenticidade dos depoimentos, levando-nos a refletir sobre o poder da linguagem na configuração da vida e da morte para os seres humanos. O texto teresino (para distinguir de teresiano referente à Teresa de Ávila) arde de vida mesmo diante da morte iminente.

Ainda que longe da Fé que anima esta alma (“Admira a crente sem desposar o seu movimento”), Llansol pretende contar o “percurso de um corpo como sùmula da sua potência de agir”, como diz na contracapa da edição de 1998 (Relógio D’ Água), deixando de lado (mas não afastando) a “sùmula biográfica” (a vida de Teresa Martin, interessantíssima, por sinal), a “sùmula heróica” e institucional (a história da santa Teresinha do Menino Jesus) e a escritora talentosa (autora de textos de valor literário). Por meio desta advertência, Llansol fornece uma chave de leitura e mostra que passou e ultrapassou o *phármakon*³⁸ teresino, instigando-nos a visitar os manuscritos autobiográficos, em especial o Manuscrito C, produzido às vésperas da sua morte e postumamente reunidos sob o título de *História de uma alma*.

Duas hierografias

Depois desta visita que fizemos ao texto teresino, retornamos à obra llansoliana para perceber as semelhanças entre as escritas de ambas no tocante à força que conjuga realidade e imagens textuais. Certamente as diferenças são grandes, a começar pelo caráter místico do texto teresino que aprisiona o leitor numa rede mágica de eventos

38 Jacques Derrida recupera o mito de Theuth, no qual a escritura é vista como um *phármakon*, e destaca o duplo sentido do termo, que tanto pode significar remédio quanto veneno. Cf. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

e pensamentos sempre voltados para um Outro religioso - o Bom Deus ou as duas madres superiores destinatárias dos manuscritos –, o que, por outro lado, purifica o texto do vício narcísico comum às autobiografias. A santidade de Teresa transpira na linguagem com que recupera a infância em família e a juventude no Carmelo e, apesar de fortemente subjetiva, alcança uma impessoalidade autoral quando atribui seus talentos à misericórdia divina.

O Bom Deus teve para comigo a bondade de abrir muito cedo minha inteligência e de me incutir tão profundamente na memória as recordações de minha infância que me parece terem ocorrido ontem as cousas que vou contar. (1986, p. 33)

Mas em ambas as autoras encontramos as reflexões metalinguísticas que atravessam as escritas preocupadas com a ontologia do ser e da palavra, como nesta passagem do *manuscrito A* dirigido à priora do convento em que ressoam traços da ipseidade³⁹ llansoliana:

Não é pois minha vida propriamente dita que vou escrever, são meus *pensamentos* acerca das graças que o Bom Deus se dignou conceder-me (...). Vou também falar despreocupada, sem me incomodar nem com o estilo nem com as inúmeras digressões que hei de fazer. (1986, p. 31 e 32) 103

Tal como em Llansol, há passagens lacunares, que não só convidam o leitor a preenchê-las, mas sobretudo assinalam o lugar e o momento em que o pensamento escapou, deixando a marca desta falha ligada a um humilde corpo a s'escrever, tomado por uma vocação precoce: “Também *serei religiosa*. Esta é uma das [] primeiras recordações, e, desde então, nunca mudei de resolução!” (1986, p. 37). Pouco tempo antes de morrer, referindo-se aos co-

39 Identidade *sui generis* que Maria Etelvina Santos recolhe em Levinas para se referir ao “Eu como *ser sendo* (...) *em relação*, que passa de um *idem* a um *ipse* quando toma consciência de si como diferente (...)” In. SANTOS, 2007, p. 41.

mentários sobre a publicação dos manuscritos, falou que “Neles se contém o que sirva para todos os gostos, tirante as vias extraordinárias” (1986, p. 267). Ao contrário do que pensa Teresa, estas vias interessam a Llansol tal como momentos de uma escrita ardente e prodigiosa. Que prodígios são partilhados pelas duas autoras afastadas um século uma da outra?

A estrutura da obra

O livro parece ser uma co-memoração do centenário de morte de Teresa Martin de Lisieux. Apresenta a estrutura de um diário em que oito entradas marcam um espaço – Sintra – e um tempo – 5 de março de 1997 a 30 de setembro de 1997 - que aponta para 100 anos antes quando Teresa produzia a parte final do manuscrito C. Efetivamente, no fim da Quaresma, em março de 1897, a sua doença se agrava, mas ela prossegue com a escrita a duras penas, até que falece em 30 de setembro, depois de dois dias de agonia, minuciosamente narrados pela Freira que a acompanha. Algumas entradas têm marcas litúrgicas da Paixão de Cristo que coincidem com as épocas de agravamento da doença - “Domingo de Páscoa”, “Quinta-feira de Ascensão” e “Domingo de Pentecostes”.

Antecedendo as entradas, compostas de vários fragmentos ou unidades textuais, o livro apresenta uma Abertura sob a forma de um curto diálogo entre Teresa e Llansol, concluído com uma frase entre aspas, supostamente da primeira, em que a Graça é vista como um dom capaz de proteger a existência humana diante do espectro do Nada. A outra voz fala desta alma que escreve “para que fique escrito”, mostrando que nela há “a disposição de um combate”, sem deixar de assinalar a sua diferença:

Prefiro escrever, desde já, o que sempre, aliás, esteve escrito. Não será traçada, neste texto, a mesma resposta. Convém, no entanto, que fique dito _____ há uma pergunta própria dos que, alguma vez, se amaram em torno do *ardente texto Joshua* para além da resposta que, de facto _____ (Llansol, 1998, p. 7)

Reparemos que Llansol se inclui entre aqueles que “alguma vez se amaram” em torno de Jesus ou Joshua (seu nome em hebraico), mas que agora buscam outra resposta, não dita, ou ainda não percebida, como indiciam as lacunas do pensamento expressas nos traços sobre a página. Ao encerrar esta introdução não-datada sobre a inquietude de almas que pertencem à linhagem das beguinhas, Llansol apresenta esta que será a sua interlocutura, sem nenhum suspense: “Ela ia morrer. / E morreu, Teresa Martin, beguina, filha de Hadewijch de Antuérpia, doutora da Igreja” (idem, p. 8).

Segmentos narrativos

Cada uma das entradas diarísticas do livro é seguida de um fragmento epigráfico. A análise da primeira entrada nos oferece o paradigma usado.

“Sintra, 5 de março de 1997/quarta

Chamar o verão,

ou uma ida à Vila Velha deitar uma carta no correio”

(idem, p. 9)

105

Este bloco possui setes núcleos narrativos em que há sempre uma paisagem onde acontecem diálogos entre as figuras. A princípio a narradora fala de um duplo nascimento: a natureza que se renova na primavera e o “texto novo” que lhe vem pela imagem de “uma mulher de rosto perfeitamente claro num rosto antigo” (...) uma figura a que chama “ser instinto” (idem, p. 9) e que se aproxima trazida pelo rio Douro, “um rio de vinho generoso na memória” (idem, p.10), passagem em que se esboça uma ponte entre Portugal e França. Apaixonada pela exuberância da natureza, o texto tenta “desatar a garganta do autor” (idem, p.10) para receber Teresa que regressa de Lisieux e que se põe a dialogar com a narradora. Esta lhe aconselha a não “se deitar fora a si própria” (idem, p.12), num sutil protesto contra a violência da culpa que habita a prática mística, como bem

mostra Agamben em *Homo sacer*. Surge aí um novo elemento, o texto “ESCRITO MUITO APAGADAMENTE NO CADERNO”, como uma figura que retornará outras vezes para ilustrar o intercâmbio entre os Cadernos das interlocutoras. Num processo suave de aproximação, a narradora consente “na vontade de subir ao sítio onde adormece o texto Joshua” (idem, p. 13), paixão de Teresa, e se dispõe a hospedar o texto de vozes do rio Generoso (idem, p. 15) convidando-o ao diálogo: “sentas-te à minha beira, nos bordos do meu texto, que trago enrolado no lugar mais elevado do meu afecto” pois “nossas vozes jorram” (idem, p. 15) como “Animais da mesma espécie” (idem, p.15). Diante das imagens inusitadas, a narradora se deixa arrastar pelo texto: “Deixemos que o texto escreva como viu” a aura de perfeição que gravitava em torno de Teresa em suas deambulações pelo claustro e que também reproduza o que “NESSE DIA, ESCREVESTES NO [SEU] (...) CADERNO, ainda manchado por uns leves traços de sangue” (idem, p. 15). Aqui Llansol cita textualmente o caderno de Teresa:

(...) No ano passado, Joshua quis dar-me a esperança de me levar em breve para o céu. Depois de ter ficado em vigília até a meia-noite, era Sexta-Feira Santa, voltei para a nossa cela mas ainda mal tinha tido tempo de pousar a cabeça sobre a almofada senti como uma vaga a subir, a subir-me turbulenta até aos lábios. Não sabendo o que era, pensei que talvez fosse morrer, e a minh´ alma sentiu-se inundada de alegria. (...) Joshua permitiu que, desde então, a minh´ alma fosse invadida pelas mais espessas trevas e que a ideia do Céu que me era tão querida se transformasse apenas em motivo de combate e de tormento. (idem, p. 16)

Esta passagem provoca no texto-receptor de Llansol um extenso traço, seguido de poucas palavras: “mais nada, agora.” (idem, p. 17) Para compor um novo ardente texto Joshua, a narradora oferece o lápis de madeira a sua interlocutora, encenando com este ato a possibilidade de uma ressurreição pela escrita que Llansol também

prática com o seu lápis-lazúli. Nesta intensa comunicação entre Teresa e Gabriela, o que está em jogo é o mistério da textualidade que transmigra de um para outro caderno em suas semelhanças e diferenças.

O estilo místico

O livro tenta responder a pergunta de Llansol⁴⁰ sobre o manuscrito de Teresa: “De que era iluminado aquele ser aparentemente escrito com tão poucas linhas?” (p. 27). Comenta o estilo da santa, sem “débito regular mas apaixonado, saltitante, de sonoridade imprevisível” (idem, p. 25), nele reconhecendo “o fulgor passar entre as palavras espalhando-as como pó” (idem, p.26) e o seu total abandono a Jesus num “anel indestrutível de afecto filial com o desconhecido” (idem, p.26). Insinua-se a intenção de mostrar a Teresa que o amado é o texto e não o pai que a abandonou e a fez sofrer diante da morte.

O texto llansoliano está palmilhado de detalhes que se referem ao tempo e aos gestos de escritura de Teresa em seus últimos meses de vida. Lá estão o lápis, o caderno, as reflexões sobre a escrita, as referências aos seus mestres – São João da Cruz, Teresa de Ávila, Catarina de Sena, as súplicas ao Amado Jesus. Também os sintomas da doença lá se insinuem em contraste com este corpo que insiste em prosseguir em seu desejo. Teresa escreve até que “a mão deixa cair o lápis” (p. 30). Era um “corpo-risco” (idem, p. 27) combatido que tinha ainda a potência do desejo e a sua força. Se nos lugares do convento “se sentam as irmãs, como desconhecidas no silêncio, a ler ou a fazer labores nas manhãs em que o sol não aflige” (p.29), somente Teresa escreve, mesmo doente, para se encontrar com o Amado, atualizando aquele “esboço antiquíssimo de dar-se em sacrifício.” (idem, p. 30)

107

40 Seria oportuna uma pesquisa que fizesse as distinções no uso que Llansol faz em seus textos quanto às figuras de Gabriela e de Llansol. Neste trabalho estamos considerando estas instâncias como equivalentes à narradora, embora existam diferenças na manifestação da autoria no texto.

Para Certeau, o herói-santo, mais do que uma individualidade, é uma função própria à hagiografia que, diferentemente da biografia, faz desta figura um predestinado desde a origem, uma vocação de que a história é a epifania progressiva. Na vida do santo não haveria devir, mas só manifestação, não se tratando, pois, de uma história, mas de um tempo fechado, de uma “legenda” - ou seja, “o que é preciso ler”-, agregando-se ao tempo cíclico de um calendário litúrgico. Maria Gabriela Llansol não se interessa pelas (auto)biografias ou hagiografias, mas sim pelas hierografias, que provém de *hierós*, assim registrado em seu caderno: “força que torna algo ou alguém invulnerável, e o protege de qualquer diminuição.” (idem, p.32). Esta qualidade faz do santo um intermediário entre os deuses e o homem, daí serem aceitos em sacrifício. Mas é exatamente neste aspecto que Llansol firma sua posição, protestando contra a culpabilidade que leva o homem sacro a renunciar à vida. Na contramão desta simbolização mística, o seu ardente texto “não caminha por caminhos dominantes ou mesmo dominadores, ou puramente exclusivos” (idem, p. 31). Se até então as carmelitas estão mudas e isoladas na clausura “a ler ou a fazer labores” (idem, p. 29), agora, no fotograma de Llansol, as irmãs se manifestam: “Uma após outra escrevem, como quem corrige *por cima da febril agitação*” (idem, p. 32) e se igualam às beguinas que não recusam “o gozo dos sentidos” (idem, p. 25).

Iniciação

O romance é, pois, uma aventura de iniciação em que a heroína desaprende para aprender uma nova vida eterna no texto. A figura de Teresa inicia um processo de metamorfoses, a começar pela sensualidade que agrega ao vestir-se: “Todos os dias ao entardecer, em frente do seu amigo, / Teresa veste a gabardina que lhe cobre as pernas esguias (...). Tem cabelos pretos traçados a lápis” porque ela é fruto da “linguagem dos pintores-fotógrafos” (idem, p.

10). Aos poucos ela se sente atraída para outro tipo de texto ardente que Llansol tenta construir na sua garganta:

vieste atrair-me para outro jogo em que fossem as mãos a cuidar também do belo, e os afectos se não quebrassem,
 e disseste-me com ternura (e uma ligeira repreensão na voz)
 “Teresa, não se esqueça que somos texto”,
 palavra que, então, não compreendi” (idem, p.36)

A certa altura ambas vão a um restaurante aonde se sucedem, como num filme, cenas de diálogos entre Teresa e Gabriela, entre ambas e o texto, entre Teresa e o garoto pobre de olhar faminto atrás vidraça. Teresa se sente compelida à caridade e manda uma mensagem ao garoto mas, tomada pela inautenticidade do seu gesto, vomita a comida sobre a mesa, o que provoca a manifestação irônica do garoto: “Que porcaria num restaurante de luxo!” (idem, p. 42) Convidado à mesa, ele não hesita em interpretar o gesto de filantropia, desmistificando-o: “O que tu queres é que eu te alegre o almoço” ao que Gabriela, com humor, suplica: “Não, Teresa. Não sejas piegas. Não vais voltar a vomitar.” (idem, p. 44).

109

Entremeada a este momento, que nos lembra o interseccionismo pessoano de *Chuva oblíqua*, há uma cena de convívio em Lisboa com a presença de Augusto Joaquim, o amado homem de carne e osso que viveu com Llansol depois de corajosamente desertar da guerra. As mulheres sobem ao quarto dele onde Teresa pode vislumbrar a pureza também possível num homem. Para a amiga que ainda duvida, diz Gabriela: “Verás, Teresa, que só há apenas homens e mulheres, envoltos em imensos textos invisíveis.” (idem, p. 45). Impactada diante de uma outra experiência de amor, Teresa aceita partilhar seu ardente texto com o de Llansol, abrindo, apesar das dores, os seus pulmões ao ar fresco da manhã. Diante de suas hesitações, Gabriela fala da ardência no próprio texto: “Se o teu amigo é para ti o que o texto é para mim” não se deve procurar com

obsessão, pois “Estar lá, ao alcance de qualquer fulgor ou voz, deve ser suficiente” (idem, p. 50).

A cena retorna ao restaurante, como numa refilmagem do episódio anterior, agora com um desfecho afetivo e não funesto. Embora tudo recomece da mesma maneira e passe por uma recusa inicial do garoto a quem Teresa mandou perguntar, menos arrogantemente, sobre o seu desejo, surge a figura do texto que ganha voz e escrita transportando ousadamente o garoto para o claustro das carmelistas. O lápis é a imagem fálica recorrente que erra, escorrega e recomeça a narração de um encontro amoroso entre Teresa e o garoto que lhe quer ver o seio. Há um corte e a cena volta ao restaurante para encerrar o micro episódio, pontilhado de ardores corporais e de fulgores.

110 Como se vê, o texto de Llansol é um vinho fino, mas forte e inebriante que é preciso tomar devagar. Há cenas de intenso fulgor e metamorfose quando, por exemplo, Teresa se deita em gozo com os textos vivos, sob o mais belo luar libidinal tendo entre os lábios rubros e grossos, “o lápis com que redesenhou o amado” (idem, p. 77). Por toda a entrada datada de 28 de março de 1997, a maior do livro com 12 fragmentos narrativos, dá-se a morte de uma visão de mundo e o nascimento de outra, numa “revoada dos elementos” pela qual “Teresa aceita separar corpo e concreto” (idem, p. 57). Os textos místicos escritos, murmurados e ciciados pelo Amado Jesus, não são “objectivos” ou “*algo concreto* a que (...) o corpo se liga” no sentido das afecções espinozistas. Por isso, Teresa há-de se deitar no texto de Llansol e há-de se deitar com outros tantos textos, auferindo da alegria emanada do contato concreto com a palavra.

- Sabes, Teresa, vamos sair. Vamos procurar o que os textos, o primeiro, o ardente, o terceiro e todos os outros nos pedem. Deve haver, noutra lugar de que se possa ver a respiração como beleza interior e exterior.

- E se não houver?
- Não teremos tido amado. (idem, p. 78)

Morte e ressurreição

“O fulgor é móvel” (idem, p. 107) e toma conta de inúmeras passagens cujos enunciadores são frequentemente trocados. Os cadernos de ambas são partilhados de tal modo que muitas vezes é difícil destrinçar o interlocutor, tal a mesclagem de vozes que se instala para efetivar aquilo mesmo que o texto llansoliano propõe: tudo se mistura na Natureza, tudo é Deus, tudo é legênciã. Por isso Gabriela protesta contra o corte do ramo da árvore Pinheiro Letra; por isso o lápis e o caderno se tornam figuras, assim como o corpo e o pensamento são vozes de um apólogo.

Na quarta entrada do diário, há um forte embate entre Gabriela e Teresa que está sempre a se “refugiar correndo nos braços do [seu] caderno” dirigindo-se à sua querida Mãe. Apesar dessa fragilidade psíquica, Gabriela tenta incentivar a criação de uma outra teresa-texto que “quando morrer sairá viva desta crisálida” (idem, p. 65). Para tal dialoga com o seu pensamento em busca de elementos que possam ajudá-la, como a alegria errante de Spinoza quando fala de Deus, “quase fazendo com que a fala escrita Deus-fosse” (idem, p. 66) ou quando sugere a “eternidade do gozo da vida” (idem, p. 67). Por fim, a figura do lápis vai riscar do caderno de Teresa “a cruz, os braços abertos, as pernas rígidas, o olhar divino, a boca sedenta, os cabelos desgrenhados, as manchas de sangue” até que se apague a imagem do Cristo Amado sofredor e sacrificado com o qual Teresa se identifica em espelhamento com o seu “próprio rosto” (idem, p. 75).

Se na Sexta-feira Santa, Teresa morre, é no Domingo de Páscoa, data da quinta entrada (30 de março de 1997), que outra Teresa nasce para a vida, não sem antes experimentar uma ambivalência entre a alegria e o sofrimento. Gabriela lhe aconselha a se afastar de “todas as histórias, as críveis, as verossímeis, as efabuladas, as

impossíveis [que] são apenas os medos alheios no território do seu próprio caderno” (idem, p. 80), mas negando-se a fazer o papel de protetora: “Não serei tua Mãe” (idem, p.83). Diz-lhe para escrever em liberdade: “Teresa, tens um tempo breve, e vais morrer. Venha o que depois vier (“A eternidade”, disseste), só este corpo escreve”: ‘Apenas o corpo ficará dito’ (idem, p. 82).

112 Teresa se instala na casa de Gabriela e lá vive um tempo para aprender a escrita profana em dramatizações que a transformam em corsária e cortesã junto ao Amado. Ao Amor de Teresa pelo Amado, Gabriela pondera: “Mas Teresa, para que nos serve o amor sem uma arte de viver” (idem, p. 104). Paulatinamente o novo texto gera uma intensa relação de compartilhamento a que Teresa dá o nome de “amicícia” (idem, p. 105) que substitui a potestade do Amado, em um “projeto que está por acabar” (idem, p.105) e é nada menos que o próprio projeto da escrita de Maria Gabriela Llansol. Depois destas transformações, Teresa expira, tendo “realizado a realidade”, pois, como diz Gabriela, “Dos nossos actos, o texto diz-se o único capaz de atravessar os lados. O meu corpo não” (idem, p. 111).

O legado *post-mortem*

Nas três últimas entradas do livro, surge a figura da escritora “escrevendo à máquina” (idem, p. 113) e não a lápis, para comentar as metamorfoses de Teresa ligadas ao corpo, à língua e ao texto. O corpo e a matéria são categorias que permitem contornar a impostura da língua e libertá-la das belas letras. “É infinita a esperança do texto” (p. 119), diz Llansol ao falar de Teresa Martin como “o percurso de um corpo como súmula da sua potência de agir” (contracapa) ou

a história de um belíssimo ser inteligente que arriscou todos os seus trunfos numa única conjectura.

- Há aqui uma arte de viver – diz o corpo.

- Estão aqui as tuas linhas de dor – responde-lhe o texto (idem, p. 120)

No apólogo entre o corpo e o texto, cria-se uma “fraternidade de destino entre um e outro” (idem, p. 122) e, apesar das nostalgias do primeiro - Tenho umas saudades imensas da alegria dela” (idem, p. 124) –, penetra-se na essência da situação e, num suspense narrativo que sustentava o impasse, dá-se o clareamento da questão: “aquele corpo exigia ser parte da alegria ascensional”. Na verdade, Gabriela (ou Llansol) traduz a ânsia desta *História de uma alma ardente* que buscava “transformar o Universo em casa definitiva” (idem, p. 136). Embora o corpo se vá, ele fica nas linhas do texto, pois “a matéria não é vã / a matéria é luminosa / (...) a vida está destinada ao Universo / e este à vida”. (idem, p.138-9).

No dia do centenário da sua morte, 30 de setembro de 1997, última entrada do ardente texto llansoliano, Teresa Martin está na casa de Gabriela, sentada numa cadeira de balanço, tendo ao colo a gata Melissa. Dedicam-se ao “eterno retorno do trabalho” (idem, p. 141) em que os textos de ambas se misturam aos de Spinoza, num “estético convívio” já que “compreender um texto é como compreender um cão (...) é aceitar que não se fala, / que se não compreende, exceto pela companhia” (idem, p. 74). Teresa sonha que a expressão espinozista *Deus sive Natura*, transformada em *Amor sive legens* por Gabriela, iguale as quatro categorias: Deus, Natureza, Amor e Texto. Depois de transformar o bíblico Sermão da Montanha, Gabriela contempla Teresa, ou Hadewijch, como “peixes, no rio do tempo”, que correm sobre o vivo, “arrastando o vivo” de que se investem, e proclama de forma bem profana: “Bem aventurada sejas tu, ó Terra, porque tua será a explosão que levará o vivo a todo o Universo” (idem, p. 147). E mais uma vez, Llansol nos ensina a viver e a morrer assim encerrando o seu ardente texto:

“A figura intermédia, pelo ler saudada,
é o vosso Joshua.” (idem, p. 147)

Pessoa no espelho de Llansol: palavras cerzidas às imagens

Resumo:

A figura de Fernando Pessoa / Aossê percorre a obra de Llansol em “conversação espiritual” com aproximações e diferenças entre ambos. A alterização na escrita é um processo que compartilham. No entanto Llansol se compadece da solidão do poeta e cria a sua *figura* em intercurso com outro artista, Bach, para que absorva a alegria da sua família musical e aprenda o gozo possível como um falcão no punho. Neste processo a imagem poética tem papel dominante em *Lisboaleipzig 1 e 2*.

114 Palavras-chave: Pessoa; Aossê; falcão no punho; Bach; Llansol; imagem;

Unir o pensamento à música e ao poema, no meio comum dos homens, deve bastar. (Llansol, 1994b, p. 171)

Na oportunidade de pensar e falar sobre Pessoa no espelho de Llansol, começo por dizer que todo espelho deforma o objeto espelhado, tal como a palavra não recobre perfeitamente as coisas ou, mais radicalmente, como o texto se afasta do real, tornando-se imagem.

Inspirada no modelo heteronímico, Llansol criou uma série de *figuras* em sua obra, com ênfase no próprio Pessoa, a quem respeita muitíssimo, além de outros escritores como, por exemplo, Camões, Jorge de Sena, Nietzsche, Spinoza, Juan de La Cruz e Eckart, que fazem parte da antiquíssima linhagem pré-dórica expulsa da república por Platão. Neste texto meu objetivo é retomar a fascinante relação intertextual entre Llansol e Pessoa, assinalando os seguintes

aspectos: a) a diferença entre os conceitos de figura e heterônimo; b) a genealogia da figura do Poeta; c) o papel da imagem neste processo; e d) a apresentação comentada de um fragmento de Llansol alusivo ao poeta.

