UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

LUIZ FERNANDO QUEIROZ MELQUES

Abrir a porta em noite obscura: a presença de São João da Cruz na escrita de Maria
Gabriela Llansol

Versão corrigida

São Paulo
2018

LUIZ FERNANDO QUEIROZ MELQUES

Abrir a porta em noite obscura: a presença de São João da Cruz na escrita de Maria
Gabriela Llansol

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Portuguesa).

Orientador: Prof^a Dr^a Lilian Jacoto

De acordo:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Lilian Jacoto', with a stylized, flowing script.

São Paulo

2018

MELQUES, Luiz Fernando Queiroz. **Abrir a porta em noite obscura**: a presença de São João da Cruz na escrita de Maria Gabriela Llansol. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Portuguesa).

Aprovado em: 19 de fevereiro de 2018

Banca Examinadora

Professora Doutora Verónica Galindez	USP
--------------------------------------	-----

Julgamento	Assinatura
------------	------------

Professora Doutora Luci Ruas Pereira	UFRJ
--------------------------------------	------

Julgamento	Assinatura
------------	------------

Professora Doutora Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira	UFF
--	-----

Julgamento	Assinatura
------------	------------

AGRADECIMENTOS

Aos que tornaram este trabalho possível, aos que deixaram os dias mais leves:

à Professora Lilian Jacoto, com quem aprendo todos os dias, pela generosidade de seus gestos, pelo olhar amoroso e crítico que dirige à literatura e que me cativou desde o início, por tudo e mais um pouco;

ao Professor Pedro Eiras, pelo estímulo à reflexão, pelo olhar de perto e de longe;

à equipe do Espaço Llansol, pela recepção sempre atenciosa nos nomes de João Barrento, Maria Etelvina Santos, Helena Vieira, Albertina Pena e Teresa Projecto;

à Professora Maria Augusta da Costa Vieira, pelo entusiasmo com que me apresentou as rotas hispânicas “*del Siglo de Oro*”;

à Professora Maria Helena Nery Garcez, pelas contribuições no exame de qualificação;

à Professora Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, pela leitura atenta e pelas sugestões para o desenvolvimento deste trabalho;

à Professora Verónica Galíndez, por me mostrar um novo olhar para a teoria e crítica literárias;

à Professora Luci Ruas Pereira, pelo entusiasmado aceite em ler e falar deste trabalho;

à Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP), pelo fomento às atividades acadêmicas nos processos 2015/14646-5 e 2016/14147-1;

à minha mãe Celia Regina, pelo amor e pelo apoio incondicional a minhas escolhas;

ao Natan, pela fraternidade que nos une;

à Gabriela Stelutti, pela companhia afetuosa;

a Ana Carolina Borgato e Mariana Rosa, pelas palavras amigas e pelos inesquecíveis passeios e viagens;

a Caio César Esteves de Souza, Umberto de Souza Cunha Neto e Wanderley Corino Nunes, pelos longos e produtivos diálogos e pelo divertido convívio que ultrapassa, em muito, as salas da faculdade;

a Paulo César Ribeiro Filho e Nicole Guim de Oliveira, pela prazerosa partilha das mesmas etapas, dos mesmos ambientes e da paixão pela literatura portuguesa;

a Roberta Ferraz e Cibele Lopresti, por fazer de nosso grupo uma sedutora rede de afetos;

a todos os de Santos, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Lisboa, Faenza, Veneza e Hannöver que atravessaram este período e deixaram suas marcas afetivas.

FRA' ANGELICO. La morte di San Domenico. Predella de *Incoronazione della Vergine*
(1434-1435)