Convém lembrar de Camões como nome incontornável a partir do Romantismo, seguido de Pessoa, que também alcançou o mesmo patamar não sem antes realizar um forte e evidente diálogo intertextual com o Épico. A despeito das enormes diferenças entre ambos, reencontramos em *Mensagem* a mesma dose de “sinfonia e réquiem” que Eduardo Lourenço aplicou aos *Lusíadas*, em que o tom eufórico de vários poemas convive com o tom lamentoso de outros, a lembrar o camoniano “No mais, Musa, no mais”, em especial nos versos iniciais do poema O TERCEIRO, em que Pessoa se presentifica ao dizer: “Screvo meu livro à beira-magua / Meu coração não tem que ter./ Tenho meus olhos quentes de agua.” (Pessoa, 1934, p.85)

Maria Gabriela Llansol não foge a esta regra no seu “encontro de confrontação” com Pessoa, que também atinge indiretamente Camões, ao buscar a cura da “doença da pátria” pelo desfazimento do “nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos” embora reconheça tratar-se de uma relação muito forte, “um paradigma frontalmente inatacável.” (Llansol, 1998, p. 32).

115

A seu jeito chamou os dois grandes poetas a uma “conversação espiritual”, transformando-os em figuras ou nós narrativos por meio dos quais lhes dá uma outra possibilidade de existência pela alteração de seus nomes. Camões se torna Luís M. ou Comuns, que assim fica livre do fardo de glória que as sucessivas leituras impuseram ao seu nome e a sua obra. Com o mesmo objetivo, Pessoa recebe igual tratamento mas a mudança do nome se faz em duas etapas: primeiro pelo espelhamento do sobrenome que livra o Poeta do peso do seu próprio nome, sinônimo de identidade, transformando-se PESSOA em AOSSEP; em seguida, faz-lhe cair a consoante muda e então a acentuação tônica passa para a vogal remanescente – AOSSÊ – que

acentua o estranhamento formal entre o ser recém-criado e o Poeta consagrado.

(heterônimos & figuras)

As escritas de Pessoa e Llansol se assemelham ao praticarem em larga escala o processo de alterização, impessoalização ou despersonalização da autoria, também praticado por poetas anteriores, desde o francês Rimbaud e mesmo o português Bernardim Ribeiro. Mas há diferenças. Na opinião de Etelvina Santos (2013, p.116), na heteronímia ocorre “um estilhaçamento do eu”, enquanto que na figura observamos uma “disseminação” ou “dissolução” do eu, fenômeno da ordem da ipseidade quando surge “um si-mesmo-come-outro” (Santos, 2013, p. 117). As distinções entre estes termos são sutis e preferimos dizer que a figura llansoliana se inscreve na radicalidade de um projeto de escrita que se afasta da mimese da representação em favor da mimese da produção (cf. Costa Lima) em que “existentes-não-reais” problematizam não só autor e obra, mas igualmente realidade e texto. Nascidos de uma visão figural do mundo graças à convicção de que não há separação entre arte e vida, os seres figurais são marcados pelo devir, estão em permanente mutação e, quando chegam ao texto, revelam formas insólitas de existir, lembrando-nos criações surrealistas humanas e não-humanas, inclusive monstros e quimeras. Em Llansol é a identidade que está em xeque, o que não acontece com os heterônimos pessoanos que são duplos de seres humanos, com nomes, datas de nascimento, e às vezes de morte, profissões, idiosincrasias, relações afetivas com outros humanos, inclusive com o próprio poeta como ficção de autor. Os heterônimos são em geral identidades autorais ficcionais que assinam uma obra e a discutem entre si. Como disse o Poeta lembrando Shakespeare, são personagens de um drama existencial na forma de “outros” cujas obras são, ora “Ficções do interlúdio” ao modo de pausas musicais que descansavam o Poeta da sua própria

identidade; ora, ao contrário, exercício intenso e atormentado de identidade no *Livro do Desassossego*.

Ao trazê-lo para sua obra como figura, Llansol se compadece deste ser que, a despeito da obra fenomenal, não teve um amor, nem mesmo um cão para lhe alegrar a vida. No seu exemplar de Bernardo Soares, escreveu Llansol: “gostava de exprimir a parte de felicidade que ele não teve” (*Apud* SANTOS, 2012, p. 38), o que ela consegue na derradeira cena fulgor, uma dança epifânica que lembra a *Festa de Babette*, filme de Gabriel Axel comentado em *Um beijo dado mais tarde* (2013, p. 45-47). Para Llansol, Pessoa interessa por ter sido potência em seu tempo, “autêntica figura explosiva da galáxia Ocidente” (Llansol, 1994a, p. 6), mas é sobretudo de Alberto Caeiro, o Mestre, de quem Llansol puxará o fio. Ao levar Pessoa para Leipzig, a ideia é a de que absorva a extraordinária energia que gravita em torno de Bach, sua música e sua extensa e ruidosa família. Lá Pessoa fará a sua iniciação, libertando-se da água como “doença da pátria” para viver a sua epifania no alto ao lado do falcão.

117

O que dizem os críticos sobre esta triangulação especular entre Llansol, Pessoa e Bach? João Barrento busca explicar os nós da figura de Pessoa em Llansol em seu projeto de desnodá-lo, retirar-lhe os nós, descomplicá-lo, humanizá-lo. Como Camões e outros portugueses iluminados, ele é marcado pelo desejo profundo de emigrar num Portugal de “desordem de valores, e uma perda de perspectiva (...)” (Llansol, *apud* Barrento, 2013, p. 31). Para que ele não enlouqueça⁴¹, Llansol inventa esta relação com Bach cuja genialidade musical se combinava com uma saudável vida cotidiana em torno de uma boa mulher e de muitos filhos. Com objetivo similar, Etelvina Santos destaca a criação da figura de Infausta, conotada como “a alegria de Aossê”, o seu “heterônimo feminino” que, à diferença dos verdadeiros heterônimos de Pessoa, não fica dentro de

41 “Quem não queria deslizar para a loucura procurava a casa dos Bach” (DO A10, p. 135), citado por Barrento, 2013, p. 34.

sua mente, mas ao lado, no lugar do devir “onde não há sujeitos mas forças”, “sendo seu interior e sua margem” (2013, p. 135).

Por sua vez, em análise sutilíssima, Jorge Fernandes da Silveira faz um mergulho no tempo-espaço imediatamente anterior à recepção do hóspede na casa de Bach em Leipzig, quando o poeta português ainda está a percorrer a distância de uma praça vermicular, totalmente distinta da esquadrinhada Baixa lisboeta a que estava acostumada a sua mente, e ingressa na condição discipular e privada para reaprender a alegria na casa pujante do mestre/maestro da música⁴².

(genealogia de Aossê)

Houve um momento em que Llansol visualizou (ela diz “escrevira”) Pessoa e Bach como sombras juntas, sem saber quem eram os referentes destas imagens, na parede de seu quarto em 1977, ano em que publica o seu primeiro livro do novo projeto, *O Livro das comunidades*.

118

A rigor a figura de Pessoa surge em passagens de *O falcão no punho*, sabendo-se que este diário não é “original”, mas fruto da seleção de trechos extraídos dos cadernos manuscritos datados de 1979 a 1983. Encontramos no Caderno 11 (1.11, p. 221) a primeira referência a Pessoa, quando Llansol menciona, metalinguisticamente, a sua intenção em escrever (eu digo, montar) um diário que “pode ser mais objectivo que uma vida *peçoal*. Adjetivo que [a] (...) faz pensar em *Pessoa*.” (Llansol, 1998, p. 62, grifos meus). Tempos depois Llansol pensa na sua mãe com oitenta anos, próxima à morte, e lhe vem à mente um verso ao estilo de Álvaro de Campos: “Ó noite antiquíssima e serena.” (Llansol, 1998, p.72, recolhido do Caderno

42 Curiosamente esta experiência, datada de 20 de Fevereiro de 1977 e referida na entrada de 10 de Novembro de 1982 de um *Falcão no Punho* (1998, p. 90), não está presente no seu Caderno a levar em conta as transcrições encontradas em o *Livro de Horas I, Um a data em cada mão* (2009, p. 230-3). Em que suporte teria Llansol lançado aquelas palavras?

1.12, p. 211). Enquanto vai organizando este Diário, faz menções à finalização do livro *Contos do mal errante*, mas, a certa altura, é chamada a outra missão de escrita quando Pessoa se impõe em sua mente como objeto: “Eu própria nunca escolho sozinha sobre quem vou escrever (...) Creio que é o texto anterior tornado ser” (Llansol, 1998, p. 77). Por esta fresta surge o desconhecido, um encontro inesperado do diverso que “tendo-se chamado Pessoa, encontrou nesse nome o maior obstáculo” (LLANSOL, 1998, p. 78). Então ela se pergunta: **“ele tão próximo” (...)** **como poderei eu ser a medianeira?**” (Llansol, 1998, p. 77, grifos de Llansol). Mais adiante diz que anda “a rondar a música de Bach e Fernando Pessoa” (Llansol, 1998, p. 81; Cad, 13.1, p. 13) em pesquisas para o novo livro. E, finalmente, no fim do ano (1982), entrega-se inteiramente a este projeto, quando brota AOSSEP, “Pessoa, lido da direita para esquerda (Llansol, 1998, p. 86-89 e Cad. 1.13, p. 154-160). Daqui para diante, a sua principal atividade de escrita será a composição de *Lisboaleipzig 1* cujos fragmentos são reproduzidos em *Um falcão no punho* e entradas encerram-se em finais de 1983.

119

A partir da primeira menção a Pessoa em *Um falcão no punho*, foram 15 anos de convivência entre Pessoa e Llansol – 1981/1996 - que concretizaram um antigo dossiê datiloscrito no espólio da autora sob o título “Lisboaleipzig Ensaio-Diário”, referido por Etelvina Santos (2012, p. 36) que deu origem, não só ao Diário 1, quanto aos dois volumes de *Lisboaleipzig*. Este frutuoso diálogo continua até o último livro, *Os Cantores de leitura*, ou Livro dos Afectos, com a aliança afectuante de Gratuita, uma mutação da figura de Infausta.

Na verdade, desde o princípio seu desejo sempre foi o de dar à luz um “homem novo com olhos de falcão” (Santos, 2012, p. 36), o que nos leva a observar que a presença de Fernando Pessoa está correlacionada a este homem com olhos de falcão que se torna a imagem vivenciada pela autora

Nevava em Lovaina, de encontro aos Cafés (...) e suspeitei que um falcão voava para o meu trabalho, com uma áurea de nobreza, e vindo de um país do sul. /Não pousou no meu pulso, entrou no meu pulso (Llansol, 1994a, p. 38).

de sentidos multiplicados em *Um falcão no Punho*, Diário 1. O falcão é uma típica imagem da narrativa de Llansol, que não se pode reduzir a metáfora ou a metonímia. Como diz Etelvina Santos citando Llansol, o texto é o Lugar ou a “imagem com que se resiste” (Santos, 2012, p. 36)

Para atingir seu objetivo, Llansol inventa um método de trabalho que consiste em tomar trechos de “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro, lendo-os sem lhes atribuir autoria, mas somente existência, numa forma de olhar o texto como determinante do autor e não o inverso (cf. Cad. 1.13, p. 171), resguardando-se, portanto, do vício das leituras consagradas. Nas palavras de Llansol, Caeiro é “a alegria de Pessoa” e poderia chamar-se “Voaria” (cf. “Lisboalepzig Ensaio-Diário” in Santos, 2012, p. 37).

Dada a sua importância, veremos mais de perto estes dois livros. O primeiro, *Lisboalepzig 1 - O encontro inesperado do diverso*, apresenta duas seções bem diferentes. A primeira tem a forma de um diário anômalo feito a partir de uma recolha minuciosa de fragmentos dos Cadernos da autora, numa tarefa que lhe exigiu “uma paciência beneditina” (1994a, p. 26): esta parte é “tecnicamente a transformação de um diário em narrativa” (1994b, p.5). As “entradas” são registradas no final do fragmento, não seguem a ordem cronológica e obedecem talvez ao propósito de encadear uma narrativa em sua mente que dê conta das aproximações entre Pessoa e Bach. A estes dois nomes se juntam os de Hölderlin, Nietzsche e Kierkegaard como “feixes de homens” (1994a, p. 23). O centro do livro é um jantar de Natal narrado no penúltimo fragmento (datado de Colares, 7 de Junho de 1990), vazado em erotismo e cenas de fulgor. Na edição da Rolim esta parte do livro ocupa 82 páginas,

praticamente a metade do volume. Na segunda parte, sub-intitulada “Dedico-vos estes textos”, estão dispostos os vários textos autoexplicativos da escrita de Llansol, produzidos em agradecimento pela concessão de prêmios a sua obra. Lá está, por exemplo, o famoso texto “Para que o romance não morra”.

O segundo livro, *Lisboaleipizig 2; O ensaio de música*, abre-se exatamente com a cena do jantar de Natal em forma de prólogo. Com mais encadeamento narrativo, Llansol retoma a forte interação entre múltiplas figuras - Bach, sua esposa Anna Magdalena, Aossê, Infausta e a narradora - e uma figura inédita: o texto. Ao mesmo tempo em que narra, o texto e a narradora tentam encontrar o tom certo para descrever a ceia de Natal pois havia um “**prato invisível** do mal estar que estava sobre a mesa”. (1994b, p. 13, negrito da autora) A presença da jovem Infausta provoca desejos em Bach desequilibrando o clima da família tão bem estruturada, como também há discussões discrepantes entre Bach e Aossê sobre Poesia e Música. O desafio da narradora (duplo de Llansol) é o de atravessar a *metanoite* ou “o lugar envolvente e sublime” (1994b, p. 13) através do texto, que é o “órgão imaginal de quem escreve” (1994b, p. 14).

121

(a questão técnica e a imagem)

Ao discutir as várias facetas da figura, João Barrento acaba por deduzir que “a figura é uma imagem em devir” (2009, p. 127), o que lhe traz opacidade. Ao se dizer imagem, já estamos a capturá-la pela palavra, já é texto, matéria figural, portanto já se deu a sua “entrada na linguagem”. No entanto, sob grande inquietação, Llansol quer “procurar mais longe”:

Sem o saber exactamente, enveredei por uma construção frásica que me desse acesso ao mundo autónomo da imagem. Antes que o tempo discursivo (ou a construção pictural) lhe deitasse a mão e abafasse o seu fulgor. (2002, p. 49).

Barrento afirma que “No texto llansoliano, a imagem é a matéria vulcânica, o magma da linguagem (...)” (2009, p. 128-9,

grifo meu), corroborando as próprias palavras de Llansol em busca “da fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena – uma morada de imagens – (...) procura manifestar-se.” (1994a, p. 128).

Estamos diante da mesma questão: representar o mundo, representar o sujeito, num idêntico processo técnico de figuração ou transformação semiótica que lhes dá sentido. A arte figural ou imagética de Llansol acontece no cotidiano humano, une a realidade ao imaginado e busca juntar arte e vida segundo um princípio básico: “só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (1998, p.55). A este propósito ela trata Camões e Pessoa como “espantosos viajantes do português-língua” aos quais rende homenagens, afirmando que

(...) há algo neles que me agrada muitíssimo: foram os dois extremamente sérios em questões técnicas. Refiro-me obviamente à técnica literária. (Llansol, 2011, p. 44.).

122 Além da técnica, o corpo tem relevância no seu projeto de escrita, nutrindo-se da concepção spinozista das afecções segundo a qual corpo e mente estão conjugados. Daqui ousou afirmar que Spinoza teria alimentado intelectualmente os empiristas do século XVIII, como Hume, os fenomenólogos do XIX (como Heidegger), alcançando Nietzsche e seus epígonos. Por isso curvo-me à fina intuição de Peirce, que desta linhagem tira os elementos para sua protoestética, no dizer de Décio Pignatari, baseado na sua teoria das ideias (ou Ideoscopia), espécie de cosmogonia que nos permite compreender, não só a ordem figural da obra llansoliana, mas as astúcias da arte como um duplo imagético da vida em que os procedimentos do viver são regidos pelos mesmos princípios semióticos da arte. Segundo Hume, o homem conhece e significa o mundo a partir de *impressões fortes* que se tornam impressões *esmaecidas* ou *ideias* (cf. conceito de Decartes), construindo a relação de um corpo permeável a afecções. O homem na verdade seria feito desta relação.

Neste sentido a linguagem é extremamente maleável, resultante de um efeito do corpo humano frente aos estímulos que o atingem. Para “conhecer” (a palavra vem entre aspas porque a realidade é incognoscível, segundo Kant), ou melhor, para interagir com uma suposta exterioridade, o corpo se mantém poroso, acolhendo as sempre novas possibilidades de sensações que lhe são apresentadas. Se as associações convencionadas são difíceis de criar novas realidades porque são imposturas, cabe à arte preservar a relação corpo-linguagem mostrando em caracteres imagéticos (ou quase-icônicos) a sua imensa sede de celebrar/cantar (e por extensão mostrar ou “monstrar”, como faz o monstro) a integração natural entre corpo e linguagem, ou corpo e pensamento, ou corpo e mente.

Na semiótica de Peirce, a imagem é um signo icônico, um hipo-ícone, situado na fronteira que marca o limite do humano e do não-humano, até onde a linguagem funciona como “experiências triádicas ou compreensões” que ligam experiências possíveis. Em outras palavras, é o que se denota como “aprendizado, ou representação” alocado na terceira categoria cenopitagórica de Peirce. Ao relacionar a imagem às impressões *esmaecidas* ou *ideias* de Hume, encontro uma equivalência formal entre as *impressões fortes* do empirista inglês com as experiências monádicas e diádicas de Peirce que correspondem na sua ideoscopia a esferas não-humanas da Primeiridade (*Firstness*) ou Secundidade (*Secondness*). Estamos no terreno das experiências que pode um corpo, mas também dos limites que enfrenta na sua relação com o real. O sistema peirciano abre-se para algo antes da linguagem, presumindo experiências não representáveis, que supõem um confronto no *aqui e agora* entre o ego e o não-ego em que “O mundo, o real nos força e nós resistimos” (Pignatari, 1974, p.29), confronto que caracteriza a Secundidade. Mais aquém, a Primeiridade corresponde a um estado de consciência “incomparável, não-relacional, indiferenciado, impermutável,

inanalisável, indescritível, não-intelectual, e irracional” (...) um simples sentido de qualidade” (Idem).

Por que estas categorias nos interessam? Na verdade nelas encontramos abrigo para o conhecimento poético que, apesar de preso à representação, traz para o texto algo novo e inominado que resiste por meio do ícone, este qualissigno do campo do possível, “que participa do caráter mais ou menos manifesto, aberto (*overt*) de seu Objeto” (Peirce *apud* Pignatari, 1974, p. 42-43) que pode ser uma pura ficção⁴³. O ícone puro é o signo do possível, mas para Peirce há os ícones degenerados, próximos à possibilidade de representação, daí serem chamados hipoícones, como a *Imagem* que participa de qualidades simples, ou primeiras primeiridades; o *Diagrama*, que representa relações analógicas e indiciais; e a *Metáfora* que representa um paralelismo de similaridade convencionada com outra coisa.

124 Sem desprezar o poder destes dois últimos hipoícones, busco apurar o conceito de *imagem* que parece estar na base da teoria estética de Llansol. Vejo-a como um produto do corpo-mente na relação com o real, um tipo de *ideia* que guarda em si o teor da *impressão forte* (Hume), mais próxima daquilo que jamais alcançaremos em si, que é o real. O artista está exposto a esta bateria de influxos que o atingem, experimentando uma travessia entre as dimensões concebidas por Peirce, trajeto a que poderíamos aplicar o conceito llansoliano de *metanoite*, bastante usado no tratamento de Pessoa/Aossê. De resto, a noção de passagem é muito recorrente em Llansol e em poetas.

Se a linguagem têm níveis distintos - na terminologia peirceana vai do ícone, ao índice e ao símbolo ou assume função hipoicônica como imagem, diagrama ou metáfora -, podemos dizer que

43 Lembremos que para Peirce os Objetos podem ser considerados ícones, índices ou símbolos, dependendo da sua menor ou maior aproximação/similaridade com o real (para ele, “aquilo que consiste em forçar o seu reconhecimento como algo outro que não a criação da mente” – in Pignatari, 1974, p. 30).

Llansol esforça-se por habitar os níveis fronteirços da representação, menos cifrados ou codificados, o que explica o caráter fortemente imagético ou icônico da sua linguagem poética na qual símbolos ou metáforas são rarefeitos, o que dificulta a decodificação e causa “estranhamento” ou “inconforto” segundo sua expressão. Pode-se afirmar que a figura e o cotidiano figural que circulam em seu texto são quase sempre imagens inéditas que não convidam à interpretação, mas à afecção, que roçam e abrem corpo / mente para uma experiência de fulgor.

Ao fim da leitura de *Lisboaleipzig 2*, pode-se concluir que Llansol não é apenas uma escritora, mas sobretudo uma pensadora que escreve, preocupada em investigar, como uma filósofa, a vocação do humano. Daí provém a sua ética imanente, que se liga a sua estética. Desfazendo as quimeras de sua geração, centradas nas águas épicas das caravelas e nas entranhas das subjetividades atormentadas, ela busca equidistância do cânone literário de modo a traçar o seu caminho, nem melhor, nem pior, mas próprio. Como disse no introito de *Lisboaleipzig 1*, ela anda à procura de um final feliz e acredita que

125

o fulgor que, por vezes, há nas coisas, é melhor guia do que as crenças que temos *sobre* elas, ou do que os pensamentos que, *a propósito delas*, nos ocorrem.” (1994a, p. 5).

Nesta fala estampa-se um empirismo à Hume e um pragmatismo à Peirce que nos livram das fenomenologias da alma e dos nihilismos contemporâneos.

(leitura conclusiva)

O texto de Llansol apresenta uma densidade que exige um duplo recorte na hora de abordar um mesmo tema – a imagem - em mais de um livro. É preciso falar do todo, mas não podemos falar de tudo; e assim temos de nos limitar a uma passagem em que se possa mergulhar numa experiência de leitura fulgorizada, ainda que

isto fique prejudicado pela ausência das ressonâncias que se foram acumulando energeticamente em nossa mente durante a leitura das passagens anteriores à cena escolhida e que, em grande parte, prepara a magnificente experiência do gozo na leitura.

Fico dividida entre dois momentos de *Lisboaleipzig 2*: o início, com a ceia de Natal e o final, com a celebração de todos entre Aossê e o falcão. Acabo por escolher esta última passagem, quando se inicia a dança epifânica entre as figuras, logo depois que a Quimera – o monstro, o desconhecido, o inesperado – é desmitificada. Reparo que aqui se configura a luta do homem para ser e fazer sentido, valendo-se de imagens e imagens. Vamos à leitura comentada do trecho selecionado, onde um narrador na cena comanda as ações e introduz as figuras que se expressam em discurso direto:

Levanta-se o poeta⁴⁴ do seu poema. (...)

Levanta-se à nossa frente, e esboça um passo leve de dança (...).
Cheira a vista que deslumbra, e diz para o *poema ferido*:

126

- Aqui poderá ser a terra do homem comum. (...) - Dá passos breves, muda de ritmo, (...) (Llansol, 1994b, p. 170-171)

Pessoa/Aossê começa a usufruir do ambiente de alegria na casa da Bach e levanta-se (ou livra-se) *do seu poema* (ou formas talvez melancólicas de seus poemas) como se levantasse da cadeira em um baile, entra na dança ao esboçar um passo e se permite uma sinestesia entre o olfato e a vista da promissora paisagem que o deslumbra. Como forma de consolar o *poema ferido* por abandono, ele aponta para algo promissor - *a terra do homem comum* – e movimenta o corpo em um ritmo inusual - *passos breves*.

44 Pessoa – Aossê.

Do alpendre, as mulheres não viram que Baruch⁴⁵ foi descendo para o centro da paisagem acompanhado pelo músico cego⁴⁶. Seguem para diante os dois, abeiram-se do poeta. Dão-lhe a mão e, a medo, esboçam também passos de dança na alegria do reencontro. (...) Que importa que o poder se esvaia? (...) Unir o pensamento à música e ao poema, no meio comum dos homens, deve bastar. Deve bastar

que o homem se ocupe finalmente do homem. Está voluntariamente prisioneiro enquanto encostado ao conhecido, mas olha para fora. (...)

(Llansol, 1994b, p. 171)

Espinosa e Bach se deslocam em direção a Aossê / Pessoa e juntos dançam de mãos dadas, longe dos olhares das mulheres, *na alegria do reencontro* para além das amarras do poder. Unir o pensamento (Espinosa), a música (Bach) e o poema (Pessoa) *deve bastar* para que o homem, *no meio comum dos homens*, possa se ocupar *finalmente do homem*. Se por ora está preso ao já *conhecido*, mostra, no entanto, uma nova direção ao olhar *para fora*.

127

- Se temos de morrer – disseram numa voz de homem -, gostaríamos de desaparecer na forma de um gato que usa as unhas mais fortes que tem na disputa das fêmeas do seu território. – Os homens que dançavam uns com os outros, concordaram e, cantando a posse da terra cheia de visões, desenharam-lhes, nos passos compassados e firmes, focinhos para que cheirassem a névoa densa e rasteira.

Os homens finalmente se confraternizam sem medo das visões plenas que se lhes oferecem a vida, sabendo aliar-se às mulheres contra as Quimeras:

45 Baruch Spinoza

46 Bach

– E
quando outra Quimera voltar, que fareis? – perguntaram as
imagens, e os homens responderam que as mulheres que os viam
dançar sabiam como *torná-las possíveis*.
E fingindo desconhecer as Quimeras que viriam
fizeram descer as imagens em chamas
para o espaço da vida anterior.

O falcão tutelava cuidadosamente a conexão entre homens/
mulheres e imagens, apontando-lhe a possibilidade de sentido entre
as palavras, e delas fazendo seu alimento:

O falcão sobrevoava a paisagem, e era inexecrável em precau-
ções. (...)

- Clara definição do movimento – chamou-lhe ele. Que, com a
mão livre, procurasse correr pela paisagem, a apanhar as palavras
que vagueavam por ali, sem nexos. Que entre elas, no entanto
havia um sentido. (...)

- E que faremos com elas? – perguntaram.

- Comam-nas. Ponham-nas dentro, junto com as imagens. (...)

E assim as mulheres,

(...) pegaram nas imagens em chama e nas palavras desconexas,
e puseram-se a cosê-las umas às outras. À medida que faziam
sentido, surgia um prazer desconhecido entre todos eles. *Crescia
o prazer* de cada um – conforme às mulheres, conforme aos ho-
mens, conforme às imagens, conforme às palavras. O ritmo da
dança crescia igualmente na paisagem que amanhecia deixando
um rasto de escurecer. (...)

Cumprida a sua missão, o falcão afasta-se deixando aos seres
a promessa da imagem como possibilidade de vitória sobre a ansie-
dade e a angústia que os levará à potência do vivo que almejam:

O falcão esvai-se no azul e, ao vê-lo partir, homens e mulheres enchem-se de ansiedade pois não conhecem ainda como pegar em peso todo o conhecimento. (...) Mas o prazer que sentem por sentir as palavras cerzidas às imagens é tal que num desejo maior do que a angústia, aspiram a ter dentro deles uma plumagem de memória onnipotente, e ver

Revelado, vivo, o lugar do tempo
para onde hão-de ir (...)” (Llansol, 1994b, p. 172-174)

III

Maria Gabriela Llansol: imagem e mulher

Linguagem e estranhamento: um olhar sobre memória, utopia e pós-humano em Maria Gabriela Llansol⁴⁷

Resumo:

A reflexão sobre a categoria do pós-humano corrói os sentidos da identidade e provoca estranhamentos, palavra que pode ser tomada em sentido positivo. Trata-se de um sentimento anunciado na obra de Llansol quando pergunta: como continuar o humano? ou, para onde foi o fugor? Com base na promessa ética e estética de Peirce e Hume, entre outros pensadores, é possível acolher o monstruoso e com ele transformar a face do mundo e do sujeito, como faz Llansol em sua obra.

Palavras-chave: pós-humano; identidade; estranhamento; arte

131

Sabemos que a memória diz respeito ao passado que, por efeito de linguagem, recebeu uma significação, formando as categorias da identidade pessoal ou nacional em que a consolidação de traços orientam o sujeito e a sociedade diante do futuro incognoscível. O lugar ou o lugar-vazio deste porvir, para onde se dirige o olhar identitário, constitui a utopia. A mesma reflexão feita por Benedict Anderson sobre o nação como uma comunidade imaginada e imaginada como limitada e soberana, pode se aplicar à noção de um sujeito moderno ou fáustico que mantinha o controle da sua condição humana. Sem dúvida, as noções de identidade, *memória e utopia* são as resultantes de uma interrelação imaginada que se funda na

47 Trabalho apresentado na XIV ABRALIC, Belém do Pará, 24 a 26 de setembro de 2014.

cena humana. No entanto, desde o Romantismo esta equação está em crise, aguçando-se depois da década de 1980, quando sobrevem um outro tipo de homem que não é mais humano nem demasiado humano, mas estranhamente pós-humano.

132 Nunca é demais lembrar *Blade Runner*, o caçador de andróides, que ainda hoje provoca forte impacto ao borrar as fronteiras entre as categorias identitárias que separam o homem do humanoíde, estilizando a genuinidade da memória e da identidade em cenas paradoxalmente delicadas e violentas. Nas duas versões do filme, a bela replicante humanoíde está convencida de seu passado, inventado, mas tão eficaz quanto o do seu charmoso caçador. Qual o mais verdadeiro se os dois foram construídos por signos e imagens? Se na primeira versão do filme o caçador humano se une românticamente à sua namorada, perfazendo um final eufórico e promissor que recria o mito do casal humano como inaugurador de uma nova e melhor raça, na versão divulgada pelo Autor anos depois, o futuro é sombrio em virtude da suspeita de que o caçador também é um humanoíde a ser caçado pelo detetive.

Sabemos que, se por um lado o colapso dos “universais” discutidos por Nietzsche em seu famoso texto “Verdade e mentira no sentido extra-moral”, abate o orgulho dos homens, levando-os a uma depressão endêmica, por outro lhes oferece a libertação das amarras conceptuais e a opção de se re-inventarem como “outros” na cena do humano, o que revigora o impulso em direção a heterotopias no sentido que lhe dá Jacques Rancière em *A partilha do sentido* como “as ficções da arte e da política” (2005, p.62).

Deixando de lado as investigações sobre as narrativas e demais produtos culturais que tematizam o “humano” diante da máquina, do monstruoso, do transumano e do próprio humano, como fizeram os autores do número 35 da revista *Gragoatá* (UFF, Niterói) dedicada ao assunto, penso em identificar e comentar os vários traços daqui-

lo que tomo por uma visão pós-humana na escrita da portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008). De saída cumpre deixar claro que a autora, apesar da crise de valores após os anos 1980, recusou os niilismos de sua geração desencantada, apesar de negar crenças políticas e religiosas do seu tempo saturado de valores totalitários.

Por se tratar de literatura, trato de alguns tópicos da prosa narrativa ou diarística que foram subvertidos ou transformados no texto llansoliano. Nem sempre sua prosa foi marcada por estranhamento, como vemos nos dois primeiros livros publicados: *Os pregos na erva* (1962) e *Depois de os pregos na erva* (1973). Após alguns anos de silêncio vividos em exílio na Bégica, quando passou a escrever em Cadernos, a autora publicou o seu livro iniciático de uma nova escrita, *O livro das comunidades* (1977) a partir do qual desiste definitivamente do modelo do romance tradicional. Em seu novo projeto, onde opera uma mutação da narratividade para a textualidade, há uma luta permanente contra os paradigmas mentais e textuais anteriores que, no entanto, sempre teimam em se impor. Ao apontar para o esgotamento do romance, em que a imaginação é controlada pela função de verdade da verosimilhança, ela se pergunta: “como continuar o humano? (...) Para onde é que o fulgor se foi? / Como romper estes cenários de “já visto” e “revisto” que nos cercam?” (1994, p. 120).

133

A este bom combate Llansol chamou de luta contra a impostura da língua. Uma das verdades ou “universais” a combater é o conceito de essência, que se estampa no conselho socrático do “Conheça-te a si mesmo” pelo qual subentende-se o destino humano como a procura de algo pré-existente no sujeito e, na realidade, deixando em segundo plano as virtualidades da invenção, da criação de si e de mundos pela imaginação.

Para além dos aspectos ideológicos, políticos, antropológicos ou mesmo epistemológicos da língua, devo retomar um viés fenomenológico para entender o que vem a ser a sua impostura e, a seguir,

a sua possibilidade contrária. Perspectivando o problema a partir da Semiótica, começo com um enunciado de Peirce que revela a potência e abrangência da linguagem para o homem, quando diz: “todo pensamento é um signo” (*apud* Pignatari, p. 26). E continuando o seu raciocínio, afirma: “Em qualquer momento, o homem é um pensamento, e como o pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta geral à questão: Que é o homem? – é que ele é um símbolo” (idem). Daqui se conclui que, para Peirce, o ser do homem, sendo pensamento, é signo. Por sua vez, a realidade ou o mundo a sua volta só existe se for significada mediante signos, ou seja abordada como re-presentação.

134 Isto nos leva ao conhecido diagrama peirciano em que o *Signo* ou *Representamen* é aquilo que é usado por alguém, chamado *Interpretante*, para dar conta de algo dentro ou fora de si, denominado *Objeto* ou *Referente*. Para Peirce esta operação não é uma abstração mas uma experiência humana de atribuição de significados, própria ao 3º nível de sua fenomenologia chamada Ideoscopia, calcada na percepção e no pragmatismo. Para o linguista norte-americano, o mundo e o homem são concretos, sendo o corpo um receptáculo de pensamentos ou signos, numa acepção que talvez tenha raiz na teoria do conhecimento do empirista David Hume, baseada em *impressões* fortes que se transformam em produtos mais esmaecidos que ele denomina *ideias* ou *imagens*.

Aqui podemos parar um pouco para marcar a conexão entre o *signo* peirciano e a *ideia/ imagem* de Hume com a fenomenologia de Sartre e o pensamento de Kant. Sabemos que “há muito mais no mundo do que aquilo que podemos observar” (Lavaud, 1999, p.65)⁴⁸ pois, segundo Sartre (1940), a percepção contém uma reserva inesgotável de matéria para além do que podemos registrar com a nossa consciência, ao contrário da imagem ou signo que é um
48 “il ya toujours plus dans la chose que ce que nos pouvons en observer.”

recorte essencialmente “pobre” do mundo. Não custa lembrar que para Kant jamais conhecemos as coisas em si porque elas são sempre incognoscíveis. No entanto podemos conhecer o modo como elas **nos** aparecem – o que ele chama de *fenômeno* - posto que o modo do seu aparecimento não dependerá só delas, mas também de nós, do nosso corpo.

Portanto, nada mais *hard* do que o corpo, e nada mais diáfano, imaterial e *soft* do que o signo. O que marca a cena natural são os corpos, mas o que marca a cena humana é a atividade sígnica. Em vista deste traço humano, proclamamos a nossa diferença em relação aos animais, vegetais e a própria natureza em geral.

Tenho me servido de Peirce na tentativa de compreender a imagem na arte que, como sabemos, é uma representação que acolhe uma percepção mais alargada do mundo. Encontrei na sua Ideoscopia, além do 3º nível acima memorado, duas outras dimensões fenomenológicas para além do humano. Estas dimensões dialogam com certas categorias abordadas por pensadores contemporâneos, como o “fora” ou o “neutro” de Blanchot, o “virtual” e a “imanência” de Deleuze, o “pensamento da exterioridade” de Foucault, o “punctum” de Barthes, o conceito de “fulgor” de Llansol. Resumidamente diria que para aquém da dimensão sígnica ou de Terceiridade, existem as dimensões de Primeiridade e de Secundidade. A Primeiridade é formada de impressões ligadas às qualidades simples não codificadas, como a cor, ou o cheiro. A Secundidade compreende as reações ou choques entre o corpo e as impressões igualmente não classificadas. Só na dimensão da Terceiridade, a percepção ampla é reduzida, recortada e se torna codificada, vale dizer, representada pelo signo. No entanto, há alguma passagem entre esta última dimensão e as anteriores que são, mais do que “representadas”, “apresentadas” pelo artista dentro de uma gradação. Enfim, há um leque amplo de graus na representação do mundo, que vai da percepção mais comezinha à mais intuitiva e fugidia. Não se

trata pois de uma oposição entre os graus, como é prática de nossa cultura ao estabelecer dicotomias, como ficção e realidade, arte *versus* vida, etc. Em suma, a Ideoscopia de Peirce permite entrever uma protoestética, na opinião de Decio Pignatari.

Maria Gabriela Llansol sabe e fala disso de outras formas em sua obra, sem dicotomizar os gêneros que pratica (ficção, cadernos, cartas, diários reais e agenciados⁴⁹). Em sua tentativa de criar um *espaço edênico* de novas realidades, digo, nomeações, ela precisa torcer a língua impostora, dizendo-se a si mesma: “Dobra a tua língua, articula” (*Um falcão no punho*, 1998, p.8). Ao fazê-lo, ela salta dos arquivos humanos e alcança patamares pós-humanos. De que modo ela ultrapassa os paradigmas e aporias do humano?

136 Diríamos para começar que ela olha para a literatura como a possibilidade de iniciar o percurso. No entanto, paradoxalmente, ela adverte: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (idem, 1998, p.55). Assim Llansol recusa a institucionalização da arte em favor do alargamento das fronteiras da percepção, o que fatalmente causará estranhamento.

Em segundo lugar, ela sabe que a língua é antes de tudo um hábito de pensar pensamentos consagrados pela cultura, num diálogo com Barthes quando diz que a língua é fascista porque nos obriga a dizer. Dobrar a língua passa a ser algo libertário, mais do que a simples explosão da sintaxe, embora a desarticulação lexical, sintática, morfológica ou semântica seja consequência natural quando o imaginário se abre às impressões e acolhe, sem necessariamente classificar, as incongruências da memória, do tempo, do espaço e das figuras de todo tipo que povoam o mundo. Por esta razão ela prefere falar de “existentes não-reais” como estes elementos estranhos, evitando os “reais não existentes” que na narrativa tradicional são vistos como se de fato existissem na forma do “como se” da representação.

49 Há diferença entre *Um falcão no punho* ou *Final* e os *Livros de Horas*.

Relembremos que a coisa em si, o *noumenon*, é incognoscível para Kant, mas podemos conhecer o modo como elas **nos** aparecem como *phenomenon*. Por isso a imagem ou signo não alcança a coisa, pois “nela, é a retirada da coisa que se anuncia, (...) não produz senão um efeito de ausência” (LAVAUD, 1999, p. 17, tradução minha). O texto assim produzido abandona o ideal de totalidade e adota o fragmento sem por isso abandonar a possibilidade de sentido. E se nesse ponto a comunicação com o leitor fica obscura, tal como ocorre com certa poesia, ele é chamado a um voo que nem sempre deseja ou está preparado. Agarrar-se às asas da imaginação é um esforço humano de transcender a restrita humanidade, libertando-se, desterritorializando-se, exilando-se da “luz comum” (*Amar um cão*) em direção a cenas mais do que humanas, pós-humanas.

Em terceiro lugar, além da impossibilidade da coisa ou do real, Llansol acolhe a morte de si para em seguida construir-se a si e a seu mundo. Como disse Blanchot de mil formas diversas, a morte é uma visita benfazeja que nos permite renascer e fazer nascer um mundo de sentidos. Llansol nos mostra que a vida cotidiana decorre como um rio jamais igual a si mesmo, como ensinou Heráclito, o pré-socrático filósofo obscurecido pela sanha racionalista do seu pósteros. Llansol abandona, portanto, a memória condensada, mas faz dela catapulta para a imaginação, dela acolhendo impressões que se tornam imagens inéditas que se aglutinam e explodem em “cenas fulgor”. O que era morto renasce sob nova forma e, na sua conjunção com outras imagens, promove a irrupção do “espaço edênico” no qual se pode usufruir de plenitude. Aí repousa o sentido da utopia em Maria Gabriela Llansol, espécie de heterotopia em que corpo e imagem (ou signos) estabelecem uma conexão de sentido através da textualidade. Pode ser também o lugar do poético ou da poesia em seu sentido primeiro de *poien*, fazer, como quer Jean-Luc Nancy (cf. 2005).

Ao escolher a prosa ou a narrativa como gênero de escrita,

Llansol abstém-se de qualquer manipulação totalitária ou demiúrgica de um narrador centralizador do relato. Ao contrário disso, não só ultrapassa as fronteiras entre gêneros - o que causa mais um desnorteamento no leitor instruído a decodificar e catalogar o texto que lê -, como distribui a tarefa narrativa a vários eus que se alternam entre si. Ainda que escreva em primeira pessoa nos seus (falsos) diários, este eu perde a sua subjetividade, irmana-se a outros seres não-humanos (animais, vegetais, objetos, figuras da imaginação) assim como lhes cede a palavra. Neste processo, pode-se dizer que Llansol pratica aquela “morte do autor” de que fala Barthes ao dizer que no texto quem fala não é o autor institucional, mas uma “subjetividade sem sujeito” a que ele chamou “scriptor”.

Por estas razões, Llansol abre mão da narratividade, em prol da textualidade, dando ênfase à escrita como um poderoso instrumento de criação de mundos “existentes-não reais”, virtualidades, não-realidades, captadas intuitivamente por uma língua sem amarras ou imposturas. Por que estes procedimentos são pós-humanos?

Em primeiro lugar, sob o ponto de vista histórico, trata-se da ampliação do conceito de humano tal como configurado na modernidade na visão de Habermas, a partir do século XV em que a máxima de Protágoras - “O homem é a medida de todas as coisas” - deu vazão ao antropocentrismo e mais adiante ao Iluminismo. Tal ampliação inicia os seus passos no Romantismo, acentuando-se no final do século XIX e expandindo-se com força a partir do fim do século XX.

No campo da literatura, um dos procedimentos do pós-humano é a consciência do eu transitório ou da impessoalidade (cf. Rimbaud com “Eu é um outro”) que atravessa o perfil dos narradores dos textos llansolianos, sejam eles de ficção, diários, ou cadernos. Nesse sentido, pode-se falar de um vetor transbiográfico que substitui a autobiografia ou a biografia em seus textos carregados de biografemas transfigurados pela escrita. Mesmo quando se trata

dos seus cadernos, misto de *hypomnemata* e diário (publicados sob o título de *Livros das Horas*), as fronteiras são fluidas pois a escrevente alterna a superficialidade do cotidiano (o que poderia se equivaler ao diário, na acepção de Blanchot) com a ficção, o que corresponde a um apagamento do eu em favor de outros eus e de outras realidades que ultrapassam o vivido no dia a dia. Esta conduta mista não se enquadra num gênero pré-fixado, desobedece o princípio da identidade e do sujeito fáustico e acena para o conceito de sujeito pós-humano. De resto, Foucault esvaziou a ontologia do sujeito pensando-o como função, tal como fez com a função autor.

São pós-humanas as constantes sobreimpressões que marcam a obra de Llansol quando mescla tempos diferenciados, como vemos no encontro de homens do século XIX (Nietzsche) com homens do século XV (Eckart ou Suso) e na passagem a seguir em que Llansol está em Herbais, Bélgica, década de 1980 e vê Robert Musil e seu jardim:

Herbais, 13 de Novembro de 1981 (negrito da autora)

139

Musil passou agora numa das três ruas de Herbais; o seu perfil não é muito nítido, oscila entre dois únicos retratos que dele conheço – um de quando era muito jovem, outro de muito mais tarde.

A presença de Musil em Herbais, lugar que não é o centro de nenhum mundo culturalmente criado, e que aos olhos ensinantes de muitas pessoas deve passar por um não lugar, é uma das compensações que tenho pela morte da minha gata Branca que também não era um animal que se deixasse domesticar pelas imagens de saber que correm pela história natural.

Musil está, pois, em Herbais, e Branca desapareceu no meu Jardim, à minha vista. Hoje é manhã, e são modificações simples deste gênero que encorpam a vontade de escrever. Musil e eu interessamo-nos pelo pensamento que se desenvolve e suspende na escrita; a literatura, como comércio, abandonámo-la neste

cruzar de prados onde nos encontramos por uma circunstância fortuita – a morte de Branca. (...)

Liga-nos a aquiescência de que almejar com a escrita não é o mesmo que esbanjar no vazio a palavra. (...)

Neste momento, ousou contar-lhe abruptamente:

- Na madrugada do dia 6, debati-me engolida por um desejo de morte absoluta. E, ou pressenti a morte de Branca na manhã seguinte, ou ela escondeu em si a minha própria morte.” (*Um falcão no punho*, 1998, p. 60-61)

Como também vemos nesta passagem, os animais não são criaturas inferiores para Llansol que os admira e os louva sempre como nesse fragmento:

Ó queridos animais, alguma vez
encontrarei *um mestre que compreenda o vosso canto de amor por nós*,
e a extraordinária inconfidência do vosso afecto?
(*Onde vais, drama-poesia*, 2000, p. 173)

140

O mesmo se dá quanto aos vegetais, como no exemplo que se segue sobre a árvore *Prunus Triloba*, que se tornará figura na sua obra:

Textual é *Prunus Triloba* que florirá. Escuto muitas vezes esse arbusto, que se mantém direito a meio da fachada da casa. (...) A ramaria, ainda jovem, de *Prunus Triloba*, espalha conceitos sobre o ar, conforme penso. (*Finita*, 1987, p. 63)

No campo dos personagens, Llansol prefere adotar o termo figuras, que em grande parte se compõem de personalidades recuperadas do passado com as quais mantém afinidades, como é o caso de Musil no texto citado, mas são também pedaços de outras ou da mescla de outras, sejam as históricas, como Dom Sebastião tornado Dom Arbusto, seja Camões tornado Comuns, ou Pessoa

transformado em Aossê, ou mesmo do peixo Suso (o monge) e, por fim, do monstro cujo amalgamento de caracteres não permite distinguir-lhes as partes, só se mostrando, como monstro. Esta criatura monstruosa encerra *O Livro das Comunidade* e inicia o 2º livro - *A Restante Vida* - que inauguram a primeira trilogia de Llansol, chamada Geografia de Rebeldes. Rebeldes porque lá estão as tais figuras que aceitaram a mutação, escolheram a restante vida e acreditaram num *corp 'a' screver*, como é caso de Nietzsche, Suso, Ekhart, São João da Cruz e outros.

Para encerrar os exemplos, retomo a figura do monstro como exemplo desta estranheza que não se reduz a metáfora ou a alegoria de alguma coisa. Trata-se de um novo mutante criado com a intensidade de um corpo que escreve a partir do que lhe vem naturalmente de Fora, acolhendo impressões que se transformam em ideias/imagens não pré-codificadas e que, por isso, apresentam o frescor do novo, como vemos nos fragmentos a seguir que encerra o capítulo final de seu livro iniciático:

141

Esse novo ser estava a seu lado, composto da profundidade de nomes⁵⁰

(...)

Ana de Penãlosa, sobessaltada pelo contraste destas imagens, chamou por si própria. (...) Com transbordante ternura, passou-lhe a palma pelo dorso, beijou-lhe solenemente a cauda. Nas garras levantadas deparou com uma presença desconhecida, devia ser o medo florido da viagem. (...)

Era o fim do texto, mas fim provisório.

Recomeçou na manhã seguinte o diálogo com o novo ser, diálogo mudo constituído por olhares, carícias, ausências, pensamentos, sorrisos e medo.” (*O livro das comunidades*, 1977, p. 85-87)

Apesar de tocante, o texto aponta para a ausência de um real

50 Mistura de João da Cruz, Münster, Nietzsche.

jamais passível de ser tocado. Este caráter “*touchant*” ou “distinto” (cf. Nancy) continua um mistério para o homem racional mas não é desconhecido do artista que, para vê-lo, apaga-se, consome-se e entrega-se ao que lhe advém, o que o torna irmão secular dos místicos, dos mágicos e dos esquizóides (cf. Guattari e Artaud).

Estamos diante de uma artista que recusa a institucionalização como algo separado e segregado da vida e reduto de escolhidos, que se nega à mercantilização e que se coloca na contramão da artes midiáticas que, na visão de Débord, separa a imagem da vida. Por isso, Llansol mostra-se reticente com os prêmios que recebe. E se existe a literatura, para a autora não se trata de uma fuga, mas de um encontro com a vida pois “escrever é o duplo de viver”, é um escrever.

142 Elementos dos níveis peirceanos de Primeiridade, inacessíveis ao homem, deixam marcas na arte literária que, apesar de ser um produto de Terceiridade, guarda uma misteriosa “intensidade” nas impressões experimentadas. Tais elementos estão para fora do reino humano e são o Fora, o Neutro, o Inominável de que falam poetas e pensadores. O insólito, o monstruoso, o fantasmagórico, o estranho, o maravilhoso, enfim, todas estas categorias são provenientes de intuições da Primeiridade e, portanto, são não-humanas. Mas neste momento em que homens, em especial os artistas, reconhecem a sua limitação diante deste mundo incognoscível, podemos rotulá-las como pós-humanas.

Violência e verdade da imagem: uma leitura de “existentes não-reais” em Maria Gabriela Llansol⁵¹

Resumo:

Segundo Jean-Luc Nancy, a imagem surge da violência com que rompe a superfície homogênea do real. Em Llansol, a imagem textual participa desta violência que traz o novo como “irrupção singular de verdade” (Nancy). Considerando os chamados “existentes não-reais” como produto da relação entre violência e verdade, fazemos a leitura do fragmento I da seção VIII, Dioptrias, de *Onde vais, drama-poesia?* (2000).

Palavras-chave: imagem, violência, verdade, textualidade, Llansol

143

1.

Para descortinar o horizonte da minha questão, recolho a instigante “epígrafe”⁵² de um segmento do livro *Onde vais drama-poesia?*:

o texto não descreve o que existo

*rasga a imagem que trago diante de mim*⁵³

51 Texto publicado no volume PADILHA, Laura e SILVA, Renata |Flávia. *De guerras e Violências; palavra, corpo, imagem*. Niterói: Editora da UFF, 2011, p. 187-205.

52 Epígrafe, subtítulo ou 1º versículo do segmento? A hesitação prova a dificuldade em classificar as categorias no texto de Llansol.