RESUMO

MELQUES, Luiz Fernando Queiroz. **Abrir a porta em noite obscura**: a presença de São João da Cruz na escrita de Maria Gabriela Llansol. 2018. 151 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008) dá a ler, em seus livros, uma “comunidade de diferentes” que propõe encontros impossíveis no curso da história. Este trabalho debruça-se sobre sua escrita da década de 1970 e início da década de 1980, com o objetivo de analisar a presença textual do poeta místico espanhol São João da Cruz (1542-1591), tornado membro da comunidade na sua obra. Interessa-nos, por um lado, refletir sobre as contribuições do místico para a formação dessa comunidade por meio dos efeitos da leitura de seus textos, do contraste de perspectivas e da partilha de experiências-limite na linguagem e no corpo, e, por outro, explorar as reelaborações do pensamento e da figura autoral de um poeta do século XVI em uma escrita contemporânea que concebe os discursos da história e da própria literatura a partir das margens. Em nosso percurso, contaremos com a teoria de Barthes e de outros críticos sobre autoria, autoridade, escritura e efeito, bem como noções advindas do campo da Ética como afeto, alteridade, hospitalidade e comunidade.

Palavras-chave: Maria Gabriela Llansol. São João da Cruz. Literatura portuguesa. Comunidade. Escritura.

ABSTRACT

MELQUES, Luiz Fernando Queiroz. **Opening the door on a dark night:** the presence of Saint John of the Cross in the Maria Gabriela Llansol's writing. 2018. 151 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

In her books, the Portuguese writer Maria Gabriela Llansol (1931-2008) builds up a community of different voices that proposes impossible meetings in the course of history. This research focuses on her 1970's and early 1980's writing in order to analyze the textual presence of the Spanish mystic poet Saint John of the Cross (1542-1591) who has become a community member in her work. On one hand I am interested in reflecting on the mystic's contributions for this community by means of reading effects from his texts, viewpoint contrasts and limit experiences in language and body. On the other hand, I aim to explore both the re-elaboration of thoughts and the authorship of a 16th-century poet in a contemporary writing that considers historical and literary discourses from the margins. In that sense, I shall consider Barthes' and other essayist theories on authorship, authority, writing and effect, as well as ideas from Ethics as affect, otherness, hospitality and community.

Keywords: Maria Gabriela Llansol. Saint John of the Cross. Portuguese literature. Community. Writing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: A CASA DE SÃO JOÃO DA CRUZ.....	13
1.1 Porta primeira: a rebeldia	15
1.2 Porta segunda: a mística	23
1.3 Porta terceira: a poesia	33
1.4 Frequentação	38
CAPÍTULO 2: A CASA DE MARIA GABRIELA LLANSOL	40
2.1 As relações com a casa portuguesa	42
2.2 Casa aberta e comunidade	44
2.3 O nó histórico	47
2.4 Eu leio assim este livro.....	50
CAPÍTULO 3: A COMUNIDADE OU SÃO JOÃO DA CRUZ EM LLANSOL	56
3.1 Os traços biográficos.....	58
3.2 Os traços da escrita.....	74
3.2.1 Noite Obscura.....	77
3.2.2 Cântico Espiritual.....	92
3.2.3 Viva Chama (de Amor)	100
3.3 Reconhecimento, estranhamento, figura	113
3.3.1 Em nome de João	121
3.4 Reelaborações para uma poética do encontro	124
3.4.1 A Regra	127
3.4.2 A língua	132
3.4.3 Corpo, texto e afetos.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145

INTRODUÇÃO

“A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico”¹, ensina-nos o pensador francês Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*. A ideia de que habitar leva a transcender os limites de um espaço físico não parece estranha ao pensamento filosófico. Pensemos no espaço habitável por excelência, a casa, e acompanhemos as palavras do filósofo belga Benoît Goetz, que percebeu a recorrência e a amplitude desse “espaço habitado” na história da filosofia. Goetz, à luz de Martin Buber, considera que « *toute la philosophie a dessiné une ‘maison’ où l’homme pouvait trouver une place plus ou moins habitable* ».² Desenha-se, então, a casa do filósofo onde tem lugar a busca por um lugar habitável, ou pela negatividade, a discussão do inabitável que ali subjaz. Desloquemos essa proposição para o campo da literatura e pensemos nas casas ficcionais, nas casas de escrita e nos infinitos modos de sua habitação. Apostamos, assim, no signo da casa como operador inicial deste trabalho.