53 Llansol, 2000, p. 291.

Trata-se de um dístico catafático em que a negatividade põe em tensão três elementos: o texto, o eu e a imagem. O enunciador de 1ª pessoa, expresso nas formas gramaticais “existo”, “*trago*” e “*mim*”, coloca este que escreve, e a imagem que traz diante de si, sob o poder do texto, que é o grande sujeito do conjunto. Ao abdicar da intransitividade, o verbo desloca o cerne do subjetivo para o objetivo (“o que”) que passa a ser o fundamento do existir por um processo que submete a pessoalidade (ou o discurso autobiográfico) ao que lhe é exterior. Ainda que a existência tenha perdido em subjetividade, não é dela que o texto se ocupa, pois “não [a] descreve”, mas “*rasga a imagem*” que o enunciador traz diante de si. Como sujeito gramatical das duas orações principais, o texto ganha estatuto ontológico, ultrapassa a auto-percepção do escrevente e cria efeitos novos imagéticos inusitados. A partir daí e por todo o segmento, sujeito e objeto se alternam e se mesclam, ora numa escrita do eu, ora na escrita “como” um eu.⁵⁴ Esta ambiguidade desfaz a dicotomia eu-mundo, e as formas viciadas daí decorrentes, o que explica em parte a opção da autora pela textualidade em substituição à narratividade⁵⁵, conferindo ao texto a capacidade de produzir simultaneamente o sujeito e a realidade.

Mas o que significa a ação do sujeito-texto, grafada na diferença do itálico que “*rasga a imagem*”? Há aqui uma imagem prévia que é destruída em favor de outra, ou a imagem é necessariamente criada pela ação de rasgar? Em princípio, tudo se joga na violência implícita ao verbo “rasgar” e na concepção do que seja imagem.

54 Postulação semelhante aparece num manuscrito de 28 de julho de 1981: “em certos momentos do dia, emerge a serenidade que escrevo /que me descreve.” (Caderno 1-11, p. 20, grifo meu)

55 Narratividade é diferente de textualidade para Llansol. A primeira é vazada em escrita representativa, a segunda se forja em fulgor. Leia-se a passagem “Para que o romance não morra” (Llansol, s.d. p. 1116-123): “operar uma mutação da narratividade e fazê-la deslizar para a textualidade Um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor (...)” (grifo da autora)

Do livro citado, o fragmento abre o conjunto VIII formado de micronarrativas reunidas sob o subtítulo “Dioptrias”. Este termo se aplica às unidades que medem o poder de refração de um sistema ótico ou de um meio transparente de modificar o trajeto da luz, referindo-se ainda à medida da potência de uma lente corretiva, popularmente conhecida como *grau*. Em termos biofísicos, sabemos que a imagem é a resultante de um trabalho de transformação da luz pelo sistema ótico (o tecido nervoso da retina) sobre objetos submetidos ao processo de identificação. No entanto, a imagem não é simplesmente uma captação do objeto pois, em simultâneo, a máquina humana de ver precisa imprimir sentido ao visto.

A passagem selecionada (I) traz elementos autobiográficos numa narrativa breve que conta a entrada de Gabriela (figura da autora) numa “oficina de óptica”, onde se exibem armações e se fabricam lentes para óculos. No transcurso desta ação corriqueira, narrada a princípio em molde tradicional, a escrita de si dá lugar ao “ele” da textualidade, iniciando-se uma oscilação para a dimensão transbiográfica. Para usar uma terminologia de Augusto Joaquim, a textualidade flagra uma “densidade virtual” (Joaquim, in Llansol, 1986, p. 197) por onde se abrem novos *existentes-não-reais*⁵⁶. Segundo Llansol, “Ela [a textualidade] permite-nos, / a cada um por sua conta, risco e alegria, / abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos.” (Llansol, s.d. p. 120-1). Efetivamente, para compartilhar a “emigração das imagens, / dos afectos, e das zonas

145

56 Só em *Liboaleipzig 1*; o encontro inesperado do diverso (Llansol, s.d. p. 120), Llansol estabelece a distinção entre o “existente-não-real” que a textualidade gera e o “real-não-existente” próprio à narratividade de toda ficção (desde o nascimento do romance como gênero). Em livro anterior (*Finita*) ela havia adotado a expressão do marido – reais não-existentes – mas me parece que a idéia inicial era a que depois aplicou aos existentes não-reais, capazes de “alinhar as passagens do Ser subtil nas nossas vidas”, em busca da Alegria e em substituição à prática de escrever histórias (Llansol, 1997, p. 22).

vibrantes da linguagem” (Llansol, s.d. p. 121), é preciso abandonar velhos termos e antigos hábitos de leitura.

Sob a inspiração da interrogativa frase - *Onde vais, drama-poesia?* -, que reconhece autonomia de direção ao texto híbrido, amparo-me no conceito blanchotiano de “voz narrativa”⁵⁷ que permite harmonizar intuição e investimento teórico em torno de algumas reflexões sobre texto e imagem. Antes disso convém dizer que a textualidade llansoliana não se organiza por meio de enredo, mas sob a forma de nós textuais sucessivos que se aglutinam e explodem imagetivamente em cenas de fulgor⁵⁸. A questão que aqui quero responder é a seguinte: como se criam e se comportam estas imagens vibrantes e plenas de afetos?

2.

Para Platão a imagem é uma projeção da mente e provém da ideia, sendo prévia ao objeto; para Aristóteles, ao contrário, a imagem é uma aquisição que decorre do objeto como sua representação.⁵⁹ Geralmente associamos a imagem à reprodução visual do mundo já que o regime mimético dá prevalência ao olho como o sentido mais capaz de revelar a realidade. Segundo tal perspectiva (muito adotada na prosa realista do século XIX), a imagem depende da realidade a retratar (“sob o manto diáfano da fantasia”, diz Eça),

57 Conceito que identifica um eu neutro a tutelar a produção e a leitura do texto, independentemente da intencionalidade autoral. (cf. Blanchot 1969)

58 Cena fulgor implica necessariamente uma conjunção que dispara fulgor, ligada a figuras que não são pessoas mas “módulos, contornos, delineamentos”. Os contornos “envolvem um núcleo cintilante que pode ser “uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afetivo, um diálogo”. O texto “segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor” que, por sua vez, apresentam uma “identidade formal” visível até mesmo “ao nível gráfico” (Llansol, 1998, p.130-131).

59 Considerando a sua relação com a Arte, no primeiro caso estamos no regime ético, no segundo no regime mimético. Para Rancière devemos a Schiller a inauguração de um terceiro regime, o estético, para o qual a imagem nem procede da idéia, nem do objeto, mas tem autonomia própria.

embora a palavra “imaginação”, como processo criativo do autor, contenha em si uma auspiciosa traição ao sentido aristotélico.

Há duas maneiras de pensar a imagem: como ilusão, “que se deve submeter ao inteligível que a domestica, a ensina a falar, e como puro sensível e ser de sensação que afirma o real como novo” (Parente, 1993, p. 30). As duas correntes podem ser alegorizadas respectivamente em personagens míticos, Ulisses e Proteu: o primeiro quis ouvir, mas não cair, no canto das sereias; o segundo acolheu corajosamente a diferença e suas consequências: a metamorfose e o caos. No entanto, amarrado ao mastro e maravilhado com o canto das fantásticas criaturas, Ulisses tentou mudar de lado, convidando a tripulação a ouvi-lo, o que infelizmente não foi possível porque os marinheiros tinham tampões nos ouvidos. De formas distintas, ambos os mitos encontram abrigo na textualidade sirenaica de Llansol, lugar onde, usando os termos de Parente, “as imagens fractais, auto-organizadoras, se repetem e, ao se repetirem, se metamorfoseiam”, sendo o fractal “uma imagem do infinito” (Parente, 1993, p. 31).

147

Coube a Augusto Joaquim evidenciar tal dimensão na escrita de Llansol quando apontou para o regime orgânico a trabalhar a energia livre de origem vibratogênica que pode ser lida por uma geometria dos fractais (Joaquim, *in* Llansol, 1998, p.161 e 194). Com base em categorias da Física quântica (e movido pela admiração frente ao trabalho da esposa), ele chega a dizer que a ciência devia se fazer à luz da textualidade llansoliana. Mas neste ensaio, ainda imerso numa “descrição do mundo que procura monopolizar a explicação do real”, recorro antes à filosofia para abrir caminhos que facilitem o trânsito pela escrita de Maria Gabriela Llansol.

Já se disse que na tradição ocidental a imagem é sempre associada às artes visuais, ao contrário da arte literária, feita de palavras, o que significa um entendimento parcial tanto da imagem quanto da palavra. Nos seus estudos de semiótica, Peirce aproximou ambas as formas ao considerar o signo como qualquer coisa que

substitui/representa outra, seja um rastro (índice), uma forma visual (ícone) ou uma palavra (símbolo ou signo linguístico), dentro de uma classificação que os nivela em sua natureza representacional e os reaproxima do conceito grego de imagem como ideia. No entanto não lhe passou despercebida a função subjetiva destes *representâmens* quando criou a categoria do *interpretante*⁶⁰ que responde por todo e qualquer significado (*apud* Pignatari, 1968, p. 30).

A etimologia da palavra signo - que vem do grego *secnom*, raiz do verbo “cortar”, “extrair uma parte de” que o refere “a uma coisa maior da qual foi extraído” (Pignatari, 1968, p. 25) - pode ajudar no entendimento da sua relação com a imagem. Ao adotar a ideia de Lucrécio sobre o mundo como *continuum* fluido em constante movimento, Bergson mostrou que a representação faz uma separação entre aquilo (objeto) que é representado e o (signo) que o representa, ao passo que a imagem decorre de um horizonte homogêneo de existência. Daí procede uma pergunta: de que coisa maior o signo é extraído - do mundo inteligível platônico ou da realidade homogênea lucreciana e bergsoniana?

Para respondê-la é preciso unificar sob o nome de imagem tanto as imagens sensoriais quanto os signos textuais, considerando-a de diferentes tipos: visual, sonors, tátil, olfativa etc. Depois, em direção contrária ao espelhamento vicioso entre objeto e imagem, deve-se considerar o corpo e o sentido de afecção no campo desta relação, como diz Espinosa: as imagens das coisas são “afecções do corpo humano, cujas ideias nos representam as coisas exteriores como nos sendo presentes, mesmo que elas não reproduzam as figuras das coisas.” (Spinoza, s.d. p.96). Na produção do conhecimento as afecções espinosistas substituem a alma pela corporalidade e

⁶⁰ Lacan descreve o olhar como um órgão do desejo que opera a seu comando e reconstrói a cena a sua maneira. Distingue assim “ver”, que é função do olho, de “olhar”, objeto da função escópica que deforma a visão de quem vê.

podem ser conectadas à noção de *touchant* de que fala Nancy, inspirado talvez nas palavras de Merleau-Ponty de que “todo visível é talhado no tangível”, havendo “invasão e encavalgamento não apenas entre o tocado e quem toca, mas entre o tangível e o visível que está incrustado nele” (*apud* Didi-Huberman, 1998, p. 31).

Certamente texto e imagem não procedem exclusivamente do mundo das ideias ou do mundo natural, como pretendiam respectivamente Platão e Aristóteles, mas são artefatos criados segundo a mesma lógica e os mesmos mecanismos. Nos mitos da cultura ocidental encontramos as duas concepções: no Gênesis Adão nomeia o que vê, como se o real precedesse o texto; no Evangelho de João Baptista “no princípio era o Verbo”, como se o texto antecedesse a realidade. Dito de outro modo, imagem e texto são equivalentes e se retroalimentam: as imagens não se reduzem a ícones ou índices de visualidade, nem o texto delas se afasta, mas antes o habitam, tornando-o assim fonte inesgotável de “existentes”, que não identificamos visualmente na realidade, mas que podem nos olhar.⁶¹

149

3

A ideia de exterioridade, própria ao texto e à imagem, está presente em Didi-Huberman quando se vale da ficção literária de Joyce e Kafka para abrir e fechar as reflexões do seu livro de 1998, singularmente intitulado *O que vemos, o que nos olha*. Para o autor “a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos (...)”, como coisas a tocar, mas também “coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos” (1998, p. 30), colocando uma questão crucial para a presente leitura: “quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um

61 “(...) muito antes da invenção de qualquer alfabeto, / imagem e signo equivaliam-se numa perfeita fusão, / considerada mágica, do visual e do conceptual.” (Hatterly, Ana. *Apud* Melendi, 1983, p. 27).

em, um *dentro*?” (1998, p. 30). Devemos fechar os olhos para ver, pois “o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 1998, p. 31). Em outro lugar, ele discute “o rompimento constitutivo da imagem artística”⁶² criando a categoria de “*visuel*” para escapar simultaneamente do platonismo e do irracionalismo no tratamento da imagem. O conceito é tributário em certa medida da noção de “visibilidade” forjada por Merleau-Ponty para libertar a imagem tanto da coisa quanto do corpo: a imagem não seria imitação, como pensava Platão, nem projeção da consciência, como defendeu Sartre. Estaria no vazio da imagem a própria perda do corpo, espelhando o ser em sua negativização? Nesse caso, como se mostra este vazio? Para Belting, “A presença de uma ausência (...) é a propriedade mais universal da imagem”⁶³ ou, em outras palavras, “A ausência, é um morto, e sua presença, é uma imagem.”⁶⁴ A experiência da morte (retome-se o personagem joyciano a observar o olhar moribundo da mãe quando está diante do mar glauco que o olha) é um dos motores mais poderosos na produção humana de imagens, já que de uma certa maneira “A imagem é como a sombra do corpo”⁶⁵.

No seio desta desontologização das imagens está o pensamento de Mondzain:

Deve-se encarar a imagem em sua realidade sensível e suas operações ficcionais; deve-se admitir que elas estão a meio caminho das coisas e dos sonhos, em um entre-mundo, um quase-mundo, onde se relacionam talvez nossas servidões e nossas liberdades. (Mondzain, 2002, p.14)

Comentando a passagem, Lima assinala “aqui uma negação

62 “*la déchirure constitutive de l’image artistique*” (Didier-Huberman, 1990). Doravante são minhas as traduções do francês.

63 “*La présence d’une absence (...) est la propriété la plus universelle de l’image*” (Belting, 2001, p. 12).

64 “*L’absence, c’est un mort, et sa présence, c’est une image*” (idem).

65 “*l’image est comme l’ombre du corps*” (idem).

de uma relação ontológica com o representado ou, ainda, da própria representação: a questão do ser é suspensa para se pensar a imagem como algo “entre-dois”, um “claro-escuro” (Lima, 2007, p. 4).

Ao defender a categoria do “distinto” como próprio à arte, Jean-Luc Nancy também o aplica à imagem, que é destacada e diferente da coisa, mas posta ou im-posta diante de nossos olhos. Em outros termos, a imagem é uma coisa que não é uma coisa, mas aquilo que lhe é próprio - a força, a energia ou a intensidade - tal como se dá com o sagrado, o que explica as afinidades entre mística e arte. A força própria da “distinção” se liga à violência já que efetua um corte/recorte no mundo homogêneo, separando algo - um outro - que perfaz a alteridade na própria imagem. Aqui reencontremos o sentido etimológico de *signo* como corte que se opera sobre o *continuum* lucreciano do real. Nancy sabe que “pode ligar de maneira particular a imagem à violência e a violência à imagem”⁶⁶ e ambas à verdade.⁶⁷ A violência é a aplicação de uma força estranha no sistema dinâmico ou energético no qual intervêm: “A violência fica de fora; ela não quer saber, não quer ser senão esta cegueira deliberada, vontade obstusa resistente a qualquer conexão, ocupada apenas com a sua intrusão destruidora”.⁶⁸ Trata-se de pura intensidade, encoberta, impenetrável, que “não está à serviço de uma verdade: ela se quer ela-mesma a verdade”.⁶⁹ Tal como a violência, a imagem tem uma radicalidade que não se exaure, pois não há imagem sem verdade nem verdade sem violência. Admite-se, pois, uma verdade

151

66 “*peut lier de manière particulière l’image à la violence et la violence à l’image*” (Nancy, 2003, p. 35).

67 Esta situação é totalmente diversa do que chamamos “imagens da violência” nos *mass media* da atualidade.

68 “*La violence reste dehors, elle ignore ou cet aveuglement délibéré, volonté obtuse soustraite a toute connexion, occupée de sa seule intrusion fracassante.*” (idem, p. 37)

69 “*n’est pas au service d’une vérité: elle se veut elle-même la vérité*” (idem, p. 38).

da violência ou uma violência da verdade, havendo de resto uma boa e necessária violência amorosa, interpretativa, revolucionária e divina. Assim a imagem não negocia a não ser pela remissão ou oferta de sua abertura “de um espaço onde pode advir uma irrupção singular de verdade.”⁷⁰

Em suma, Nancy despreza o caráter ético ou mimético da imagem e a considera em si e para si mesma, efetuando, ostentando ou demonstrando a violência e a verdade em sua disputa de presença com a coisa. Já Blanchot dissera que era preciso matar a coisa para surgir a imagem (ou a palavra)⁷¹, assim como para Baudrillard, segundo Belting, as imagens são “assassinadas do real”⁷². Ainda segundo Nancy, a imagem não é uma representação da pessoa, é “a presença em pessoa”⁷³ e as formas se deformam ou se transformam sob ação da força e da violência. Trata-se sempre de uma metamorfose dinâmica ou energética, que se mostra monstruosa, surgindo como exibição, e não como aparência da coisa: “A mostraçõ brota como monstuação”, o que leva à noção de “monstruosidade da imagem”⁷⁴, no sentido que a liga ao que é fora do normal, ao inédito, ao desconhecido. Desse modo, diz Nancy que a imagem excede a forma, arrastando-se a um fundo – ou um sem-fundo – de potência excessiva. Ao se afastar da visão platônica da imagem como projeção da ideia e prévia ao objeto, assim como da visão aristotélica como aquisição e representação provinda do objeto, o regime estético (cf. Rancière) se aproxima da concepção de Nancy e configura uma

70 “*d`un espace où puisse advenir une irruption singulière de verité*” (idem, p. 41).

71 “A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. (...) A linguagem percebe que deve seu sentido, não ao que existe, mas ao seu recuo diante da existência.” (Blanchot, 1997, p. 310 e 312)

72 “*meurtrières du réel*” (2001, p. 27).

73 “*la présence en sujet*” (idem, p. 46).

74 “*La monstration jaillit em monstuation*” (idem, p. 48); “*monstruosité de l`image*” (idem, p. 47).

linha de pensamento seguida por muitos poetas, inclusive Llansol.

4.

Antes de voltar ao microconto da escritora portuguesa, é bom lembrar que os textos vazados em narratividade (ou textos narrativos representacionais) podem ser resumidos, glosados, parafraseados, sem que se lhes altere a significação; ao contrário, isso não é possível nos textos chamados poéticos ou de pura textualidade, sob pena de degradar ou de se apagar o sentido e o fulgor que emitem. Ao ler Llansol, há-de se escolher entre duas posturas: ou criamos um novo texto ou tocamos as bordas do seu texto com a ajuda da teoria (e/ou da nossa sensibilidade). Feita a última opção, recorro a leitura do fragmento inicial do *corpus* selecionado em que a textualidade é o agente ou o sujeito da escrita que des-realiza o padrão autobiográfico e recorta/agencia imagens que não correspondem ao real, mas criam *existentes não-reais* para além do controle da autora. Entre estes e aquelas, está a indescritível fricção que produz luz e sentido como pontos de enlace a que Llansol chama cenas fulgor. Como se processam estes momentos de textualidade e fulgor no segmento escolhido?

153

Iniciada em 1^a pessoa, a narração trata da ação banal da narradora a percorrer o comércio de uma pequena cidade belga, onde realmente viveu⁷⁵:

há quase um ano que hesito,
 não porque não goste de estar numa oficina de óptica,
 mas pela relutância que sinto em entrar numa loja onde se expõe, e põe à venda, uma ortopedia para os olhos e, no entanto, ando com necessidade de óculos;

75 Depois de 10 anos em Lovaina (1965-1975), a autora e seu marido vivem cinco anos em Jodoigne (1975-1979), cinco anos em Herbais (1980-1984), voltando para Portugal para morar em Colares (1984-1994) e em Sintra onde ambos faleceram (2003 e 2008).

mas ontem, em Jodoigne, por uma dessas forças invencíveis que me combatem como ser inerte, parei diante de uma pequena loja com uma montra pequena a condizer, e uma certa profundidade por detrás do vidro;

Repare-se que a narradora pára diante da óptica por motivos desconhecidos e incontroláveis sob a promessa de uma “profundidade por detrás do vidro”. Imediatamente após este início, a narrativa cede palavra ao “ele” do texto o qual, depois de uma meditação marcada pelo longo traço gráfico, substitui o “eu” autobiográfico pelo “ele” biográfico ao se referir à Gabriela como a ninfa que pode acompanhar o fauno-texto:

ao franquear a porta do estabelecimento,
senti o texto a escrever _____ se crescer
fosse um sinal crescente de juvenícia e de longa companhia,
se fôssemos sempre *a ninfa e o fauno, figuras primícias do
novo encanto*, envelhecer não meteria medo a Gabriela, o
amor ao pensamento é que a faz pensar
mas basta a sensação de que vou desaparecer na luz
para sentir o seu corpo mergulhar em nostalgia, numa irrepara-
rável nostalgia,
treme a separação que vai ocorrer,
chegará o momento em que não poderá acompanhar a minha
velocidade, nem o meu ver,

Eis que o texto assume a soberania da escrita - “senti o texto a escrever” – surgindo um traço lacunar como convite à meditação de Gabriela (tornada figura do texto) e do leitor, sobre o envelhecimento e a morte, em que se retoma a ideia de que escrita e medo são incompatíveis⁷⁶. Certamente é o texto que diz “sentir o seu corpo

76 Em *Falcão no punho*, ela diz: “(...) se adquiri e conservei o conhecimento

[da narradora] mergulhar em nostalgia” t(r)emendo “a separação que vai ocorrer”, embora o versículo anterior - “vou desaparecer na luz” – tenha produzido uma ambiguidade sobre o sujeito enunciador: é Gabriela ou o texto? ou ambos acoplados?

Instala-se o perigo de uma “irreparável nostalgia” caso Gabriela desfaça o “*novo encanto*” de pensar, que a agrega ao texto, tornando-se iminente o tremor/temor de não lhe seguir o ritmo nem o ponto de vista. Logo adiante, ela retoma a narração para se submeter ao golpe iluminante desferido pelo texto, momento em que o itálico da grafia, tal como usado na “epígrafe”, anuncia uma primeira cena fulgor marcada pela violência da verdade que se faz contemplar. Gabriela não contempla, é a imagem textual que contemplará Gabriela (“o que nos olha”, como diz Didier-Huberman) apagando com violência as imagens internas da narradora e preparando a ideia de nebulosa que se liga ao endurecimento do cristalino que a levou à ótica:

e o texto, pensei ao empurrar a porta da loja de óptica,
 avançará para o meu rosto
e, num golpe contemplativo, cegar-me-á (Llansol, 2000, p. 292)

155

O texto não descreve, mas rasga violentamente a imagem, seja porque nega a banalidade do *real não-existente* (o “como se” da prosa mimética), seja porque faz emergir o *existente não-real*. De todo modo, há uma aposta textual que cria uma verdade, um novo que se mostra como algo em si mesmo, sem fundo, que não é representante de algo do real. O real é a imagem e a imagem é o real sendo ambos “singularidades que só no texto podem eclodir, que (...) afirma o dinamismo do vivo” (Fenati, 2009, p. 28).

Se a luz se propaga em linha reta, ela também refrata, se difunde, inunda, tirando o olhar do campo balizado pelo modelo

da arte de escrever foi por necessidade, tendo descoberto que a escrita e o medo são incompatíveis.” (1998, p.13)

cartesiano da visão, ou seja, arrancando o olhar da consciência. Nesse ponto a visão é dominada por uma espécie de cegueira luminosa em que o ato de ver perde toda a função submetendo-se às investidas do desejo liberadas pelo olhar na função escópica. Para Lacan, o terreno está fértil para gerar fantasmas em que o olhar é o avesso da consciência.

Em seguida a narradora descreve o ambiente interno da loja, e a chegada do homem, processando-se um diálogo comum, precedido pela observação visual das mãos daquele que produz lentes⁷⁷:

quando a campainha da porta tocou, a loja estava vazia, as armações repousavam numa certa obscuridade, e a luz que permitia ver oscilava entre o oficial e o clássico perfil de um comércio, depois entrou um homem um pouco diluído no ambiente, concluí que seria um homem porque o que primeiro vi foram as mãos que pousou sobre o balcão, só depois o olhei no rosto,

156

perguntei-lhe se a segurança social contribuía para o pagamento dos óculos, das «armatures», especifiquei, hesito, porque deveria ter dito «montures», mas ele corrigiu, «armatures» também é correcto.

É para ver ao perto?, perguntou.

Sim, leio muito. (Llansol, 2000, p. 292)

Aqui a narrativa vai cedendo espaço à textualidade e uma outra cena fulgor tem início quando este enquadramento banal se rompe e se transforma num encontro de seres que compartilham idéias e autores de uma mesma linhagem. O diálogo continua, estabelecendo cruzamentos de sentido sobre a questão da negatividade:

⁷⁷ “O fato de [Spinoza] ser um polidor de lentes tem um significado quase simbólico. Sua tarefa é justamente ajudar as pessoas a verem a vida sob uma nova perspectiva: a de enxergar as coisas sob a perspectiva da eternidade” Anônimo, postado em 17/10/2010 em [_victorkun.tumblr.com](https://www.tumblr.com/victorkun). Acesso em 10/01/2011.