A preposição espacial do francês *chez*, com efeito, na história da língua, expande a sua acepção primeira de “na casa de”, que deriva do dativo do vocábulo latino *casa*, e passa a abranger também espaços abstratos, como o de “na obra de”. A partir dos usos de *chez*, podemos conceber que a obra de um autor também é uma casa, a sua, mas não só. Sua propriedade, dificilmente, consegue manter-se; ela é posta à prova por cada leitor que a habita. Mais uma vez, tomemos as reverberações de Goetz, que diz: « *la maison se situe entre nous et le monde, mais aussi entre nous qui n’habitons pas la même maison* ».³ Notamos aí o espaço intervalar entre identidade e alteridade, a mediação entre *eu* e *mundo*, a fronteira com muros mais altos ou mais baixos em relação às outras casas, aos outros. Ora, a literatura em sua experiência do estranhamento parece ser, justamente, um lugar privilegiado para encenar e discutir essa dinâmica de encontro e diferença. Assim, visitamos a casa de Gabriela sob essa perspectiva.

Maria Gabriela Llansol (1931-2008) é uma escritora portuguesa cuja obra não se lê impunemente. Em um caminho, de modo geral, distante dos conhecidos nomes de seu tempo,

¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 62.

² GOETZ, Benoît. “La maison des philosophes (à partir d’une lecture de Martin Buber)”. In : *MEI* (Média et Information), n. 27, 2007, p. 29.

Tradução nossa: “Toda a filosofia desenhou uma casa onde o homem podia encontrar um lugar mais ou menos habitável”.

³ Ibidem, p. 28.

Tradução nossa: “A casa situa-se entre nós e o mundo, mas também entre nós que não habitamos a mesma casa”.

a autora publica, entre as décadas de 1960 e 2000, 26 livros onde encontramos contos, diários, fragmentos, romances, e, principalmente, nenhum desses. O mundo que vemos se constituir em um livro seu não se esgota na última página e é agravado nos seguintes de modo que se entrevê, nesse inacabamento, um projeto contínuo de escrita. Nossa leitura inicial e iniciática – *O Livro das Comunidades* (1977) – deu-se por meio das provocativas sugestões de Lilian Jacoto. Uma leitura que exigiu de nós uma abertura para a troca com o desconhecido e, igualmente, nos advertiu de que não devíamos parar por ali ainda que sob o risco de sempre errar. No mesmo período, tivemos a oportunidade de conhecer e comungar da paixão da Professora Maria Augusta da Costa Viera pelo século XVI. Durante seu curso de literatura espanhola, apresentamos um seminário sobre a marcante poesia mística de São João da Cruz. Deste modo, não foi pouca a curiosidade em constatar que o nome desse poeta aparecesse e se repetisse várias vezes no livro de Llansol. Por sinal, vários eram os nomes que apareciam nesse livro, entretanto, notávamos que a presença assídua de “São João da Cruz” o diferenciava dos outros. Ocupamo-nos a questionar qual seria a relevância daquele nome do século XVI na construção da narrativa e por que ele aparecia entre outros de diferentes épocas. A curiosa recorrência não parecia ser paródica, nem se valia de um modelo reconhecível de intertextualidade. Sobre aquele que, à primeira vista, aparecia como personagem de um complexo universo ficcional, apostamos que, se lá estava, era porque tinha algo a contribuir nesse universo que parecia querer deslocar sedimentadas tradições discursivas, seja da História, seja da própria Literatura.

Em um primeiro momento, dedicamo-nos em uma iniciação científica à potência de sentidos contida na imagem da chama na escrita llansoliana em diálogo com o poema “*Llama de Amor Viva*”, de São João da Cruz. A leitura de outros livros da autora veio a fomentar nosso interesse por essa relação. As referências a São João da Cruz continuavam, seja a traços biográficos, aos poemas, à doutrina, ou ainda, atribuições dadas à personagem que em nada se associavam à sua figura histórica. Não havia, afinal, uma imagem unificável e coerente sob aquele nome e, a partir daí, percebemos que nosso trabalho não seria de acomodação de sentidos. Aprendemos que uma opacidade existe e deve ser incorporada de forma produtiva ao trabalho, tal qual defende o crítico Édouard Glissant. Assim, desenvolvemos nosso projeto de mestrado com o objetivo de analisar, por um lado, as contribuições da figura de São João da Cruz para a comunidade de Maria Gabriela Llansol por meio dos efeitos da leitura de seus textos, da sintonia e dos contrastes nas formas de habitar a casa e da remissão a experiências-

limite na linguagem e no corpo, e, por outro, as reelaborações da figura autoral do poeta místico que ensejam o impacto desse encontro.

Assim sendo, no primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “A casa de São João da Cruz”, aproximamo-nos do poeta espanhol do século XVI por meio de seu contexto de produção, de seus textos e das imagens construídas pelos textos que dele falaram. Compreender os diferentes sentidos que o seu nome evocou ao longo do tempo é-nos indispensável para destrinchar as concepções prévias que temos acerca de sua obra e as camadas interpretativas que seu texto carrega. Para lidar com os efeitos da leitura de seus textos, recorreremos a censores, religiosos, historiadores da literatura e poetas amparados, em grande parte, pela noção de *horizonte de expectativas* da estética da recepção, de Hans Robert Jauss, e seus desdobramentos nos estudos de Maria de Moog-Grünwald e na tese de doutorado de Antonio José Mialdea Baena sobre a recepção literária do poeta em território espanhol.

O segundo capítulo “A casa de Maria Gabriela Llansol” dá a ler uma apresentação à obra da autora e seus principais vetores que, por sua vez, expõem uma irredutível diferença com outros escritores seus conterrâneos e contemporâneos. À luz da noção de *texto plural* e das reverberações de Roland Barthes em torno da escritura, da leitura, da autoria e da autoridade, lemos, em certa parte, os operadores que a dinâmica metatextual da escrita llansoliana nos oferece, sem a ambição de um ajustamento total de perspectivas, visto que seus referenciais estão em constante mutação e não se deixam capturar de todo, como já notaram os estudos de Silvina Rodrigues Lopes e João Barrento.

A imagem da casa aparece dispersa pela obra da escritora e é habitada por diferentes seres – personagens da história, anônimos, seres mitológicos, animais e plantas – aos quais chamará *figuras*. Neste sentido, a especificidade de seu projeto de escrita faz com que inscrevamos a discussão sobre recepção no campo da ética concebendo-a a partir da noção de *hospitalidade* elaborada pelo filósofo Jacques Derrida, na esteira de Émmanuel Lévinas.

Dadas as contextualizações dos primeiros capítulos, pudemos no terceiro, de título “A comunidade ou São João da Cruz em Llansol”, debruçar-nos sobre as análises do *corpus* que nos levam em direção aos objetivos propostos. O *corpus* selecionado compreende a produção escrita da década de 1970 e início da década de 1980, período no qual a presença de São João da Cruz é mais acentuada, sem desconsiderar os diálogos com a produção posterior dos anos 1990 e 2000, quando necessário. A análise textual empreendida solicitou-nos a necessidade de

estender o diálogo a diferentes operadores críticos e, até mesmo, a outros textos literários. Como diz a autora em entrevista sobre seu processo de escrita, “vão-se revelando textos escritos em aberto, dispostos a dialogar com o meu a abrir-se”.⁴ Primeiramente, dedicamo-nos aos restos biográficos do poeta místico que emergem no texto em meio a cenas inauditas. Depois, passamos à reescrita que possui como mote os poemas e comentários de São João da Cruz, assim como, à reverberação de elementos que habitam esses textos, como a noite e a chama.

Tendo em vista a presença desses traços que remetem à figura histórica de São João da Cruz em meio a atribuições e contextos que põem em risco vínculos identitários, não poderíamos deixar de lado a reflexão sobre a dinâmica entre reconhecimento e estranhamento relacionada às noções de *figura* e *comunidade*, caras ao projeto llansoliano. Por último, para encerrar esse terceiro e último capítulo, arriscamo-nos em questões recorrentes nos livros que atravessam a relação entre São João da Cruz e Maria Gabriela Llansol e a excedem, sendo tocadas também por outras figuras do livro, como a língua, o corpo e os afetos.