Que idade tem?

53 anos

Os seus olhos não têm essa idade, diz, depois de os ter observado (...)

O trabalho do negativo ainda não está muito avançado, disse-lhe, e ele disse “*la négation est la nébuleuse dont se forme le jugement positif réel*” e sorriu por ter completado o meu pensamento.

É de Bachelard. (Llansol, 2000, p. 292)

As palavras trocadas são “quase um intervioo”, espécie de “imaginário conversado” onde “nasce o afeto e a aproximação dos corpos” (Llansol, *apud* Fenati, 2009, p. 86). Embalados nesta sintonia filosófica bachelardiana, também a *durée* de Bergson é invocada para se referir ao envelhecimento que gradualmente enrijece o cristalino (lente natural do olho), numa alusão que reforça as afinidades entre o vendedor e a cliente, ao tempo em que intensifica os sentidos do negativo:

157

Sim, confirmou, explicou-me, então, que, com o tempo, *la durée*, o cristalino endurece, e não deixa ver com nitidez os objectos próximos. Com a mão direita imita o músculo, a sua dificuldade em adaptar-se (*la négation*), a *nébuleuse* forma-se, diz,

(Llansol, 2000, p. 293)

Num ritmo calmo e afetuoso, a cena fulgor se torna iminente quando o homem testa algumas armações de óculos no “belo rosto” da cliente que, juntamente com o polidor de lentes, sabe que ali nasce a imagem de um casal em sintonia amorosa, figuras do “que poderia ser Spinoza⁷⁸ a cuidar da companheira que não teve / e que ele parecia não ter”:

78 Além de filósofo, Spinoza(1632-1677) era polidor de lentes na mesma época em que escrevia a sua Ética.

e experimenta sobre o meu rosto diversas lentes, procura
conjugá-las
com as armações (*le jugement positif réel* num belo rosto),
testa as diversas possibilidades do meu olhar, olha-me
e ambos sabemos que poderia ser Spinoza a cuidar da compa-
nheira que não teve
e que ele parecia não ter;
o aberto, por instantes, viera-se pôr de permeio entre nós
(Llansol, 2000, p. 293)

158 O nascimento desta imagem complexa, gerada pelo “breve encontro filosófico” e pela atmosfera de identificação, atinge o clímax, ou seu “núcleo cintilante” (Llansol, 1998, p. 130) com a percepção de que entre eles “*o aberto, por instantes, viera-se pôr de permeio*” (Llansol, 2000, p. 293; itálico da escritora). Daí procede a imagem de fusão amorosa que, tal como a violência, não negociou com os actantes, a não ser pela remissão ou oferta de abertura de um espaço vazio de pura negativização onde se dá a emergência ou “irrupção singular de verdade” (Nancy, p. 41). Reencontramos aqui o motor do êxtase para Bataille: o não-saber que arrasta-o tal como a águia arrebatada a serpente do deserto, sem saída, diante do imponderável, na forma avassaladora do Aberto.

Antes da imagem final de fulgor, há um recuo: a narradora inibe-se diante das armações mais caras e o vendedor parece se distanciar daquele “encontro filosófico, ou talvez apenas físico”.

inibo-me perante as armações mais caras; há apenas uma ao alcance das minhas posses, mas é aquela de que menos gosto; seria um triste *judgment positif*; talvez para se distanciar daquele breve encontro filosófico, ou talvez apenas físico, vai dizendo, enquanto passo os dedos sobre a armação da minha preferência, “as dioptrias são a medida da potência das lentes” (Llansol, 2000, p. 293)

Apesar das hesitações de ambas as partes, o enlace se mantém, com Gabriela a passar os dedos sobre a armação da sua preferência e o homem a definir as dioptrias. Subitamente, num retorno tsunâmico de ternura, ele lhe entrega a armação desejada, ato em que o objeto e as palavras selam o encontro luminoso, compondo-se uma imagem inédita que mescla pensamento (julgamento positivo real) e coisa (armação de óculos):

de repente entrega-me o *jugement positif réel* para que me sinto mais inclinada;
 leve-a, diz-me, ao entregar-me a armação mais bela,
 é de uma cliente que nunca a veio buscar. Se gosta dela, é para si.
 (Llansol, 2000, p. 293)

Para Bachelard os julgamentos negativos – o caos, a nebulosa e, podemos dizer, o vazio - são importantes na formação de conceitos como parte do caminho para se atingir o julgamento positivo real. É a partir deste vazio e desta negativização do mundo que irrompe o julgamento positivo real, sob a forma de imagens textuais que recortam violentamente a cadeia homogênea. Gabriela vai à ótica e de lá sai com o que precisa (lentes), com o que desejava (a bela e cara armação), mas também com a imagem de um bom encontro que, pelo presente recebido, selou um “*jugement positif réel*”. O desenlace final é bonito não só porque é um bom encontro no sentido espinosista do termo⁷⁹, mas também porque é fruto da potência de criar belos *existentes não-reais*.

159

5

Como disse Martins, “o fazedor de imagens imagina coisas, quer dizer, inventa-as. Refunde-as, como quem redesenha, não

79 Para Spinoza, bom encontro é a boa relação entre dois corpos. Quando se tem um bom encontro a potência aumenta. Quando a potência de existir aumenta, sente-se alegria. Há uma ética da potência de ser e de agir. Por sua vez, Deleuze vai relacionar o afeto à potência.

apenas o mundo, mas a sua relação com ele. O que é o outro nome do trabalho que é a poesia” (Martins, 2000, p. 242). Por sua vez, diz Nancy que o real é aquilo que ultrapassa a ordem inteira dos signos, isto é, aquilo que não reenvia a nada e que não é segmento tributário de nenhuma espécie de mediação – que é sem fundo, simplesmente *se dá*.

Os conceitos de *visuel* de Didi-Huberman ou a *visualidade* de Merleau-Ponty se aplicam à dimensão em que a imagem não é o real (os movimentos visuais de Gabriela e do vendedor/polidor de lentes) nem as projeções pessoais (o que têm dentro de si mesmos), mas uma existência nova, transbiográfica que se produz cintilantemente no tempo-espaço como encontro de corpos e afetos. Tomando a ideia de imagens como sombras do corpo (Belting) ou de assassinas do real (Baudrillard), pode-se dizer que o real é necessariamente deixado de lado para que haja a imagem e, em decorrência, atividade humana. O homem inventa imagens e a esta invenção dá o nome de mundo, esquecendo-se que esta prodigiosa capacidade pode transformar o mundo para além do campo da literatura, permitindo-nos “(...) crer, no âmago de um sonho feliz que a arte autoriza com demasiada frequência, que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade e uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal.” (Blanchot, 1987, p. 256)

Toda a passagem é a configuração de um espaço edênico onde se exhibe um “existente não-real” que se dá a tocar como algo sutil e tênue que se aproxima do sagrado e que faz da paisagem cena fulgor. Vemos nitidamente a imagem de uma loja a pulsar como ser vivo, expelindo a energia luminosa que a circunda por fora e por dentro, a partir de um centro denso – o casal – que gera a potência do encontro, fusão de sentimentos múltiplos que intensificam o momento: afeto, afinidade, solidariedade, amor. Graças à disponibilidade de ambos, o texto não descreveu a subjetividade de cada um, mas fez a irrupção da verdade – a aproximação entre dois seres - rasgando a

imagem que Gabriela trazia, não dentro, mas diante de si. O texto não narrou uma ação, nem fez a representação realista ou simbólica do encontro, mas realizou uma cena fulgor, que é também um encontro compartilhado pelo leitor. A violência reside na força do texto ao se mostrar como imagem inédita que rompe as formas convencionais de contato entre um homem e uma mulher, entre o autor e o leitor.

Das dioptrias, que dizem respeito a distorções do real corrigidas por lentes, a llansoliana “luneta de uma lente só” (cf. Cesário Verde) se associa à arte ótica e filosófica de Spinoza para iluminar a produção de uma imagem totalmente nova a partir da transformação da luz, objetos, corpos e pensamentos. Isto tudo é fruto da complexa textualidade imagética de Maria Gabriela Llansol.

O vazio que mete medo: reflexões sobre a obra de Maria Gabriela Llansol⁸⁰

Resumo:

Considerando o prefácio de *O Livro das comunidades* (1977), obra inaugural do projeto literário de Maria Gabriela Llansol (1931-2008) no qual enunciam-se as “três coisas que metem medo”, o artigo reflete sobre a escrita do insólito a partir da relação entre medo e arte literária calcada na concepção irruptiva e violenta da imagem. A exemplo de outras escritas, a textualidade llansoliana pode ser compreendida à luz de teorias recentes sobre a imagem, como a de Jean-luc Nancy e a de Didi-Huberman. Trata-se de ensaio preliminar de um novo viés do projeto de pesquisa sobre a economia da imagem na ficção portuguesa contemporânea.

162

Palavras-chaves: Llansol; insólito; medo; imagem

há três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira. (LLANSOL, 1977, p. 9)

O que eu queria dizer tinha a ver com (...) uma teoria do conhecimento e de uma ontologia capazes de sustentar um maravilhoso materialista, ou um materialismo encantado. (Gusmão, 2009)⁸¹

80 Trabalho publicado em GARCIA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcelo de Oliveira (Org.). *Arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013. p. 39-51.

81 O que eu queria dizer tinha a ver com o que me parecia ser uma contaminação extrema e triunfante da poesia sobre o romance e, ao mesmo tempo, uma exposição de uma teoria do conhecimento e de uma ontologia capazes de sustentar um maravilhoso materialista, ou um materialismo encantado. (GUSMÃO, 2009. <http://angnovus.wordpress.com/2009/12/06/manuel-gusmao-entrevista-sobre-%C2%ABfinisterra-o-trabalho-do-fim-recitar-a-origem%C2%BB/>. Acesso em 4 jan. 2012)

1

Nas palavras de Maria Gabriela Llansol (1931-2008), o medo decorre de três coisas ou três vazios. O primeiro é o vazio provocado, encontrado na figura do mutante, como um fora-de-série, que carrega a série consigo; o segundo é o vazio continuado, expresso como a Restante Vida, oposta ao poder da Tradição segundo a Trama da Existência; o terceiro é o vazio vislumbrado, que se abre sob a ação de um *corp 'a' screver*.

Sob o impulso da analogia podemos associar “as arquiteturas do medo e o insólito ficcional” ao variado vazio que mete medo, tal como inscrito no prefácio d’ *O Livro das comunidades* (1977) da escritora portuguesa em que adverte os leitores neófitos quanto à estranheza do seu livro fundador e propositivo de uma nova escrita: “Convém ter medo deste livro” (1977, p. 9). Para ilustrar a pertinência do aviso, recorreremos à cena final da obra quando a protagonista diz: “Dantes foi o tempo de aprender o que me ensinavam. Agora é o tempo de conhecer o que, durante todos estes anos, me foi dito.” (1977, p.87). Como duplo da autora, a narradora conta que aos 43 anos⁸² Ana de Penãlosa “Recomeçou na manhã seguinte o diálogo com o novo ser, diálogo mudo constituído por olhares, carícias, ausências, pensamentos, sorrisos e medo” (1977, p.87). Algo aconteceu na intimidade de alguém que ultrapassou a “Tradição segundo a Trama da existência” e seus correlatos - os acontecimentos do Poder e do Tempo histórico - e ingressou no tempo da “Tradição segundo o Espírito da Restante Vida” que até então fora reprimida ou esquecida pelo Poder. À sua espera estava o “novo ser” - desconhecido, insólito, mutante – mas também o “medo”.

163

82 Também a autora estava em vias de completar 43 anos ao datar e assinar o original da obra: “Abadia de Maredret, 2 de Novembro de 1974” (Llansol, 1977, p. 87).

O que são este “novo ser” e este “medo” senão aquilo que, daí para frente, Llansol tentará vislumbrar sob as imagens geradas por um *corp* ‘a’ *screver*? Ana de Peñalosa “não amava os livros” (entenda-se, a Literatura) mas “a fonte de energia visível que eles constituem quando descobria imagens e imagens na sucessão das descrições e dos conceitos.” (Llansol, 1977, p.86, grifos meus) Se o insólito⁸³ é um dos nomes do “novo” e do “medo”, é preciso avançar na compreensão da imagética llansoliana, nutrida talvez por “uma teoria do conhecimento e de uma ontologia capazes de sustentar um maravilhoso materialista, ou um materialismo encantado”, para usar as palavras do poeta e crítico Manuel Gusmão aplicadas ao igualmente estranho *Finisterra* (1978), derradeiro romance publicado de Carlos de Oliveira.

164 É difícil mapear com rigor as diferenças entre os chamados discursos fantástico, maravilhoso, estranho e outras denominações correlatas, para não ficar apenas na teoria de Todorov. Hesitação, ambiguidade, alegorismo, além de muitas outras qualidades presentes no discurso fantástico são também marcas da linguagem literária em geral, o que agrava as delimitações entre tais modelos narrativos. Se saímos do âmbito formal e adotamos o viés temático, as aflições aumentam, porque a narrativa contemporânea não cessa de alterar o romance, mesclando tons, temas e motivos que invalidam a classificação definitiva das obras. Nesse caso, é mais prudente acolher a opinião de Cortázar quando diz que seus contos pertencem ao gênero fantástico “por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII”, pois para ele “o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis” (2004, p. 148).

83 Insólito é o “não sólito; desusado; contrário ao costume, ao uso, às regras; inabitual” ou ainda “Anormal; incomum; extraordinário” (Dicionário Aurélio *on line*).

Duas antológicas cenas literárias chegam à mente desafiando os nossos rótulos: a do inseto em que se metamorfoseou o protagonista kafkiano e a da barata degustada pela narradora clariceana de *Paixão segundo G.H.* São elas metafóricas, alegóricas, fantásticas, insólitas, estranhas, surrealistas, absurdas, monstruosas ou tudo isso ao mesmo tempo? Deparamo-nos frequentemente com passos semelhantes no texto de Maria Gabriela Llansol como, por exemplo, o que narra as circunstâncias inusitadas do nascimento do seu cão Jade que “foi deixado suspenso sobre um medronheiro⁸⁴, sem mãe visível, / num berço nem celeste, / nem terrestre”, sentindo “sobre si uma incidência alada, / que nem era verdadeiramente pássaro, / nem verdadeiramente quadrúpede” (2000, p.39). Pode-se replicar que a narrativa tem direito à linguagem poética, mas aqui a sua presença massiva desfaz os contornos do próprio gênero sem, no entanto, abandoná-lo, tal como acontece com Llansol e outros autores “enigmáticos”. Talvez seja a hora de buscar novos elementos na Teoria da Arte para dar conta destas textualidades que avançam para além dos limites entre gêneros e formas. Passemos adiante.

165

2.

Por meio das epígrafes introduzimos a questão do nosso interesse, núcleo da hipótese a desenvolver: a relação entre medo e escrita calcada na natureza irruptiva e violenta da imagem. Se há o desejo de compreender o estatuto imagético da escrita de Llansol, devemos considerar a lição metodológica de Benjamin, descendo aos pormenores do objeto de análise:

A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (Wahrheitsgehalt) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (Sachgehalt) (2004, p. 15).

84 Medronheiro- arbusto da família das ericáceas.

Para fazer o mergulho teórico necessário, é preciso afastar concepções consagradas, como a da metáfora, cuja função transfere de sentidos deixa de lado a materialidade e a proliferação imagética. Tomamos a noção paradoxal de imagem, tal como formulada em estudos recentes de Jean-Luc Nancy e Didi-Huberman que buscam transcender a renitente dicotomia realidade *vs.* ficção no tratamento da arte. Para o primeiro a imagem é originariamente marcada pela força, energia e intensidade do sagrado que põe em relação os vivos e os mortos:

Le mot *imago* désignait l'effigie des absents, qui sont les morts, et plus précisément les ancêtres: les morts de qui nous venons, les mailles de la lignée dont chacun est un point de crochet. (2003, p. 128).⁸⁵

166 À diferença da metáfora, a imagem tece a ausência, não a representa, não a evoca, não a simboliza. “Mais essentiellement, elle présente l'absence” (Nancy, 2003, p. 128). Reparemos que os ausentes não estão lá, não estão “em imagens”, mas são imaginados⁸⁶: “leur absence est tissée dans notre présence.” (Nancy, 2003, p. 128)⁸⁷. Não sem razão Barthes prefere usar o termo *Spectrum* para mencionar o alvo da fotografia artística, essa coisa um pouco terrível que é “o regresso do morto” (2009, p. 17)

Para acentuar esta face da imagem e da arte em geral, Nancy introduz a noção do *distinto* (*le distinct*), como aquilo que corresponde ao vazio no coração da visibilidade. Ao afastar os equívocos que opõem o visual da imagem ao legível da escrita⁸⁸, Nancy adverte

85 “A palavra **imago** designava a efigie dos ausentes, que são os mortos, e mais precisamente os ancestrais. Os mortos dos quais viemos, as malhas da linhagem da qual cada um é um ponto de crochê.” (NANCY, 2003, p. 128, trad. minha).

86 “Mas essencialmente, ela apresenta a ausência” (Nancy, 2003, p. 128, trad. minha).

87 “sua ausência é tecida na nossa presença.” (Idem, trad. minha).

88 “O visível se dá sob a evidência mensurável do olhar; o legível é aquilo

que “En effet, l’image n’est pas seulement visuelle: elle est aussi bien musicale, poétique, et encore tactile, olfactive ou gustative, kinesthésique, etc.” (2003, p. 16).⁸⁹ Sua qualidade de *distinção* consiste em não ser a coisa, muito menos a imitação da coisa, mas a simulação que habita a sua semelhança com a coisa (cf. Nancy, 2003, p. 24). Como já dissera Barthes a propósito do retrato fotográfico, ali aparece o “eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade” (2009, p.20), uma simulação que mostra violentamente a ausência e o vazio impossível de ser preenchido. Quando fala de violência, Nancy a entende “comme la mise en ouvre d’une force qui reste étrangère au système dynamique ou énergétique dans lequel elle intervient.” (2003, p. 36)⁹⁰, uma verdade que se impõe, tal como ocorre com o *punctum* barthesiano que, ao lado do *studium*, marca a arte fotográfica. Parece que as reflexões de Barthes nesta sua obra final – *A câmara clara* (1980) – dialogam com as concepções de Nancy e de Didi-Huberman que, talvez, lhe sejam tributárias⁹¹.

167

que está codificado no visível, reconhecível mediante a familiaridade com o código e sua sintaxe. (...) O visível da imagem só o é porque é legível. Mas há algo além dessas categorias (...) que não abandonou o vínculo da imagem com o campo discursivo. É o invisível, aquilo que nos olha quando vemos a imagem.” (Pugliese, Vera. O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. In: *Palíndromo Teoria e História da Arte*, 2011 / no 6 p. 17-18)

89 “Efetivamente a imagem não é somente visual, sendo também musical, poética, e ainda tátil, olfativa ou gustativa, cinestésica, etc.” (Nancy, 2003, p. 16, trad. minha).

90 “a colocação de uma força que permanece estrangeira ao sistema dinâmico ou energético no qual intervêm” (Nancy, 2003, p. 36, trad. minha)

91 O *studium* e o *punction* são os termos escolhidos por Barthes para definir os elementos da fotografia de arte: o primeiro equivale mais ou menos à sua dimensão contextual e cultural ali presente; o segundo é a ferida, picada que salta da cena e perturba o primeiro, assim como o espectador. (cf. Barthes, 2009, p. 34-35).

A imensa polissemia da imagem provém da sua virtualidade natural, a capacidade de ser percebida abrindo-se em intervalos ou vazios que amplificam a paisagem. A imagem não se dá de uma vez: depende do contexto, do perceptor, das outras imagens. Ou seja, ela é sempre não-metafórica, mas alegórica, pois aponta para o outro, o morto, e não só para um suposto real. Segundo a lição de Blanchot, na condição de imagem, a palavra mata o real, sendo ela também um outro, a vida dessa morte. Por ser um outro desconhecido e inominado, a imagem é monstruosa, indomada, violenta, aterrorizante. A resposta do que seja a sua natureza dobrada não procede de uma pergunta, como a de Vasco da Gama ao mostrengo Adamastor – *Quem és tu?* – mas de uma rede de sentidos proliferantes em torno dela pois o texto é um lugar imaginante perpétuo. Por isso, apesar de tantas explicações sobre si mesmo, Adamastor será sempre “ninguém”, um vazio, um morto que encara o herói, fazendo-se múltiplo exatamente porque não encerra nenhum sentido primordial e imutável.

Para Didi-Huberman não existe imagem que não implique conjuntamente olhares, gestos e pensamentos, o que o levou a cunhar o conceito de *visuel* que escapa “simultaneamente do platonismo e do irracionalismo no tratamento da imagem” (Oliveira, 2011, p. 193). Assim, ao nos colocar diante de cada imagem, é preciso ver como ela (nos) olha, (nos) pensa e (nos) toca ao mesmo tempo, já que “o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 1998, p. 31), confirmando o que diz Llansol: “Ver é fazer e desfazer. É criar linguagem. E criar-me.” (Llansol, 1996, p.168).

Se toda imagem contém o semelhante e o dessemelhante, podemos dizer que jamais abriga o idêntico. É o abismo entre o semelhante e o idêntico que desestabiliza a imago porque tensiona a relação modelar e representacional com a coisa, fazendo avultar a sua monstruosidade, qual seja, a sua virtual possibilidade de mostrar

o inclassificável. Daí o efeito insólito. Nesta fissura podemos injetar uma crença (em Deus ou na Ciência) e, na falta delas, encarar o vazio que mete medo. O insólito é a imagem de um objeto ou acontecimento em que o dessemelhante se destaca porque o princípio do semelhante não é referendado pela crença religiosa nem pela crença científica, deixando-nos desamparados.

Para Freud o inconsciente « pensa » segundo o princípio da condensação e do deslocamento, o que faz da analogia (semelhança) e da contiguidade (proximidade) a base dos nossos sonhos como formações visuais saturadas de afetos concebidas na mente a partir de restos diurnos. No entanto outras são completamente inusitadas e, segundo Jung, procedem do inconsciente coletivo, um arsenal absolutamente inabarcável como o universo infinito e sempre em mutação. Com base neste pressuposto, podemos articular o ineditismo das imagens (o inesperado) ao seu próprio poder de produção como se elas se concebessem a si mesmas, sem a interferência controladora do pensamento humano. Para Didi-Huberman, a imaginação não é uma fantasia pessoal ou gratuita, mas algo inerente a uma “potência intrínseca da montagem” que, para Baudelaire, se encontrava nas “relações íntimas e secretas das coisas”. Desprezando a identidade e a soberbia do sujeito cartesiano, elas atravessam a mente e se mostram, como o *visuel* presente em todas as formas de signos ou imagens (ícones ou palavras). Sabemos que a expressão signo provém do grego *secnom*, que quer dizer corte, o que significa que algo é extraído de uma coisa maior, sai de um lugar que lhe assemelha, para se conectar com o universo do que lhe desassemelha, deixando aberta a fenda que expõe o silêncio do não-signo. Nesse sentido, toda imagem é soberanamente estranha e monstruosa. A História e a narrativa tentam domar esta face, mas nem toda narrativa o faz.

3.

Com relação a uma “teoria do conhecimento” e uma ontologia do material, as palavras de Carlos de Oliveira em *Finisterra* esclarecem, embora paradoxais: “Magia, imaginação limitam-se a colher o rigor submerso da realidade” (2003, p. 26), o que aponta para a exatidão e a materialidade invisível da imagem. Em outra passagem, encontramos a confirmação desta crença: “A tal geometria submersa na realidade (visualização dos mecanismos) pode mostrar-se aqui e ali, mas esconde (sem exceções) a essência e os desígnios.” (Oliveira, 2003, p. 127). Se este elemento submerso não é visualizado à superfície, nem por isso abandona a sua materialidade. Nesta obra considerada “difícil”, Carlos de Oliveira faz uma escrita anti-metafórica⁹² em favor da imagem misteriosa que brota, por vezes ameaçadoramente, e “rompe da noite e torna o mundo diferenciado” (2003, p. 126).

170 Também em Luiza Neto Jorge há a consciência de uma insurreição da matéria. Sua poesia dissolve o binômio matéria vs. espírito, ao mesmo tempo em que recupera a potência da materialidade e destrona a alma, não para uma posição subalterna, mas para junto do corpo. No poema “A esfericidade: a ferocidade”, a poeta se reporta à periculosidade da matéria quando ela nos afeta (sua ferocidade) em razão de leis intrínsecas, como uma bola-de-neve (sua esfericidade) que pode meter medo: “Qualidade perigosa a de alguns /sólidos quando perdidos se viram /para nós. (Jorge, 1993, p. 116.). A mobilidade esférica e sua contundência sólida são potências virtualmente cruéis da matéria, imanentes à natureza, atingindo o sujeito com a verdade da sua violência visual, táctil, feroz.

92 Herberto Helder se referiu ao livro do Carlos de Oliveira como uma escrita anti-metafórica, «uma alegoria ficcionalmente articulada» e «a melhor introdução ou o melhor comentário à sua obra» (Citado por Gusmão *apud* Resenha de António Guerreiro, no *Actual*, em 31 de Janeiro de 2010).