*En una noche oscura
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.*

Acima, temos a primeira estrofe do poema “*Noche oscura*”, de São João da Cruz, que dá a ler o primeiro passo da amada em busca de seu desejo. Abrir a porta em noite obscura é arriscar-se em direção ao desconhecido, avançar sem mapa e dispor-se ao encontro e ao desejo. Abre-se a porta para sair do espaço de reconhecimento e deixar para trás a ideia de uma casa como reduto da identidade. Ao mesmo tempo, abrir a porta em noite obscura é receber o estranho e dispor-se à troca e à aprendizagem com o diferente. Abre-se a porta, como Llansol o fez, para expandir o espaço da casa e torná-lo propício ao convívio com o outro em uma comunidade destituída da noção de posse. Com isso, escrevendo a leitura da comunidade llansoliana, abrimos a porta ao leitor e convidamo-lo a acompanhar os passos deste longo passeio noturno.

⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. “O Espaço Edênico”. In: *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 29.

CAPÍTULO 1: A CASA DE SÃO JOÃO DA CRUZ

Começamos por aquele que está mais distante de nós temporalmente. O contato com São João da Cruz *a priori* é enigmático. Aproximamo-nos com algumas inquietações e desejo de conhecer mais de seu complexo universo, de sua singular casa de onde ressoam signos, como *corpo, espírito, êxtase e Deus*. Sua obra ultrapassa os domínios literários e religiosos de língua espanhola e incorpora-se a diversas tradições discursivas. Tal expansão é demonstrada por Jorge Guillén, poeta espanhol do século XX, ao evidenciar, entre outros aspectos, a exitosa assimilação das traduções do seu nome autoral em outras línguas: “Saint Jean de la Croix, San Giovanni della Croce, Saint John of the Cross”⁵ e nosso vernáculo São João da Cruz que adotamos neste trabalho, assim como aparece no texto de Maria Gabriela Llansol.

São vários os lados pelos quais podemos aproximar-nos desta figura: por sua biografia, por sua poesia, pelos comentários interpretativos a alguns poemas, pelos textos pedagógico-espirituais, pelo epistolário, pela exegese crítica ou pelas reescritas e intertextos que tiveram lugar sua vida e obra. Encontramos uma série de estudos que, na tentativa de lidar com essa multiplicidade, fixam algumas formulações epitéticas e selecionam algumas portas de entrada para a casa são-joanista. São exemplos: *San Juan de la Cruz. El hombre, el doctor, el poeta*⁶, de padre Crisógono de Jesús (1935); *Mistic, Rebel, Saint: A study of St. John of the Cross*, de José Constantino Nieto (1979) – traduzido ao espanhol em 1982 como *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*⁷, onde notamos a inclusão de “poeta” – e também, *Místico y maestro: San Juan de la Cruz*⁸, de Federico Ruiz (1986). Neste capítulo, bateremos a três dessas portas – a da rebeldia, a da mística e a da poesia – para recolher informações do contexto de produção e dos contextos de recepção de sua obra que nos ajudem a entender o processo de construção autoral dessa figura, sua movência no cânone e seus principais horizontes de expectativa. Sem que elas se excluam, abriremos uma a uma e, assim que todas estiverem abertas, circule nossa escrita de vento soprada pela textualidade llansoliana que tanto as visitou.

⁵ GUILLÉN, Jorge “Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico”. In: *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1983, p. 82.

⁶ JESÚS, Crisógono de. *San Juan de la Cruz. El hombre, el doctor, el poeta*. Barcelona: Labor, 1935.

⁷ CONSTANTINO NIETO, José. *Místico, poeta, rebelde, santo en torno a San Juan de la Cruz*. Trad. de Guillermo Hirata. México/Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982.

⁸ RUIZ, Federico. *Saint Jean de la Croix: mystique et maître spirituel*. Paris: Cerf, 2010.

Para uma contextualização biográfica, contamos com a *Vida de San Juan de la Cruz*⁹, de Crisógono de Jesús, que se baseia em um extenso rol de manuscritos arquivados em bibliotecas espanholas e do Vaticano. Entre os diversos eventos de sua conturbada vida – como costumam enfatizar os biógrafos em relação aos biografados – interessa-nos puxar o seguinte fio: nascido Juan de Yepes na cidade espanhola de Fontiveros em 1542, perde cedo o pai Gonzalo de Yepes e vive com dificuldades ao lado da mãe Catalina Alvarez e do irmão mais velho Francisco Alvarez. Com o apoio do nobre Don Alonso Alvarez de Toledo, inicia os seus estudos e trabalha como enfermeiro no Hospital de las Bubas. Aos 17 anos, estuda no colégio jesuíta “*en pleno fervor humanístico*”¹⁰ e, posteriormente, ingressa na Ordem dos Carmelitas com o nome de Frei Juan de Santo Matía. Segue o *studium* carmelitano na Universidade de Salamanca, instituição na qual, para além de Aristóteles e São Tomás de Aquino, também se liam os filósofos árabes Avicena (980-1037) e Averroes (1126-1198) e outros pensadores.¹¹ Em 1567, toma conhecimento do ímpeto reformista da freira Teresa de Jesus, com quem partilha os mesmos ideais de contemplação e ascese como caminhos para a sabedoria divina em forma de amor. Ao lado de Teresa, Juan de la Cruz, que passa a ser seu novo nome de ordenado, põe em prática a reforma da Ordem, fundando conventos dedicados à vida contemplativa e comunitária desapegada de uma excessiva e material ritualística. A nova vertente, chamada de “descalça” pela simplicidade das vestimentas, expande-se rapidamente; o que não é visto com bons olhos pelos “calçados” não-reformados que chegam a perseguir os descalços, principalmente, Juan de la Cruz que será mantido em cárcere por nove meses. Durante sua prática monástica, Juan destaca-se pela dedicação ascética e pela direção espiritual dos iniciados na Ordem. Em 1591, após passar por vários conventos, chega ao fim sua vida terrena na cidade de Ubeda.

Dos textos de sua autoria que chegaram até nós, evidenciamos a trilogia de “*poemas mayores*”: “*Noche Oscura*”, “*Cántico Espiritual*” e “*Llama de Amor Viva*”, cujo conteúdo retomamos brevemente:

⁹ JESÚS, Crisógono de. “Vida de San Juan de la Cruz”. In: *Vida e Obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950.

¹⁰ Ibidem, p. 49.

¹¹ “*Nadie se escandaliza en la Universidad de estas opiniones antiaristotélicas e antitomistas. Se discuten todos los sistemas, hay opción a todas las opiniones. No hay más límites que el de la fé. Únicamente cuando ésta se roza se levantan protestas, se hacen denuncias, hasta que se hace intervenir la Inquisición como en el ruidoso proceso de fray Luis de León. Por lo demás, no hay innovación de carácter cultural y literario que no tenga resonancia y acogida en las aulas salmantinas. Unas veces será para asimilarlas otras para refutarlas.*” Ibidem, p. 79.

a) “*Noche Oscura*” – poema de oito estrofes de voz feminina que apresenta em primeira pessoa a saída da “amada” pela noite escura, guiando-se apenas pela luz do coração, mais segura que a enganosa luz da manhã, em busca do “Amado”, junto do qual se regozija desta união até a suspensão dos sentidos.

b) “*Cántico Espiritual*” – poema com duas versões – a primeira (CA) de 39 estrofes e a segunda (CB), adotada neste trabalho, com a inclusão de mais uma estrofe [*Descubre tu presencia*] – que dá a ler o percurso de uma pastora que sofre a ausência de seu amado; ela o procura pela natureza perguntando às criaturas e seguindo seus vestígios, pois “*la dolencia de amor no se cura sino con la presencia y la figura*”. Após o desencontro inicial dos clamores, os amantes encontram-se no “*huerto deseado*”, onde a amada promete ser-lhe esposa e, junto do Esposo, passa a desfrutar da felicidade da união e aprender a “*ciencia muy sabrosa*”.

c) “*Llama de Amor Viva*” – poema de quatro estrofes repleto de exortações à chama que se inflama no encontro amoroso e cada vez mais se consome, deixando suas marcas e trazendo calor e luz às profundas cavernas do sentido que estava, até então, obscuro e cego.