Se no cinema a imagem reverbera visualmente em fotogramas sucessivos, na poesia essa reverberação é interna. Herberto Helder aproxima as imagens visuais das imagens legíveis ao dizer que a “técnica do cinema [...] suscita modos esferográficos de fazer e celebrar” (1998, p. 7). Muito frequentemente os poetas usam expressões próprias aos processos cinematográficos como metáforas do fazer poético. Mas este não é o caso do próprio Herberto Helder que, ao dizer que o poeta tem “a máquina de filmar nas mãos” (2006, p. 140), pretende marcar, não uma semelhança entre escrever e filmar, mas destacar a contaminação existente entre o poema (o legível/texto) e o filme (o visível/imagem), acrescentando: “Qualquer poema é um filme” (2006, p. 140).

Segundo Lima, Manuel Gusmão “convida-nos a entrar na sala escura e a captar a projeção, que não se limita apenas ao écran, mas se expande nas letras do poema e expõe a memória de sons e de imagens” (2012, p.199), como vemos nestes versos:

página a página abre-se um écran / e os ruídos desenham sob os versos o fragor do mar./ Então, o filme varre o teu cérebro, lança o claro fogo, à copa das suas árvores, e tu estremece, a coisa convulsa (2004, p.10).

171

Se a palavra filme ou écran é metáfora, todo o resto é imagem, conjunto de sensações que simulam materialmente a “coisa convulsa” que levanta voo unindo o sujeito e a coisa. Neste passo flagra-se o jogo entre *studium* e *punctum* ou, segundo a nomenclatura de Didi-Huberman, entre os *astra* (conceito/razão) e os *monstra* (caos /imaginação).⁹³

93 “Os *monstra* seriam justamente os poderes da imaginação, enquanto que os *astra*, a capacidade de discernimento da razão. Ou, ainda, conceito (*astra*) e caos (*monstra*), como ensaia Georges Didi-Huberman.” (JORGE, p. 20.) [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf) (Acesso em 28 de fevereiro de 2013).

Ao falar da imagem cinematográfica, Fellini destacou que “a luz é ideologia” (2000, p. 182) carregada de sentidos em suas fendas. No caso da imagem literária, a luminosidade presente não decorre de uma tematização metapoética, mas da ex-posição do próprio signo linguístico que, ao se justapor a outros, abre clarões e fulgores a partir de elementos invisíveis, mas nem por isso imperceptíveis. São vistos pela mente que os decodifica pela sensibilidade do olho interno como capazes de interpretar ideologicamente o mundo. É o que defende Didi-Huberman ao ler na *Anunciação* de Fra Angelico um invisível não-representado (ou um existente-não-real, segundo Llansol) que se vê, que se *mais-vê*, vislumbrado no branco fulgurante entre o Anjo e Maria, porta aberta para o “encontro inesperado do diverso” (expressão llansoliana) entre o Espírito Santo e a Virgem.

172



Fig. 1 – Fra Angelico, Annunciazione, c.1440-43

Trata-se de vazio erótico, perturbador, que desestabiliza a Tradição e o Tempo, alojando-se no intervalo da imagem, como o *punctum*. Diferentemente da metáfora passível de decifração, a este elemento somos incapazes de dar um nome definitivo, o que significa um “sintoma característico de perturbação” (Barthes, 2009, p. 61) e certamente de medo.

4.

Sabemos que os três vazios que metem medo se relacionam entre si na ontologia llansoliana, mas é o último deles – o *corp ‘a’ screver* – que reunifica aquilo que a cultura dualizou, articulando forma e intensidade. Destarte, o caminho inevitável é considerar a experiência de um corpo que escreve como capaz de vislumbrar “um maravilhoso materialista, ou um materialismo encantado” nas palavras de Manuel Gusmão. Ao tecer a sua própria teoria nos textos, Llansol distingue o real-não-existente (o “como se” da ficção) e o existente-não-real (o invisível passível de existir, ou o possível, o virtual) (cf. 1994, p.119-120), fazendo deste último a marca da sua textualidade imagética não-representativa. Ao deslizar de um real para outro (de um existente para outro), o corpo não desliza para a fantasia, pois segundo Llansol “o nosso olhar vê uma parte da paisagem, e da outra, dá testemunho” (*Apud* Barrento, 2010, p. 18 dos Inéditos), num processo que decorre da visualização do desconhecido vislumbrado pela escrita. Se o nosso olhar vê uma paisagem e outra se nos impõe olhando-nos, desta podemos dar testemunho, não pela representação, mas pela sua incorporação à escrita. No seio da paisagem vislumbrada, a imagem não pode ser classificada como real ou fantasiosa, mas antes como um convite assustador ao invisível. Podemos associar o *studium* e o *punctum* barthesianos a esta dobra imagética feito pelo “*corp ‘a’ screver*” que alterna o representável – o real-não-existente, a paisagem – com o irrepresentável – o existente-não-real, o invisível da paisagem. Assim, se nas imagens vemos o todo, vemos também a fenda que se abre para o invisível: nela se mostra o monstro (ou espectro, fantasma ou sintoma) que habita a matéria e nos olha. Mas por que “a escrita e o medo são incompatíveis” (2ª ed. 1998, p. 13) como proclama Llansol no diário *Um falcão no punho?* Será porque o *corp ‘a’ screver* ultrapassa o nada, ocupa o vazio e vence a morte?

Como carta de intenções, o introito cabalístico do *Livro das comunidades* coloca a autora num rumo absolutamente inusitado, seja pela recusa de imagens desgastadas, seja pela corajosa acolhida do desconhecido. O novo tem a forma do monstro que se esboça ao final do livro, depois que Ana de Penãlosa atravessa a história e os tempos para se encontrar com seus mestres e afins - São João da Cruz, Nietzsche, Eckhart, Tomás Müntzer - que se fundem em uma só criatura. Para efetivar este momento, ela percebe que nenhum texto lhe serviria de guia além da sua própria escrita, aberta a imagens abismais, como estas, a respeito do novo ser:

Esse novo ser estava a seu lado, composto da profundidade de nomes (...) Fixando a mão direita desse ser, viu João da Cruz a soletrar num livro lendo o primeiro ritmo das suas palavras; quando ergueu os olhos para uma das múltiplas testas viu a cabeça de Müntzer a cavalo, num equilíbrio instável (...) Nas garras levantadas deparou com uma presença desconhecida, devia ser o medo florido da viagem. (Llansol, 1977, p. 85-6)

174

Como já antecipamos, Llansol encerra o livro com Ana de Peñalosa pronta ao diálogo mudo com o novo ser por meio de “olhares, carícias, ausências, pensamentos, sorrisos e medo.” (1977, p. 87). O diálogo propriamente se instala no início do segundo livro da Trilogia - *A restante vida* - título que coincide com a segunda coisa que mete medo. No terceiro livro - *Na casa de julho e agosto* - estão as mulheres-beguinas e os homens companheiros que compõem a escrita, acreditando numa eficácia que “não dependia da memória, mas do conhecimento (Llansol, 1984, p. 14). Eles haviam abandonado a “antiga forma de leitura e escrita” (idem) e o nada (ou vazio) “se aproximava, mas impotente” (idem) para gerar estragos. As imagens representativas das suas vidas não seriam recuperadas pela memória, antes “a longa narrativa que ia ter lugar” não viria “da descrição interpretada de suas vidas, mas do evoluir de suas passagens íntimas que talvez viessem a coincidir, nalguns pontos,

com a aventura universal, sua experimentação e fuga” (idem, p. 14-15). A principal figura/personagem não deixava de se confundir, “e seu monstro aparecido em cada etapa da sua vida / espreitava a descoberta no meio de um sequeiro onde contar era vago como um sopra.” (idem, p. 17)

Os três livros contarão um percurso de resistência das figuras, muitas das quais enquadradas numa tradição histórica que as esqueceu, tornando-se figuras livres nesta primeira trilogia de Llansol, chamada motivadamente Geografia de Rebeldes. No primeiro livro as figuras mutantes de São João da Cruz e dos outros são os “fora-de-série” que trazem a série consigo, propondo um novo tipo de homem. No segundo, rebeldes mutantes como Thomas Muntzer, decapitado segundo o Poder que comanda a Trama da Existência, adere sem medo a uma nova Tradição segundo o espírito da Restante Vida, transformando-se num novo ser, um monstro feito de “muitos” que “aspergiram-se de perfume”. No terceiro livro, um corpo se põe a escrever, juntamente com outros, acompanhando “a densidade da restante Vida” (Llansol, 1977, p. 10), resistindo ao falar e negociar ou produzir e explorar acontecimentos do Poder.

175

A cada um dos medos corresponde uma ação de resistência relacionada aos três vazios - o provocado, o continuado e o vislumbrado - que são enfrentados pelas personagens-figuras dos três livros. Para Llansol, “escrever vislumbra, não presta para consignar”, referindo-se aqui indiretamente às duas formas de composição narrativa: a representativa, que segue tradição, o Tempo comum e o Poder dominante; e a que vislumbra, que destitui o Poder de sua memória dominadora da história e das criaturas. Como vemos, o *corp ‘a’ screver* não ultrapassa o nada nem dobra a morte. Rende-se ao vazio porque escrever equivale a ver mais, sendo exercício de liberdade e dom poético. A escrita vislumbrante mete medo porque derruba paradigmas e acolhe o monstro, seja a figura mutante e decapitada que circula no texto com nova vida, sejam as imagens

inusitadas que na linguagem criam outra possibilidade de história e de mundo, uma “restante vida” passível de ser inventada por pobres, mutantes e escreventes.

Ser beguina hoje, a utopia de Maria Gabriela Llansol⁹⁴

Resumo:

Na articulação entre a textualidade llansoliana e a beguinação, há uma nova subjetividade cuja *missão* busca recuperar a *contemplação* (‘reflexão’), a *irmandade* (convivência entre humanos e não-humanos) e a *espiritualidade* laica sustentada por uma *intelectualidade* de intenção utópica. O aspecto mais relevante que une as beguinas à textualidade de Llansol é a dedicação, não só à oração e aos trabalhos manuais (o tecer e o bordar), mas principalmente à leitura e à escrita. Também nelas se expõe o despojamento do narcisismo do sujeito contemporâneo

Palavras-chave: beguinas; escrita; leitura; espiritualidade

177

Condição ao mesmo tempo misteriosa, espiritual e sedutora, ser beguina em Llansol é mais do que praticar a beguinação dos séculos XII e XIII, quando mulheres optaram pela vida em comunidades católicas laicas, fundadas nos Países Baixos. Na década de 1970, pode-se dizer que a escritora foi beguina na Bélgica quando para lá se retirou com o marido Augusto para livrar-se da ditadura que recrutava soldados para a guerra colonial. Do perfil originário da identidade beguina, podemos destacar alguns traços que persistem no texto de Llansol: condição feminina, irmandade, contemplação, atividade, ajuda, espiritualidade, intelectualidade, missão. O aspecto mais interessante que une as beguinas à textualidade llansoliana

94 Comunicação apresentada no Congresso Internacional da ABRAPLIP, 2011, em Salvador e publicada nos Anais “Memória, trânsitos, convergências”, Salvador: Quarteto Editora, 2011. p. 797-806.

é o fato de terem se dedicado não só à oração, mas aos trabalhos manuais – o tecer e o bordar – e à leitura e à escrita, ações que têm a mesma etimologia: são tecelãs de tecido e de texto.

178 Neste texto não queremos focalizar as personagens beguinias das obras de Llansol - que começa pela presença de Ana de Peñalosa n' *O livro das comunidades* (1977) e se prolonga em outras -, mas a forma que a beguinagem é praticada como texto em resposta à dissolução do sujeito e dos valores na atmosfera de mal estar da pós-modernidade. Observando este novo sentido de beguinagem, verificamos que ele se associa à recusa do narcisismo do sujeito contemporâneo tematizado por Sennett (1988), configurando-se como proposta que tem afinidades e raízes em pensadores do passado (Spinoza, Nietzsche) e do presente (Barthes, Blanchot, Foucault, Agamben). Na textualidade llansoliana há uma subjetividade declinada em feminino cuja *missão* parece ser a de recuperar a *contemplação* ('reflexão'), a *irmandade* (convivência no planeta entre coisas, animais e pessoas) e a *espiritualidade* laica que sustenta uma outra *intelectualidade* de matiz utópico.

A beguinagem: história e princípios

Condição ao mesmo tempo misteriosa, espiritualista e sedutora, ser beguina em Maria Gabriela Llansol é mais do que praticar a beguinagem do passado. Em sua dimensão tradicional, ser beguina era uma condição de vida relacionada às mulheres que viviam como irmãs, em comunidades católicas criadas nos Países Baixos, nos séculos XII e XIII, cujo nome deriva de Lambert Le Bèque, fundador do primeiro convento deste tipo em 1170, em Liège, na Bélgica. Nesta ordem simultaneamente contemplativa e ativa, as religiosas se dedicavam tanto à defesa dos desamparados (enfermos, mulheres, crianças e anciãos), quanto a um brilhante trabalho intelectual que agora começa a ser conhecido. Diferentemente das religiosas de vida monástica e casta, elas buscavam a santidade no cotidiano

laico, trabalhavam para manter-se e podiam deixar a associação em qualquer momento para casar-se. Não é de se estranhar que ao longo dos séculos as beguinhas tenham sofrido ondas de desconfiança e perseguição como “espíritos livres” heréticos, levando o Concílio de Vienne a condená-las em 1311. Traços destas mulheres notáveis e seus modos espirituais idiossincráticos podem ser encontrados atualmente nas ilhas urbanas de quietude conhecidas como beguinários, que subsistem (em diversos graus) da Inglaterra até a Alemanha. Apesar de fascinante, não queremos neste trabalho aprofundar a história ou a antropologia deste fenômeno, que alguns, de forma apressada, consideraram como feminista *avant la lettre*.⁹⁵ Nosso objetivo é verificar como se apresenta configurada a beguinagem na obra literária de Maria Gabriela Llansol.

A experiência de beguinagem de Llansol

Llansol foi “beguina” no país que mais abrigou beguinários, a Bélgica, quando para lá se retirou com Augusto para escapar do Estado Novo, que teimava em continuar o império colonial português recrutando soldados para a guerra em África. Naquele ambiente belga ela realizou um trabalho que não está descrito na sua obra ficcional mas que, certamente, se encontra em outros documentos a serem pesquisados no vasto espólio inédito do Espaço Llansol, à espera de pesquisadores.

Do perfil originário de tal identidade beguina, podemos destacar algumas características que nos interessam na abordagem de Llansol: a condição feminina, o pertencimento a uma irmandade, a prática da contemplação, o cultivo de uma certa espiritualidade, a ajuda ao próximo, o exercício intelectual e a entrega de si a uma missão.

95 “É uma distorção ver as beguinhas como um braço de vanguarda do feminismo do século 20. Elas faziam parte de um movimento religioso, não secular. Todavia, por séculos elas conseguiram viver independentemente do presunçoso controle masculino. O legado delas merece respeito e ainda pode ser sentido nas comunidades incomuns que desenvolveram, mesmo que elas mesmas tenham praticamente desaparecido.” (Woodward, 2008)

É em *Causa amante* (1984) que mais nítida se apresenta a figuração das beguinhas em Llansol, mas elas surgem antes, no começo da obra, com Ana de Peñalosa n' *O livro das comunidades* (1977), quando já percebemos a beguinagem como resistência ao assujeitamento do eu e à banalização dos valores que detectamos na contemporaneidade. Passados mais de vinte anos, a tópica permanece em sua obra de uma forma ou de outra, como vemos em o *Ardente texto Joshua* (1998), livro que vai além da revisão biográfica, heróica e literária de Teresa Martin (de Lisieux) para afirmar “o percurso de um corpo como súmula da sua potência de agir” (Llansol. Contra capa. 1998). Lembremos ainda que no *Diário 4, Inquérito às Quatro Confidências*, a escritora, tornada figura, atua como uma espécie de beguina que ajuda o seu amigo Virgílio Ferreira a morrer.

180 Ao longo da vida Llansol se inspirou em muitas beguinhas que se notabilizaram pela sua erudição como poetisas e escritoras, a exemplo de Marguerite Porète, de origem francesa, autora de um tratado de espiritualidade escrito em vernáculo, cujas ideias lhe custaram a morte na fogueira pela Inquisição, em 1310; de Hadewijch de Antuérpia, a quem se atribui a fundação da língua flamenga escrita, e que é tomada como figura em várias obras de Llansol; de Christine de Pisan, poetisa e filósofa de origem italiana, que criticou a misoginia no meio literário da época e defendeu o papel vital das mulheres na sociedade. Llansol admira ainda outras mulheres que, não sendo beguinhas, a elas se assemelham, como Catarina de Sena, Teresa de Ávila e Teresa Martin [Lisieux], todas canonizadas pela Igreja.

Tecelagem e escrita

O aspecto mais interessante que une as beguinhas à textualidade de Llansol é o fato de terem se dedicado não só à oração e aos trabalhos manuais (o tecer e o bordar), mas principalmente à leitura e à escrita. Como tecelãs de tecido e de texto, tais mulheres fizeram da letra a sua forma de espiritualidade, ultrapassaram o estado de

leitoras passivas e se tornaram escritoras. Neste “entrelaçamento perpétuo” (Barthes, 1977, p. 83) entre palavras de uma mesma matriz etimológica (texto / tecido), uma das suas artes era, como diz Llansol, “(...) a de coser as almas, (...); unir com pontos de agulha não desmembrando o tecido; forrá-lo com a sua própria sombra; (...)”. (1984, p.61.). Trata-se de uma espiritualidade libertária que encontra eco na convicção de Barthes quando afirma, categórica e intuitivamente em 1975, “que nunca será possível libertar a leitura se, com o mesmo movimento, não libertarmos a escritura” (Barthes, 2004, p. 40). Diz Ana Del Mercado Y Peñalosa em *O Livro das comunidades*, primeiro da Geografia de rebeldes, em 1977: “De hoje em diante, já não consigo separar a leitura da escrita” (1977, p. 15)

Observamos ainda que o sentido de beguinagem em Llansol se associa a um despojamento do narcisismo do sujeito contemporâneo, conforme formulado na crítica de Richard Sennett em *O declínio do homem público* (1988), quando discorre sobre as tiranias da intimidade e o isolamento narcísico do sujeito. Por isso a beguinagem é uma plataforma de acesso a dimensões mais ousadas de ser que encontram afinidades em livres pensadores da modernidade como Spinoza, Hölderlin, Nietzsche, Pessoa e Kafka, cujas obras, admiradas por Llansol, foram objeto de estudo de filósofos e críticos do logocentrismo ocidental, como Blanchot, Barthes, Foucault, Derrida e Agamben. Integrando-se a esta linha-gem de autores, Llansol produz um ser de linguagem declinado em feminino como narradora ou autora ficcionada, cuja *missão* é a de recuperar a *contemplação*, não do templo, mas do mundo (ou, no sentido atual, a ‘reflexão’), de defender a *irmandade* entre coisas, animais e pessoas, de praticar uma *espiritualidade* laica ou uma *intelectualidade* integrada, em nome do bem comum. Pode-se dizer que algumas *figuras* se forjam segundo a matriz beguina e atravessam a textualidade llansoliana numa direção utópica.

Escrita e sujeito contemporâneo

Falar de beguinagem e de utopia na obra de Llansol supõe a revisão do estatuto do eu contemporâneo e da sua posição na escrita. Na contracorrente da dissolução niilista do sujeito, mas também em rota paralela ao movimento de valorização das identidades culturais, o texto de Maria Gabriela Llansol aponta para uma subjetividade paradoxalmente ausente e ativa que emerge no bojo da escritura e se afirma na negatividade do seu enunciado. Onde está a autoria destes textos? Em Llansol ela se mostra no questionamento de sua onipotência narrativa, na incorporação dos pensamentos que atravessam os objetos e que pousam no corpo que escreve e na aceitação do jogo que coloca o seu agente na sombra. Se se pode falar de um sujeito nesta obra, ele é o próprio texto. Nesta estratégia textual de desaparecimento, a categoria do narrador não ocupa um território delimitado do texto, mas, ao contrário, produz a intercomunicação entre inúmeras figuras. A mesclagem entre o real e o ficcional põe em

182 cheque as diferenças autorais entre “narrativas” e “diários”, além de problematizar as fronteiras do eu dividido entre a poesia e a prosa.

A ótica de Llansol é calcada na inevitável reversibilidade entre sujeito e objeto (ou entre subjetividade e objetividade), o que destitui o sujeito de sua posição cimeira na sua suposta percepção do real, concedendo ao objeto um lugar dinâmico a expedir forças que alteram, por sua vez, o próprio sujeito. Sua textualidade é intensamente ligada ao “vivo”, daí retirando energia para a escrita. Embora ela se filie à arte da narrativa, este novo “eu” paradoxalmente presente e ausente, e atento à polifonia natural do mundo, é pouco conhecido na prosa, mas muito familiar aos poetas, levando Maria Alzira Seixos a falar de uma “ficção lírica” a propósito da arte de Llansol.

A proposta (apelo/convite) de um novo sujeito-leitor opera indefinidamente o processo leitura-escrita nas funções respectivas de *legente* e *escriptor*. De um lado isto subtrai do antigo sujeito-escritor

a primazia da sua intencionalidade na composição do texto; de outro, reduz a passividade do antigo leitor, atribuindo-lhe um estatuto de co-criador do texto que lê. No entanto, um e outro escapam de um delineamento estável que se confunda com a habitual ideia de um ser ou sujeito humano ali atuando como escritor ou leitor. Ao abandonar o modelo logocêntrico, Llansol afirma a existência do Ser, não pela atuação de um sujeito pensante, mas pela ação de um pensamento que funda este Ser em constante devir e mutação.

Por esta razão Llansol pratica uma textualidade que despreza as distinções que sustentam as identidades de gênero, raça ou classe social, bem como as que distinguem de forma taxionômica os níveis mineral, biológico e zoológico. Assim, coisas, vegetais e animais ganham uma relevância ontológica que os liberta da inferioridade diante do poderio humano, esfacelando-se, pois, a antinomia humano vs. não-humano. Desta visão de mundo emerge uma concepção utópica que encontra raiz na ética das beguinhas.

Revitalização da utopia na e da escrita

183

Ao aproximar a geografia arquitetural de Gonçalo Byrne à paisagem textual de Llansol, João Barrento detecta em ambos uma concepção simultaneamente estética e ética que valoriza a relação, que “nasce sempre de um encontro”, “produto de uma transformação do mundo” (Barrento, 2008, p. 330). Estes “espaços de relação” construídos pelo arquiteto (que Barrento aproxima da noção de “terceiro sexo” da escritora) não se reportam à noção banal de utopia como “um lugar-do-não, do ainda-não ou talvez-nunca- existente” (Barrento, 2008, p. 332), mas a uma “ucronia de fundo eudemonista”. Apesar da feiúra do termo, “eudemonista” quer dizer “feliz” e vem do grego eudaimonismós < eudaimon, daí eudemonismo como a “doutrina que admite ser a felicidade individual ou coletiva o fundamento da conduta humana e que são moralmente boas as condutas que levam à felicidade”. Como diz Barrento,

atravessa a obra de Llansol, uma ´ ucronia de fundo eudemonista`, uma sobreposição ou anulação de tempos que nos colocam diante dos olhos espaços de um tempo que não é, nem de nostalgia nem de utopia, nem passado irrecuperável nem futuro irrealizável, e por isso só pode ser o instante susceptível de ser plenamente vivido (como na experiência mística, mas sem qualquer misticismo), cada instante de um presente, de um tempo-de-agora em que cada um, cada corpo, tem o direito – arrisquemos a expressão – de ´ ser feliz” (Barrento, 2008, p. 332-3)

Em 1994, numa espécie de prefácio ao seu *Lisboaleipzig 2*, também Llansol se arrisca a dizer:

eu ando a contar o mal-estar profundo dos seres humanos, dos animais e das plantas, ando à procura de um final feliz. Ando a ver se o fulgor que, por vezes, há nas coisas, é melhor guia do que as crenças que temos sobre elas, ou do que os pensamentos que, a propósito delas, nos ocorrem. (Llansol, 1994, p. 5)

184 Para Silvina Rodrigues Lopes, “não se trata de fazer mundos, mas de habitar, viver o discurso e a sua dinâmica como uma espécie de encantamento” (Lopes, 2003b:191), o que não exclui, segundo Manuel Gusmão, alguma esperança em torno do mundo-texto “Llansol” que se torna “alternativo à versão de mundo hoje dominante no mundo contemporâneo” (Gusmão, *apud* Santos, 2008, p.22). Barrento reconhece em Llansol “um projecto de natureza utópica (mais precisamente, ucrónica)”, espaço de uma grafia da História e do Ser “ao encontro de um mundo em que a felicidade possa ser possível” (Barrento, 2008, p. 124). Em passagens sobre o *Livro das comunidades*, o crítico detecta “um corpo rizomático em cujo centro há uma utopia que os textos das figuras ajudam a configurar” (2008, p. 168). Para ele tal utopia é dupla, pois há uma utopia *no* texto (a ucronia eudemonista) e uma utopia *do* texto (a da escrita). A primeira se dá no plano das ideias que povoam as obras; a segunda na certeza de que o “o que o texto tece advirá ao homem como destino” (Llansol, SH, 2002).