1.1 Porta primeira: a rebeldia

João,
a História dos Príncipes é uma sucessão de intrigas,
conflito de poderes, mortes subtis e violentas.¹²

Abriremos, inicialmente, a porta da rebeldia para pensar em que medida essa noção se associou à escrita do religioso. Tal porta mostra-se uma entrada controversa, cuja inscrição remete-nos ao contexto histórico da Espanha do século XVI, fortemente marcado pelo intenso embate entre as “luzes humanistas” e as “trevas inquisitoriais”.

Para pensar esse período de difusão de ideias humanistas, levamos em consideração o ambiente propício à discussão nas universidades de Alcalá de Henares e Salamanca. Essas instituições recebiam estudiosos de outros países e empenhavam-se em atividades tradutórias – como as traduções da Bíblia, para além da *Vulgata*, de São Jerônimo – e na divulgação de edições, por exemplo, com a atenção dispensada a uma obra filosófica propulsora do humanismo fora da Península Itálica, como a do pensador holandês Erasmo de Rotterdam (1467-1563) que valorizava as letras greco-latinas e criticava a Escolástica. No campo das letras espanholas do período, apontamos também os diálogos filosóficos dos irmãos Alfonso

¹² LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Porto: Afrontamento, 1982, p. 91.

(autor de *Diálogo de Mercurio y Carón*) e Juan de Valdés (*Diálogo de la Lengua*) e a poesia de cariz clássico de Juan de Boscán e Garcilaso de la Vega, que partilhavam do ambiente influenciado por esses ideais.

Com a ascensão ao trono do rei Felipe II, o “*campeón de la ortodoxia católica*”¹³, em 1556, todo o ímpeto humanista passa a ser combatido. A nova estratégia adotada aposta na unidade religiosa como meio de proteger o Estado, acabando por tornar a Espanha um reduto do catolicismo que devia ser defendido de qualquer ameaça herética. Após a Paz de Augsburgo (1555) reconhecer oficialmente a Reforma Protestante, as investidas da Contrarreforma delineiam-se de modo a configurar um forte e renovado catolicismo por meio de dispositivos de poder. Cabe aqui ressaltar a influência do Concílio de Trento nesse processo, o qual foi formado em sua maioria por teólogos espanhóis coniventes com as concepções reais. Para além do combate ao luteranismo, ao calvinismo, ao anglicismo e ao anabatismo, a postura intransigente do reinado estende-se ao considerado não confiável “*erasmismo*”. Os estudantes espanhóis não podiam mais cursar universidades estrangeiras¹⁴, livros não eram mais importados e os presentes em território espanhol deviam ser inspecionados. Além dessas medidas, a Bíblia não devia mais ser traduzida e um grande índice proibitório de livros foi organizado pelo inquisidor geral Fernando de Valdés em 1559¹⁵, nas palavras do escritor mexicano Antonio Alatorre, o ano “*del triunfo definitivo del absolutismo y del oscurantismo sobre el deseo de libertad y progreso*”.¹⁶

O *Index Librorum Prohibitorum* de Valdés censurava um número considerável de títulos, entre os quais podemos encontrar, até mesmo, obras da literatura espiritual de autores católicos, como o *Libro de la Oración y Meditación*, de Frei Luís de Granada. As obras espirituais eram censuradas devido a passagens e comentários do texto bíblico em língua vulgar, a suspeitas de alumbradismo¹⁷, ou ainda, ao incentivo à oração mental em vez da oração vocal. Segundo as prerrogativas censoras expostas na *Historia de los Heterodoxos Españoles*, do renomado filólogo espanhol Marcelino Menéndez Pelayo, a oração mental é

¹³ ALATORRE, Antonio. “El apogeo del castellano – Segunda Parte”. In: *Los 1001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 269.

¹⁴ Com exceções a certos cursos de Bolonha, Coimbra e Nápoles.

¹⁵ Anteriormente, já existiam índices proibitórios de menor expressão.

¹⁶ ALATORRE, 2003, p. 270.