A utopia “no texto” se relaciona a uma concepção neguentrópica que encontra eco na ideia do eterno retorno de Nietzsche, segundo a qual as forças, por serem finitas, não de retornar cíclica e eternamente sob as *mesmas* configurações. Em Llansol, a repetição do *mesmo* nietzschiano se torno o *mútuo*, em que a diferença (que podemos associar à *différance* de Derrida) toma a forma de vínculo, relação, *conatus* (ou “o ser em relação”, para Spinoza). Trata-se do desejo de um mundo comunitário e horizontal, capaz de garantir a exuberância do “vivo”, a recusa da “experiência abusiva da morte” e a “convicção de que haverá Parasceve, ressuscitação” (Barrento, 2008, p. 10). Mas, como afirma Barrento, a utopia “do texto” ultrapassa o desejo em relação aos “vivos-vivos” para alcançar os “vivos-tornados vivos pela força da escrita, como os objectos e o próprio texto” (Barrento, 2008, p. 9.).

A beguinagem pertence ao âmbito do mundo, mas envolve necessariamente a escrita porque supõe a linguagem como criadora do mundo. Existem dois modos de ver o mundo: reconhecê-lo em sua representação, vendo o já visto; ou criá-lo para conhecê-lo, produzindo um novo saber. Para Llansol ver o mundo não é nomear o que existe, mas criar os existentes, criando o próprio mundo, que está na sua linguagem:

185

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 na proximidade 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-existentes⁹⁶, como o Augusto lhes chama, abríamos acesso a essas fontes? (Llansol. *Finita*, 1987, p. 22.)

96 Mais tarde, no texto “Para que o romance não morra”, Llansol adota a expressão “existentes não-reais” com este sentido.

Por isso a confiança, que é fruto do saber oriundo do criar, assume importância na sua obra, como diz na passagem: “sempre que sei, não escondo _____” (OVDP, 185). O texto é assim a arte da confiança. A isso se junta a noção, sorradeira, de paraíso, da qual Llansol duvida, para depois acolhê-la: “Do paraíso, talvez. / - Talvez? / - Depende do olhar. É a arte do *há* entre.” (ICQ, 44)

Considerações finais

A beguinagem em Llansol se refere à escrita e ao mundo. Das beguinagens ela adota a prática corporal e espiritual, pois as beguinagens tanto cuidavam da vida material (teciavam, bordavam, lavavam, jardinaavam) quanto do pensamento (oravam, liam, escreviam), fundindo o binômio corpo-mente. A beguinagem é uma ampla ação, um acontecimento figural que acomete ou chama os Seres para uma vida de criação e mutualidade. Prática que subentende uma cosmovisão inovadora e utópica de beleza e bondade, a beguinagem instaura uma “estética”, como diz João Barrento.

186

Quando se lê Llansol, somos arrastados por um processo de oxigenação de valores que em tudo se opõe ao modelo de produção e consumo ligado aos sentimentos de inveja e ciúmes que sustentam a competitividade no capitalismo. Embora não haja drama, nos embrenhamos numa textualidade que cria novos caminhos do viver e, ao suspendermos a leitura por algum momento, somos levados a ver o cotidiano sob outro olhar. Acabamos por nos relacionar de forma intensa com tudo que nos cerca, dando nomes a nossas plantas e objetos, fotografando-os como “vivos”, alimentando um convívio mútuo que nos intensifica a vida para além do consumo de bens materiais e midiáticos.

Augusto Joaquim foi o primeiro leitor de Llansol a perceber esta dimensão libertadora do texto da companheira. Em nota ao posfácio de *Causa Amante* diz ele, apoiando-se em Samuel Butler, que os adultos, diferentemente das crianças que funcionam sob o prazer, trabalham em busca de valor e afeto. No início do século XX,

o valor era retribuído em dinheiro, em prestígio, em patriotismo, em acentuados sentimentos de casta e de classe. Tudo coisas, exceto o dinheiro, que não são calorígenas, mas vibratogêneas. Ou seja, uma parte substancial do valor e, pois, do tempo de trabalho obrigatório, era trocado por vibrações. À medida que a retribuição em vibração decresce, aumenta a parte do dinheiro e dos objectos. (In 1996, p. 202)

Se na nossa “modernidade líquida” (Bauman) a textualidade llansoliana nos reendereça para as possibilidades vibratogêneas da existência, certamente ela encerra uma utopia para ser vivida no aqui-agora do cotidiano, desde que as pessoas percebam que, se o egoísmo da posse envaidece o vencedor e enraivece o vencido, “não faz de uns e de outros gente realizada” (Idem). Joaquim sabe das dificuldades para alterar este estado de coisas, mas quando decide viver uma existência fora do país, da cidade e do sistema, ele intui que, junto a Maria Gabriela, mas por meios distintos, procurava algo na mesma direção, reconhecendo que talvez a escrita da esposa tenha encontrado a passagem: “E mais uma vez o texto teria aberto caminho à vida social dos homens” (Idem, p. 203).

187

Olhar o mundo nesta perspectiva significa aliar-se a todos os fracassados que clamam por uma felicidade aqui na terra? Sabemos que na infância esta alegria foi possível e a perdemos para sempre. Não teria sido obra do capitalismo este escalonamento perverso da vida humana, em que a infância é o tempo do jogo mas também da formação para o trabalho, a vida adulta é o tempo da produtividade mas ainda do sacrifício, e a velhice é o tempo recompensador, mas igualmente ocioso, de uma existência árida? Com o objetivo de maximizar lucros, desta e doutras maneiras, o capitalismo barrou a emergência de formas vibrantes de vida que poderiam fulgorizar a existência humana em unísono com a natureza. Este é o segredo do artista, rotulado como um ser especial e distinto da massa comum dos viventes os quais, à serviço dos Príncipes, lhes

rende homenagem e prêmios sob a ação de uma outra estratégia de barragem do fulgor.

Quando as beguinas costuram o pano, também costuram a alma, forrando o tecido com as sombras do desconhecido. Vida e arte estão imbricadas, leitura e escrita estão associadas em relações imagéticas produzidas pelo desejo de intensidade. Como Spinoza, Llansol não acredita no Ser ou nas coisas, mas nas relações de afecção que produzem e transformam ambos, em torno de uma espiritualidade a que o filósofo deu o nome de *sanctitas* – “não a santidade dos santos, mas, como a define Llansol em *O jogo da Liberdade da Alma* com as próprias palavras do filósofo, “a alegria que nasce em nós da alegria que o outro sente” (Barrento, 2008, p. 23). Desta crença emerge uma estética e uma ética que funda e sustenta seu projeto literário desde *O livro das comunidades* e se ratifica nas palavras ditas em Paris em 1988: “Criámos, assim, um espaço para a evolução do possível e, sobretudo, para a emergência do imprevisível. Esse o ponto de encontro desejado da consciência livre com o dom poético” (Llansol, 1994, p. 92.)

O feminismo figural

Resumo:

O artigo traça um paralelo entre o conceito de feminilidade do último Freud (1932; 1937) relido por Birman (2001) e a arte literária, sustentando a alegoria de que a *escrita é mulher*. Discute o caráter promissor (Eros) da imagem poética (Barthes) assim como a falha de sua promessa em razão do vazio da representação (Blanchot). Vale-se da escrita imagética de Maria Gabriela Llansol que ultrapassa a dicotomia de gêneros, recusa a especificidade de uma escrita feminina e promove um outro tipo de maternagem. O artigo relaciona o masoquismo erógeno ao estatuto da escrita literária como sublimação da impotência e do desamparo frente à morte, processo independente das distinções de sexo. 189

Palavras-chaves: escrita; feminilidade; vida; morte; masoquismo erógeno; Llansol

Em nome de um diferente feminismo, aqui nomeado “feminismo figural”, a proposta deste ensaio está centrada na escrita imagética de Maria Gabriela Llansol (1931-2008) e nas suas relações com a questão do feminino, abrindo um outro viés de análise sobre a imagem literária na narrativa portuguesa contemporânea. Diante da oportunidade de recuperar a teoria freudiana estudada em projeto anterior sobre a família e a posição da mulher no romance português⁹⁷, busca-se agora uma relação entre o campo literário, em

97 Pesquisa publicada em OLIVEIRA, M.L.W. (2010). *Revirando casa e mundo: representações literárias do herói e da família*; um estudo do romance português contemporâneo. Niterói: EdUFF.

especial a questão da potência da imagem literária, e a natureza do feminino sustentada nos últimos estudos de Freud.

Na confluência entre o seu conceito final de feminilidade e a arte literária, defende-se aqui a hipótese de que originariamente toda *escrita é mulher*, alinhando-se argumentos contra a dicotomia masculino x feminino, ao mesmo tempo em que se abandona a especificidade de uma escrita feminina. Para dar conta destas aproximações, será preciso revisitar dois domínios distintos: a escrita literária e a feminilidade.

Para tanto, ao longo do ensaio serão retomados alguns conceitos consagrados sobre (1) a imagem literária, principalmente em sua conexão com a vida e a morte, em acepções cunhadas por Barthes e Blanchot, buscando compor (2) uma interrelação com o pensamento tardio de Freud em torno das pulsões de morte, de vida e da feminilidade. Para dar corpo a estas postulações, serão apresentados (3) traços do trabalho do negativo ou apofático da escrita de Maria Gabriela Llansol, seguidos de um suposto (4) “feminismo figural” que, por sua vez, se conjuga a uma (5) nova prática de “maternagem”.

1. O literário.

Para rever a natureza da arte literária, recorre-se à *Aula* de Barthes onde há pensamentos em franco diálogo com o de outros estudiosos, entre os quais Gaston Bachelard, Otávio Paz e Maurice Blanchot. Neste célebre texto, ele marca a diferença entre a linguagem comum e a literária, postulando que a primeira “é uma legislação” (Barthes, 1989: 12), cujo modo fascista de atuar “não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Barthes, 1989: 14), o que o leva a afirmar categoricamente: “Em cada signo dorme este monstro: um estereótipo” (Barthes, 1989:15) pelo qual “Na língua, servidão e poder se confundem inelutavelmente” (Barthes, 1989:15). Ao identificar literatura, escritura ou texto como “a prática [libertária] de escrever” (Barthes, 1989: 17), o professor do Colégio de França

chama a atenção para esta “trapaça salutar para fora da língua com a língua” (Barthes, 1989, p.16), negando a falácia de que o real é representável. Ao contrário de tal consenso, e concordando com Lacan, ele afirma peremptoriamente que o real é “o impossível” (idem, 1989, p. 22), “sempre um delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real” (idem, 1989, p. 23). Mas, se de um lado a escrita literária “tem o real por objeto do desejo” (idem, 1989, p. 23) e, se de outro lado, mostra-se obstinadamente “irrealista” (idem, 1989, p. 23), deduz o crítico que este “desejo do impossível” (Barthes, 1989: 23) está associado à função utópica mallarmeana “*Mudar a língua*” concomitante à expressão marxista “*Mudar o mundo*” (idem, 1989, p. 24).

Por sua vez, Bachelard diz que a escrita literária é o lugar onde mais se encontra este movimento próprio ao imaginário. Para o crítico, o poeta se apoia no dado concreto da percepção e, na pureza primitiva de uma afecção quando escuta esta origem primeira, capta as ressonâncias e restitui seu desabrochar.

Linguistas já haviam tratado da matéria, em especial Benveniste, mestre de Barthes, assim como Peirce que chegou a esboçar uma proto-estética baseada no signo icônico ou hipóicone, análogo (não igual) ao real que, segundo o brasileiro Décio Pignatari, funciona “como quase-objeto” (Pignatari, 1974, p. 43) de efeito fulgurante. Tais estudos do linguista norte-americano não foram desenvolvidos mas abrem horizontes no campo da filosofia para a compreensão daquilo que Barthes chamou de “o próprio fulgor do real (...) esse fulgor indireto” (Barthes, 1989:18-19) que nos remete a um termo-chave da estética de Maria Gabriela Llansol: a “cena fulgor”.

Ao lado do aspecto promissor da imagem poética ou do signo icônico, não se pode esquecer a sua frágil promessa de representação, bem discutida por Blanchot em “A Literatura e o direito à morte”, quando evidencia a coragem da escrita ao assumir a ausência ou a morte em sua própria enunciação ao representar a realidade, seja

ao trazer o objeto à fala ou à memória, seja trazer o sujeito que faz o gesto de enunciar. Publicada pela primeira vez dezessete anos antes do incontornável *Les mots e les choses* (Foucault, 1966), Blanchot (1949) coloca em cheque a própria representação no texto citado, inserto na coletânea *A parte do fogo*: “A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. (...) Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser (...)” (Blanchot, 1997, p. 310). A ideia já havia sido formulada dez anos antes em *O espaço literário* quando disse que a imagem é a “coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida (...)” (1987, p. 257). Ao tratar deste tema, Lavaud considera que o essencial da imagem não é, pois, o seu caráter mimético mas sim que “en elle, c’est le retrait de la chose qui s’annonce, elle ne produit qu’un effet d’absence” (1999: 17).

2. Pulsão de morte/pulsão de vida; masoquismo / feminilidade

192 Discutir a dicotomia vital x fatal no signo literário nos arrasta a campos multidisciplinares cujas descrições mostram analogias entre si em suas respectivas áreas. É o caso da Termodinâmica e as noções de neguentropia (ordem) e entropia (desordem) dos sistemas, como também da Psicanálise na sua postulação de pulsão de morte (Eros) e pulsão de vida (Tânatos).

Ao tratar da libido do indivíduo, Freud “descreveu o funcionamento combinado da pulsão de vida e da pulsão de morte (...)” (Laplanche e Pontalis, 1979, p. 529). As suas últimas formulações indicam que “O alvo do Eros é instituir unidades cada vez maiores e portanto conservar: é a ligação.” (Freud, 1938, *apud* Laplanche e Pontalis, 1979:538); o alvo da pulsão de morte é o oposto, o que se pode associar a um movimento respectivamente neguentrópico e entrópico do sistema psíquico.

No entanto uma parte da pulsão de morte não segue o deslocamento destrutivo para o exterior (forma sádica) mas “permanece no

organismo onde está ligada libidinalmente [...]. É nela que devemos reconhecer o masoquismo originário, erógeno” (Freud, 1924, *apud* Laplanche e Pontalis, 1979: 529). Em princípio o termo masoquismo foi cunhado pelo psiquiatra Kraft-Ebing na obra *Psicopatia sexual* onde ele defendeu a ideia de que “a natureza outorgou à mulher o papel social e sexual passivo, de acordo com a função que tem de desempenhar na procriação” (Nunes, 2003:97). Diferentemente das históricas, que se rebelavam de forma teatral contra o ideal burguês de feminidade, a figura da masoquista assume de forma dócil e passiva o papel de mãe devotada e sofredora. Quanto a isso, Freud menciona três tipos de masoquismo – erógeno, feminino e moral – considerando o primeiro e o segundo (também e depois chamado como “masoquismo da mulher”) “uma possibilidade imanente a todo ser humano” (Laplanche e Pontalis, 1979, p. 353) e conectado ao sentimento de castração e de desamparo comum aos dois sexos.

Parece-nos que o signo também se orienta para a vida e para a morte num processo em que se faz presente (vital) graças à eliminação (fatal) da realidade que “lhe sobra” para re-presentar. A imagem literária aceita e suporta esta passagem; resiste pela manutenção de resíduos do corpo da realidade (seja do mundo exterior, seja do sujeito) no corpo da escrita, valendo-se de artifícios sógnicos combinados que “emitem” algo singular, uma manifestação de vida sob a forma de “fulgor”.

A emergência desta situação vital ou erótica (cf. noção de prazer e gozo em Barthes, 1977, p. 7-10) pode ser pensada sob o tema da castração. De início o criador da Psicanálise relacionou o sentimento de castração à histeria e ao feminino como gênero fadado à passividade: “Uma menininha é, em geral, menos agressiva, desafiadora e autossuficiente; ela parece ter mais necessidade de obter carinho e, por esse motivo, de ser mais dependente e dócil.” (Freud, 1932-1936, p. 79). No entanto, nas análises de 1937, diz “que nos meninos o complexo de castração surge depois de haverem constatado, à vista dos

genitais femininos, que o órgão, que tanto valorizam, não acompanha necessariamente o corpo.” (Freud, 1932-1936, p. 84) o que o leva a concluir que à libido como tal não se pode atribuir nenhum sexo. E ainda, quanto à convencional equação ‘atividade & masculinidade’ que favoreceria o sexo masculino, ele acaba por entender que não se pode “esquecer que ela também engloba tendências com uma finalidade passiva.” (Freud, 1932-1936, p. 89).

194 Nos textos de 1932 (“A feminilidade”) e 1936 (“Análise terminável e interminável”), Freud deu-se conta de que a castração marcava não exclusivamente o sexo feminino, mas também os homens, causando-lhes o mesmo desconforto que as masoquistas sentiam e que as histéricas aceitaram demonstrar com rebeldia em suas exibições. No início de um século ainda imerso em misogenia, tais conclusões aparecerem nos escritos de Freud de forma reticente e indireta, como percebeu Birman: “O conceito [de feminilidade] foi formulado de forma negativa, é verdade, na medida em que a feminilidade seria o “rochedo da castração”, mas ela revelaria o originário do psiquismo, algo anterior à ordenação da subjetividade fundada no falo (...).” (Birman, 2001, p. 223).

Àquela altura Freud já havia ampliado o conceito de pulsão de vida que ele associava a um esforço para superar o seu oposto, a finitude e a morte, identificando modos de sublimação que teriam raízes num mecanismo a que dera o nome de masoquismo erógeno ou vital comum aos dois sexos, antes chamado masoquismo feminino. Desse modo rompe-se na sua teoria o estigma sobre o feminino quando defende a sublimação do narcisismo sofrido pelo sentimento de castração - efetiva (no caso da mulher) e temida (no caso do homem).

Como confirma Nunes, a noção de masoquismo erógeno “abre espaço para se pensar a constituição de novas formas de sublimação e, portanto, diferentes possibilidades para o sujeito, independente de seu sexo” (Nunes, 2003, p. 211). Em razão da passividade (ma-

soquismo/morte) e da sublimação (erógeno/vida), o masoquismo erógeno substitui o fundamento falocêntrico da cultura humana por um mecanismo primevo relacionado ao sentimento de castração, à morte, ao desamparo.

3. O trabalho literário do negativo

Se homens e mulheres “sabem” que estão originariamente condenados à finitude e ao desamparo, resta ver como se dá o trabalho do negativo em forma de sublimação na escrita de Llansol. Como antes postulado, por detrás do signo repousa a morte do real, mas nele ainda se pode detectar um rasto de luz emanante da vida que se entrevê nos interfícios da representação, que é capaz de gerar prazer e êxtase no leitor. Para Maria Gabriela Llansol neste “espaço edênico”⁹⁸ reside a arte literária. Ao se afastar das normas consagradas e gastas que ao longo do tempo institucionalizaram a prática da escrita, a escritora afirma que a arte não se restringe a circuitos pré-nomeados e se faz pela aliança da “liberdade de consciência” ao “dom poético” (Llansol, 1994b, p. 5). Ao privilegiar a imaginação que produz uma escrita inovadora, assemelhada à da poesia, Llansol atesta a proliferação de mundos ou realidades virtuais, assim como enfatiza a importância da técnica e do compromisso ético de compartilhamento das descobertas pois “Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.” (Llansol, 1998, p. 55). Pode-se afirmar que a autora não acredita em mundos melhores, antes crê na capacidade humana de concebê-los mediante a libertação das formas e o cultivo da poesia, aqui entendida no sentido de *poien*, do fazer poético (cf. Nancy, 2005, p.17).

195

⁹⁸ A noção de “espaço edênico” é explicada na entrevista de Maria Gabriela Llansol a João Mendes e publicada no jornal português Público, em 18 de janeiro de 1995. No Brasil, foi publicada juntamente com outros textos críticos da autora no volume Entrevistas pela Editora Autêntica de Belo Horizonte, em 2011.

196 Valendo-se de um corpo que aceita escrever sob o efeito das impressões providas de *Fora* (cf. Blanchot) ou do *Exterior* (cf. Foucault, 2001, p. 115), e convertida à emergência de múltiplas vozes, a imaginação llansoliana produz imagens (signos icônicos) de alta densidade que garantem intensidade e luminosidade ao texto. Se por um lado causam *estranhamento* (cf. Chklovski, 1973: 45-6) ou *in-conforto* no leitor (chamado *legente*, na acepção de Llansol), por outro o convidam à abertura do corpo e do pensamento em direção a uma textualidade sinônimo de exílio de vida e pujança, onde se aceita a morte e a entropia como passo necessário para se lhe opor neguentropicamente a vida. O convite não se reduz à revisitação do conhecido, mas à criação de um novo território, ou lugar de afetos, onde tempo, espaço, personagens, enredo, pontos de vista e demais categorias da prosa verossímil se transformam e apontam para o fulgor em terreno inaudito. Assim vemos que no lugar do narrador, há múltiplos pontos de vista; em vez do tempo cronológico, há sobreposição de tempos; por sua vez o enredo é substituído por um fio que “liga as diferentes cenas fulgor”; o real se transforma em algo não-real ou virtual; e os personagens que então viviam e morriam, tornam-se *figuras* eternas ou eternizadas, como, por exemplo, Ana de Penãlosa, Müntzer, Eckhart, Suso, Nietzsche. Tais figuras atuam na narrativa como *nós construtivos* (vozes das imagens ou das palavras), contornos de *núcleos cintilantes* também chamados *cenas fulgor*. Como se percebe, são criações que desobedecem à lei da verossimilhança histórica, pertencem a tempos diferentes e se mesclam num convívio comunitário de indivíduos livremente inventados, que não são reais mas existem: são os “*existentes-não-reais*” próprios à textualidade Llansoliana (Llansol, 1994^a, p. 120).

O corpo a corpo da escrita llansoliana – pois se trata de um *corp ‘a’ screver* – assenta no vazio da linguagem e sabe, como nos ensina Fernando Pessoa (1972, p. 164), que fingir é a única possibilidade de salvar e salvar-se diante da finitude, do incognoscível e

do não-representável. Também aqui se faz presente a potência do Falso segundo Nietzsche, juntamente com a afirmação paradoxal do Tudo e do Nada, que celebram o acontecimento e os agenciamentos, por sua vez outros nomes para o *sentido* em perspectiva deleuziana. Assim se dá o trabalho literário do negativo que faz a singularidade desta poética narrativa da qual destacamos alguns exemplos de *O livro das comunidades*, obra a partir da qual a autora fez a sua iniciação à chamada escrita de fulgor. Trata-se do capítulo - Lugar 18 - onde a figura feminina de Ana de Penãlosa, rica viúva protetora do poeta místico São João da Cruz, demora-se a refletir sobre a escrita e o bordado:

Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projeta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. (...) bordo e penso que sei bordar; não sei como fiz esta associação mas logo depois reflecto. Saber e ver (...) Com um dedo sobre a linha, prendo também os olhos ao tecido, (...) 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 acto de desenhar; (...) Situo-me historicamente ao lado de outras mãos que bordariam tecidos de outra época. (...) Passo da escrita ao bordado, traduzindo como se ambos fossem a minha palavra; (...) Com um livro escreve-se outro livro. Como um livro é vegetal. (Llansol, 1977: 65-6)

197

Mais adiante, no Lugar 19, Ana de Peñalosa está à beira de um lago a observar um peixe cujas transformações singulares se aproximam da própria escrita produzida por si e pelos seus mestres medievais, a saber o monge Eckhart e seu discípulo Suso, aqui metamorfoseado em peixe. A passagem se conclui com a afirmação do negativo na forma do nada: “Fora uma escrita ritmada, conduzida

pelo peixe e pela evolução das conchas: todos os seres são nada puro.” (Llansol,1977: 69)

4. Outro feminismo

Em busca da conexão da escrita com a questão do sexo e do gênero feminino, trazemos alguns momentos em que a autora fala explicitamente sobre o assunto em seus Diários.

De *Finita* - Diário II (1987) temos a entrada de 23 de Janeiro de 1975, sobre as distorções decorrentes da diferenciação opositiva dos sexos, numa passagem em que, depois do chá e do mel servido ao marido, a escrevente aponta para a tirania e a violência contra a mulher:

E vem-me a memória a impressão, a que guardo já há muito, sobre o que domina as relações genéricas entre homens e mulheres, à margem do mútuo:
a vassalização e o crime.

198

Quando a mulher domina, a fecundidade absorve o afecto (...)
A fecundidade e o crime vão juntos.

Quando o homem domina, a conquista transforma os homens em guerreiros de mais além e a mulher é sempre o primeiro vassalo que paga o tributo pela guarda das terras conquistadas (...)
(Llansol,1997: 18)

Contrapondo-se à perversa dualidade opositiva homem-mulher em forma de sado-masquismo que fica “à margem do mútuo”, Llansol recupera a figura histórica de Plantin, um dos mais libertários tipógrafos da Antuérpia nos idos de 1589, ao mencionar a expressão “sexo invisível”, que se pode associar ao *neutro* (cf. Blanchot, 1969: 556) ou a um gênero independente do sexo biológico: “Plantin me disse que, embora eu fosse mulher, podia escrever numa sala próxima das oficinas, pois para ele mais vale o livro que o sexo e que o livro torna o sexo invisível.” (Llansol, 1984:

29). Quem aqui enuncia a frase é Margarida, outra figura-beguina que se singulariza “pela pulsão da escrita”, tal como sua companheira Ana de Penãlosa, ambas duplos de Llansol que, em sua (falsa) voz autobiográfica, reafirma o “neutro” da escrita, no diário I, *Um falcão no punho*: “À medida que o texto adquire uma certa potência, deixa de ser característica de homem, ou de mulher (...) Eu própria vou sentido uma parte neutra no meu ser – a terra prometida da força, a terra de ninguém do sexo.” (Llansol, 1998:140; grifos meus)

Assim como se dá na experiência mística, o livro torna o sexo invisível mas não o apaga, pois as suas imagens / palavras carregam a energia remanescente provinda do corpo e das coisas, sendo capazes de gerar prazer e gozo (cf. Barthes, 1977), em experiências baseadas em Eros, o deus sublimador de nossa finitude. Como Freud deu a entender, o masoquismo erógeno ou feminino compensa o desamparo, num processo similar ao dos místicos, o que corrobora a experiência de Llansol cuja virada inciática na escrita ocorreu depois das leituras de São João da Cruz na biblioteca da Abadia de Maredret, próximo a Namûr, na época do exílio na Bégica.

199

Para João Barrento, este será, porventura, o mais acabado exemplo de uma escritora sem ‘sexo` (que de si mesma diz: “Há em mim uma mulher que tem sexo, e outra que não tem” (*Finita*, 1987, p. 19), querendo com isso significar que aquela que não tem é a que escreve) que, desde *O Livro das comunidades* (1977), vem escovando a contrapelo, não apenas o texto do romance, mas também o da história – e o de uma “escrita feminina” – que contesta porque o que lhe interessa não são noções como as de sexo ou gênero, mas de “pujança” (ou força, potência, derivadas da filosofia de Spinoza), também da escrita (...) (Barrento, 2003, p.139)

Ora, se esta potência se relaciona sem dúvida com Spinoza (*conatus*), também faz eco aos seus pósteros, a saber Nietzsche e Freud. Para além do trágico, a proposta de uma estética ou estetização da vida encontra abrigo no masoquismo erógeno esboçado por

Freud, responsável pela condição de feminilidade como “aceitação da castração” (Nunes, 2003: 231), o que exige “um trabalho de simbolização” (Nunes, 2003: 231). Trata-se de uma pujança que não tem sexo, que é neutra e que acena com a “terra prometida da força” já que “mais vale o livro que o sexo”.

Na passagem de *Finita* atrás citada, Llansol se pergunta sobre esta indiferenciação sexual quando recusa a narrativa representativa da verossimilhança: “Se eu procurar abrir caminho a um texto que não represente (e por isso mesmo, antes de mais, diga) que sexo estarei dizendo?” (Llansol, 1987, p. 19, grifo da autora). É uma pergunta que permanece também para nós. Trata-se, como vemos, de um “feminismo figural” segundo as minhas palavras, que se apoia na escrita e na criação de seres e realidades de todo tipo.

5. Outra maternagem

Na primeira linha d’ *O livro das comunidades* lemos: “nesse lugar havia uma mulher que não queria ter filhos de seu ventre.”²⁰⁰ (Llansol, 1977: 11). Quem aqui fala é Ana de Peñalosa que se recusa ao papel de reprodutora, abrindo-se para outras tarefas de maternagem. Ela é a Grande Dama entre todas as figuras femininas que habitam as duas trilógicas de Llansol - Geografia de Rebeldes e Litoral do Mundo. Misto de beguina e mulher da sociedade, ela teria encontrado a sua feminilidade como sinal do humano, para além do sexo e do gênero. Assim como fez Maria Gabriela Llansol, Ana de Peñalosa troca a maternidade biológica por outra, numa atitude que parece recusar as exigências culturais do seu sexo e optar pela liberdade por meio da escrita e da imagem literária. No final deste livro-fonte, lemos: “Ana de Peñalosa não amava os livros; amava a fonte de energia visível que eles constuem quando descobria imagens e imagens na sucessão das descrições e dos conceitos.” (Llansol, 1977, p. 86) A figura Ana de Peñalosa escolhe ser a mãe da palavra que dela se alimenta: “Sentava-se no seu quarto (em toda parte) e dava-

-se a palavra sobre o dedo indicador ligeiramente curvado como se servisse um aperitivo ou um peixe.” (Llansol,1977, p. 12). Diz que gosta “perdidamente de escrever (e de desaparecer na escrita)” e que não gosta de ler simplesmente porque não consegue mais “separar a leitura da escrita” (Llansol, 1977, p.15).

A carga erógena (ou erótica) do originário masoquismo identificado por Freud - partilhado por ambos os sexos porque supõe a aceitação da pequenez e da impotência ou passividade do ser humano frente à morte – está presente na escrita de Llansol e passa para o leitor/legente que na leitura vivencia um “sexo de ler” e usufrui do libidinal agenciamento do corpo de quem escreve com o que lhe é exterior – “*sexo da paisagem*”. Com fina intuição, Llansol se pergunta no Diário 2 – *Finita*: “E o sexo e a escrita não serão os dois caminhos da mesma acção? (Llansol, 1987, p. 19)

Como alterego de Maria Gabriela Llansol, Ana de Peñalosa é a mulher e visionária “(...) sempre pronta para escrever, [que] sonhou com um grupo de homens” (Llansol, 1977, p. 13) e, na sua companhia, tendo à frente São João da Cruz, seguiu numa cruzada de visitação/recriação do primeiro massacre de camponeses da História, acompanhada de outras figuras históricas igualmente rebeldes: o sacrificado líder dos anabaptistas (Tomás Müntzer), o “herético” defensor do heliocentrismo (Copérnico), o “blasfemo” afirmador da rotação da Terra (Giordano Bruno), o mal afamado destruidor das tábuas da lei (Frederico Nietzsche), os místicos ousados da Idade Média (Eckart e seu discípulo Suso/porco), além de imaginários animais-figuras como Coração de Urso, a cadela Maya, o cavalo Pégaso. Ana é mãe de São João da Cruz e se torna esposa de Nietzsche com o qual concebe “outra criança ou objecto, ou planta, ou animal” (Llansol,1977, p.85), um novo ser “composto da profundidade de nomes” (Llansol, 1977, p.85) cuja mão direita era São João da Cruz a soletrar num livro e cuja testa (uma delas) era a cabeça decapitada de Müntzer a cavalo. Compósita e exdrúxu-

la, esta imagem é sugestiva de muitas significações e reaparece na abertura do livro seguinte, *A restante vida* (1982).

Efetivamente, o 2º livro da trilogia começa com a constatação de que “o novo ser era um monstro” (Llansol, 1982, p. 11), mas seu sentido vai se esclarecendo aos poucos a ponto de o considerarmos uma alegoria da textualidade imagética de Llansol que figuralmente ressuscita Münzter graças à maternagem de Ana de Peñalosa que o gera e o protege. Como Ana trouxe neste momento de reencontro uma “espécie de livro com magia” (Llansol, 1982, p. 11), ela faz “um espesso agasalho com as suas páginas” e “na última embrulhou a cabeça de Muntzser e beijava-lhe constantemente a ferida do pescoço” (Llansol, 1982, p. 11). Dele vai receber o testamento, tornando-se sua mensageira. Em outras palavras, guardará como mãe a mensagem do seu filho, rememorando para nós esta primeira repressão ao clamor dos pobres nos primórdios da era moderna, situando-se “historicamente ao lado de outras mãos que bordariam tecidos de outra época.” (Llansol, 1982, p. 66).

Não se trata, portanto, de um maternidade convencional, nem de uma maternagem psicopatológica, mas do exercício prático e testemunhal de uma outra capacidade, que cria e conserva a vida para além dos ditames do sexo.

Conclusão

Sem negar a potência das mulheres escritoras na história literária e sem desprezar os problemas de gênero, preferimos apontar para outro horizonte relativo à natureza da escrita. Concluindo, diríamos que *a escrita é mulher* embora possa ser produzida e compartilhada indistintamente por qualquer sexo ou gênero; diríamos que a literatura é mulher porque exige do poeta e do grande narrador uma “alma feminina”, uma passividade (que Freud viu na mulher), uma dobra do sujeito narcísico e falocêntrico, já que a escrita - por extensão toda forma de arte - é um enfrentamento e

aceitação da morte do eu e da realidade (Tânatos), como nos ensina Blanchot e, em troca, uma afirmação da vida porque produz energia e fulgor (Eros). Podemos correlacionar estes traços da feminilidade (revista por Freud) ao cromossoma x presente no mapa genético dos dois sexos - xx e xy – mostrando que ambos os envolvidos no processo da castração – a “real” ou a temida - sofrem diante da finitude.

Se o instinto maternal decorre da certeza de que a vida é frágil e mortal, cabendo à fêmeas preservá-la de modo a manter as crias vivas o maior tempo possível, a maternagem humana é uma atitude cultural que enfrenta o desamparo e que pela arte busca inventar um espaço edênico onde se desfrute prazerosamente da vida. Feminismo *figural* e maternagem se articulam em *O livro da comunidades* de Maria Gabriela Llansol sob o imperativo da escrita vazada em “liberdade e dom poético”.

O conceito de feminilidade aqui discutido é inerente a qualquer gênero e sexo tendo sido na obra de Freud “paulatinamente desarticulado da imagem da mulher” (Nunes, 2003:229). Como endossa Nunes, “Ao se descobrir castrado, o sujeito se reencontraria com uma *feminilidade* primária, que se de um lado o remete a uma experiência de angústia, de outro lhe abre novas possibilidades sublimatórias” (Nunes, 2003, p. 232). Como notou Freud em “Análise terminável e interminável”, é muito custoso na análise persuadir uma mulher a abandonar seu desejo de um pênis, com fundamento de que é irrealizável, ou quando estamos procurando convencer um homem de que uma atitude passiva para com homens nem sempre significa castração e que ela é indispensável em muitos relacionamentos na vida. (Freud, 1937, p. 404)

Neste sentido, a reação de “repúdio da feminilidade” (Freud, 1937, p. 405), seja em homens, seja em mulheres, se manifesta como resistência à transferência na clínica psicanalítica e, ao fim e ao cabo, representa uma recusa imatura da morte e da finitude. Por outro lado, em virtude da própria constituição do literário, poetas

e seus leitores são capazes de acolher compassivamente o “rochedo da castração” inerente a todos os gêneros de humanos.

A urdidura da noção tardia de feminilidade representa um passo a mais no redimensionamento do feminino, fornecendo teoria consistente do próprio Freud para revogar suas concepções anteriores, favorecendo a igualdade dos gêneros e a reversão da menorização da mulher, além de funcionar como um espelho crítico para as masculinidades misógenas da era patriarcal.

Sem dúvida, mais do que os gestos e a fala, a escrita “neutra”, poética e sem sexo é uma suprema forma de simbolização e amparo usada pelo animal humano, ainda demasiado humano. Se de um lado o texto literário procede do vazio ou da morte do real (Tânatos), de outro afirma a vida e o fulgor (Eros), tornando-se o lugar paraxoxal e ambíguo da linguagem literária ao qual se podem aplicar os atributos que servem de título aos capítulos da Parte I de *Causa Amante* (1996), livro 1 da 2ª trilogia de Maria Gabriela Llansol:

204

Aqui

É

Tudo

Aqui

É

Nada

Aqui

É

Entre tudo

Entre Tudo e Nada.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria Fernanda. “Uma cosmogonia narrativa”. JL, Lisboa, 12-25, Março 2008, p. 5.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*; um seminário sobre o lugar da negatividade. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2006.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.
- ASSMANN, Selvino J. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 7-14.
- BARRENTO, João. “O livro torna o sexo invisível?”. Revista *Metamorfoses* 4. Set 2003, Rio de Janeiro / Lisboa: Cátedra Jorge de Sena /Editorial Caminho
- _____. *Na dobra do mundo*; escritos llansolianos, Lisboa: Mariposa Azul, 2008.
- _____. O que é uma figura? In: *O que é uma figura?* Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação.Lisboa: Mariposa Azul, 2009
- _____. Os nós de Aossê. In. BARRENTO, J. e SANTOS, M.E. (Org. *Pessoa e Bach na casa de Llansol*. Lisboa: Mariposa Azul, 2013.
- BARRENTO, J. e SANTOS, M.E. (Org). *Pessoa e Bach na casa de Llansol*. Lisboa: Mariposa Azul, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *A modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Aula*. Trad. e pós-fácio de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1985.
- _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Câmara Clara*; Notas sobre a fotografia. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BAUDRY, Jean-Louis. *Nos plus belles idées*, Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*, XV, Paris: Gallimard, 1969.

- _____. La voix narrative (le “il”, le neuter). In: *L’entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisé. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A conversa infinita-2*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Duremá, 2002.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio.
- BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo; A feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. & Alvim, 2004.
- 206 CANTINHO, Maria João. “Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol (1)”. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html>
- CASTRO, Fabyolla Lúcia Macedo de. *São João da Cruz: um nômade de Deus: a mística do tudo-nada e seu significado psicanalítico* / Fabyolla Lúcia Macedo de Castro. Belo Horizonte, 2010.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 1997.
- COELHO, Eduardo Prado. “Maria Gabriela Llansol: o texto equidistante”. In: *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988.
- _____. Suplemento “Leituras” do *Público*, 6 Março 1999, p. 8.
- CORREIA, Helia. *Jornal de Letras*, Lisboa, 15-25, Março 2008, p. 6.
- COMPAGNON, Antoine. Barthes moderno e antimoderno ou o romance de Roland Barthes. In: PERRONE-MOISÉS, L. & MELLO, E.C. (Org.) *De volta a Barthes*. Niterói: EdUFF, 2005.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D’Água, 2004.
- _____. GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Trad. Rafael Coutinho. Lisboa: Assiri & Alvim, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Morada*; Maurice Blanchot. Trad. Silvína Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'ímage*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011c.

FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FENATI, Maria Carolina. *Leitura de Geografia de Rebeldes de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Ed. Vendaval, 2009.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*; uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Michail. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *O que é um autor*. 3. ed. Lisboa: Vega / Passagens, 1992.

_____. Estética: *Literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (cap. sobre o Pensamento exterior)

_____. Outros espaços. In: *Ditos e Escritos III*, Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Org. de Manoel Barros da Motta. 2º. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411-422 207

FREUD, S. (1932-1936). Feminilidade. Conferência XXXIII. In: *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos, v. XXII*. Ed. Standard Brasileira das Obras Completas Psicológicas de Sigmund Freud, Imago.

_____. (1937) Análise terminável e interminável. Trad. de Joan Riviere. In: *Int. J. Psycho-Anal*, 18 (4), 374-405.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.

GUSMÃO, Manuel. «A História e o projecto [do]humano. Que quer dizer o texto quando diz: “o que o texto tece advirá ao homem como destino”?», Ariane, nº 18-20 (*Cartographies*. Méritolanges offerts à Maria Alzira Seixo). Lisboa, Faculdade de Letras, 2003-2005; datiloscrito avulso, 18pp.

_____. *Migrações do fogo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

HATTERLY, Ana. *Apud MELENDI*, Maria Angélica. “Imagem e palavras”. In: ALMEIDA, Maria Inês de. *Para que serve a escrita?* São Paulo, EDUC, 1997.

HELLDER, Herberto. "Cinemas". In: *Relâmpago*. Lisboa, n. 3, pp.7-8, Outubro de 1998.

_____. *Photomaton & vox*. 4ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

JOÃO DA CRUZ, Santo. *Obras Completas*. Petrópolis: Vozes, 2002.

JOAQUIM, Augusto. O limite fluído. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos nas ervas*. Lisboa: Rolim, 1987, p. 177-219.

_____. Posfácio. IN: LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa Amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

JORGE, E. *Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Didi-Huberman*. In: [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf) JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

LAPLANCHE, J. E PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*. 5ª ed. Santos: Martins Fontes, 1979

LIMA, Cristiane da Silveira. "Imagens da violência e violência das imagens: considerações em torno do documentário *Jardim Ângela*" In: Ciberlegendaout/2007, www.uff.br/ciberlegenda/artigo12_outubro2007.html. Acesso em 10/01/2011.

208 LIMA, Marleide Anchieta de. *O teclado acende o écran: a poesia cinematográfica de Manuel Gusmão*. In: ABRIL - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Niterói, Vol. 5, nº 9, pp. 187-204, Novembro de 2012.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Afrontamento, 1977.

_____. *A restante vida*. Lisboa: Afrontamento, 1982.

_____. *Na casa de julho e agosto*. Lisboa: Afrontamento, 1984.

_____. *Finita*; Diário 2. Lisboa: Edições Rolim, 1987.

_____. *Um falcão no punho*. 2. ed., Lisboa: Relógio D'Água, 1988

_____. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Edições Rolim, [1990]

_____. *Amar um cão*. Colares/Sintra: Colares Editora, [1990].

_____. *Lisboaleipzig 1*; o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994a.

_____. *Lisboaleipzig 2*; o ensaio de música. Lisboa: Edições Rolim, 1994b.

_____. "Para que o romance não morra". In 1994b, p. 116-123.

_____. “No espaço Llansol”. Entrevista a João Mendes. *O Público*, nº1786, 28 de Janeiro 1995.

_____. *Inquérito à quatro confidências*. Diário III. Lisboa: Relógio D´Água, 1996.

_____. *Causa Amante*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D´Água, 1996.

_____. *O falcão no punho*. 2º ed. Lisboa: Relógio D´Água, 1998a.

_____. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio D´Água, 1998b.

_____. *Amar um cão* in Cantileno, Lisboa: Relógio D´Água, 2000, p. 37-49.

_____. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D´Água: 2000.

_____. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D´Água, 2002.

_____. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. *Uma data em cada mão*. Livro de Horas I. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Inéditos em torno do actual, do vivo e do novo*. In: BARRENTO (Org.), “Nada ainda modificou o mundo...”; Actualidade de Llansol, Lisboa: Mariposa Azul, 2010.

_____. O espaço edénico. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

_____. *Cadernos 1-06, 07, 08, 09*. Espólio de M. G. Llansol, Espaço Llansol, Sintra.

_____. Avulso 28, Caderno 1.01, 14.12.82. *Apud* BARRENTO, João. Os nós de Aossê.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

_____. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Ed. Vendaval, 2003.

_____. “A comunidade que vem”, in *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003, p.201-235

LEVY, Tatiana Salem. “Deslize na linguagem (uma leitura de Maria Gabriela Llansol)” <https://litcult.net/2012/11/17/deslize-na-linguagem-uma-leitura-de-maria-gabriela-llansol>

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Água viva*, 11ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins

Fontes, 1995.

MARTINS, Fernando CABRAL. *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aríon Publicações, 2000.

MARX, William. *L'adieu à littérature; histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e*, Paris: Éditions de Minuit, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. Le lieu critique. IN: ----- (Org.) *Le commerce des regards*. Paris: Le Seuil, 2002.

_____. La violente histoire des images. IN: ----- (Org.) *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002. pp.7-60.

MOURÃO, José Augusto. *Onde vais, drama-poesia? Excertos comentados*. Disponível em <http://www.triplov.com/semas/semiot/llansol.html>

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

-----. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu: Ed. Vendaval. 2005.

NAVA, Luís Miguel. *Ensaíos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

NUNES, Silvia Alexim (2003) *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha; um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra; paisagem e povoamento*. [4. ed] Lisboa: 210 Assírio & Alvim, 2003.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. O animal que somos: interações identitárias na prosa contemporânea de língua portuguesa. In: XI Congresso da ABRALIC, 2008. ANAIS. São Paulo: ABRALIC, 2008.e-book.

_____. Uma narratividade em mutação: recepção e produção de *Causa Amante*, de Maria Gabriela Llansol. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 28, p. 42-62, 1^o semestre 2010.

_____. “Eu leio assim este livro”; leituras de uma trilogia de rebeldes. *Abril* (Niterói), v.3, série 6, p. 107-110. 2011.

_____. “Violência e verdade da imagem: uma leitura de `existentes-não-reais` em Maria Gabriela Llansol”. In: PADILHA, L.C. e SILVA, R.F. (Org.) *De guerras e violências; palavra, corpo, imagem*. Niterói: Editora da UFF, 2011, p. 187-205.

_____. O texto exílio de Maria Gabriela Llansol. *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Studies* (USA), v.4, série 1, p. 49-60, 2015.

_____. Para além do literário e do humano, diálogo entre Maria Gabriela Llansol e Clarice Lispector. *Dedalus* (Lisboa), v. 2, série 17-18, p. 1089-1106, 2015.

_____. As artes da imagem no texto contemporâneo de Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares. *Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena, v. 13, série 2, p. 32-44, 2016.

_____. Tempo *giusto*, escrita e feminilidade. In: ALONSO, C.P.; VECHI, R.; ANDES, C.A. *De Oriente a Ocidente*. Estudos da AIL V. II sobre Portugal, p. 379-402. Coimbra, 2019.

_____. Limites do literário, uma aproximação entre Llansol e Lispector. *Matraga*, v. 2, série 52, p.128-140, 2021.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. Teixeira Coelho Neto. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1934. Edição original clonada.

_____. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1972.

PIGNATARI, Decio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PARENTE, André. Os paradoxos da imagem-máquina. In _____. (Org.) *Imagem máquina; a era das tecnologias do virtual*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PUGLIESE, Vera. O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. In: *Palíndromo Teoria e História da Arte*, 2011 / no 6 p. 17-18.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*; Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed 34, 2005.

SANTOS, Maria Etelvina. A fraternidade do ímpar: *Amar um Cão II*. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia e ANDRADE, Vania Baeta (Org.) *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 35-52.

_____. *Como uma pedra-pássaro que voa*; Llansol e o improvável da leitura. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

_____. Heterónimos e figuras; Extensões do corpo e modos da mente em Pessoa e Llansol. In. BARRENTO, J. e SANTOS, M.E. (Org.) *Pessoa e Bach na casa de Llansol*. Lisboa: Mariposa Azul, 2013.

_____. Os anos de peregrinação de Pessoa/Aossê. In. OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire. (Org.) *Um nome de fulgor*. Maria Gabriela Llansol (1931-2008). Niterói: EdUFF, 2012.

SEIXO, Maria Alzira. Alteridade e auto-referencialidade no romance português de hoje (A propósito das obras de J. Saramago, M. Cláudio e Maria Gabriela Llansol). In: *A palavra do romance*; Ensaio de Genologia e Análise. Lisboa, Livro Horizonte, 1986.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Trad. LCygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1974.

STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O beijo partido*; leitura de *Um beijo dado mais tarde* / Introdução à obra de Llansol. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2004.

_____. Entrepessoas, com Aossê na casa e na mesa de Bach. *Remate de males*, Campinas (8):p.83-91, 1988.

SPINOZA, B. *Ética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

TERESA DO MENINO JESUS, Santa. *História de uma alma*. Manuscritos autobiográficos. Tradução das Religiosas do Carmelo do Imaculado Coração de Maria e de Santa Teresinha. 2. Ed. São Paulo: Paulus, 1986.

212

WOODWARD, Richard B. Um mundo perdido feito por mulheres. *NYTimes: New York Times Syndicate*, 28/07/2008, 20h12, tradução de George El Khouri Andolfato. <http://viagem.uol.com.br/ultnot/2008/07/28/ult4466u361.jhtm>.

Índice remissivo

A

AGAMBEN, Giorgio: 26, 39, 41, 45, 47, 49, 106, 178, 181, 205

B

BARTHES, Roland: 15, 17, 26, 38, 46, 47, 49, 136, 138, 166, 167, 181, 190, 191

BARRENTO, João: 16, 25, 51, 52, 82, 117, 121, 173, 183, 184, 186, 188, 199

BENJAMIN, Walter: 41, 43, 165

BLANCHOT, Maurice: 7, 10, 11, 16, 27, 28, 30, 37, 49, 95, 98, 100, 135, 137, 139, 146, 152, 160, 168, 178, 181, 189, 190, 191, 192, 196, 198, 203

BIRMAN, Joel: 189, 194

D

213

DELEUZE, Gilles: 16, 54, 56, 57, 61, 81, 87, 90, 135, 159

DIDI-HUBERMAN, Georges: 98, 149, 150, 160, 162, 166, 168, 171, 172

C

COELHO, E. Prado: 16, 19, 67

D

DERRIDA, Jacques: 22, 61, 77, 101, 102, 181, 185

F

FOUCAULT, Michel: 16, 20, 21, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 60, 62, 100, 135, 139, 178, 181, 192, 196.

FREUD, Sigmund: 169, 189, 192, 193, 194, 199, 200, 202, 203, 204, 207

L

LOPES, Silvina: 6, 9, 51, 52, 53, 59, 62, 184

N

NANCY, J. L: 62, 95, 98, 137, 142, 143, 149, 151, 152, 158, 160, 162, 166, 195

N

NUNES, Silvia: 193, 194, 195, 203

P

PARENTE, André: 145, 147, 160

PIGNATARI, Decio: 122, 123, 124, 134, 136, 148, 191

PEIRCE, Charles Sanders: 93, 99, 122, 123, 124, 125, 131, 134, 135, 136, 142, 147, 191

R

²¹⁴ RANCIÈRE, Jacques: 51, 60, 132, 146, 152

S

SEIXO, Maria Alzira: 48, 68, 182

SENNET, Richard: 178, 181

SILVEIRA, Jorge Fernandes: 8, 15, 88, 118

SPINOZA, B. : 45, 11, 113, 114, 122, 127, 148, 156, 157, 158, 159, 161, 178, 181, 185, 188, 199