¹⁷ Vertente mística que disseminava uma postura de recolhimento e exortação ao encontro com Deus que se daria mais pela vontade deste do que pela obra do fiel, ao qual caberia uma postura passiva. Além disso, esses grupos prescindiam das normas da instituição religiosa. Foi considerada uma prática herética influenciada pelo protestantismo e combatido pela inquisição espanhola. São João da Cruz, Santa Teresa de Ávila e outros escritores místicos em diversas ocasiões eram tachados de “alumbrados” mesmo sem relação com esse grupo.

menos mediada pela instância eclesiástica e, portanto, deve ser evitada. Sobre isso, critica-se no livro de Granada a proposta de *“hacer contemplativos e perfectos a todos e enseñar al pueblo en castellano lo que a pocos dél conviene (...) E por el provecho de algunos pocos dar por escripto doctrina en que muchos peligran”*.¹⁸

A obra de Granada serviu como referência para místicos posteriores, como a célebre Teresa de Jesus (Teresa de Ávila) que, segundo o historiador da literatura espanhola Michel Dabord, *“ignoraba el latín [para ler a Bíblia após a proibição das traduções] y se vio privada de las lecturas necesarias para su meditación. Fue entonces cuando Cristo, con palabras sobrenaturales que ella oía en su alma, le pidió que no hablara más con los hombres sino con los ángeles y le prometió un libro viviente”*.¹⁹ A partir dessa insuficiência, Teresa escreve o *Livro da Vida* (1567), seu livro vivente, que se apresenta como um relato autobiográfico e que, apesar de nunca ter sido censurado, sempre esteve sob a atenção da Inquisição.

Nesta conjuntura de ortodoxia estreita, não é de se estranhar, portanto, que São João da Cruz também possa ser considerado heterodoxo. Seu nome é citado brevemente pela *Historia de los Heterodoxos Españoles*, de Menéndez Pelayo, que dimensiona sua fuga à ortodoxia:

*San Juan de la Cruz fue delatado tres o cuatro veces a las Inquisiciones de Toledo, Sevilla y Valladolid; pero jamás encarcelado ni molestado por el Santo Oficio, y sí únicamente por los frailes mal avenidos con la reforma.*²⁰

Como nos explica o filólogo, durante a vida de João da Cruz, a Inquisição, enquanto instituição eclesiástica, nada fez diretamente contra ele, diferentemente de outros acusados, como Frei Luís de Granada e Frei Luis de León. A censura e a perseguição sofridas partiram, de fato, das autoridades carmelitas que se mostraram descontentes com as consequências da reforma empreendida no Carmelo. Acompanhemos mais de perto essa investida, com base no relato da *Vida*, para dimensionar o incômodo causado pela figura do carmelita descalço.

O ímpeto reformador dentro da Ordem teve considerável repercussão com a adesão de novos membros e fundação de conventos, mantendo, inicialmente, um convívio harmônico com a vertente não-reformada. No entanto, surgem discordâncias entre as medidas aprovadas

¹⁸ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, p. 153. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-los-heterodoxos-espanoles>. Acesso em: março de 2017.

¹⁹ DARBORD, Michel. “Ascéticos y Místicos”. In: CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la Literatura Española*, tomo II, Barcelona: Ariel, 1994, p. 156.

²⁰ MENÉNDEZ PELAYO, 2003, p. 161.

por um dos comissários apostólicos de Roma (Frei Francisco de Vargas), que se deslocava pelo sul da Espanha, e as disposições oficiais do Carmelo, na figura de seu prior geral. Dessas medidas, destacamos as autorizações dadas por Vargas para a fundação de conventos reformados na Andaluzia sem consentimento prévio do prior do Carmelo, o que, por sua vez, corroborou a insatisfação de alguns calçados com o crescimento dos descalços. Das decorrentes falhas de comunicação entre os grupos, chega-se à conclusão de que os reformados não cumprem as normas eclesiásticas da Ordem e, portanto, devem ser contidos. Vejamos um trecho das atas do Capítulo Geral da Ordem Carmelita de 1575, citado na *Vida*:

*Y porque hay algunos desobedientes, rebeldes y contumaces, llamados vulgarmente Descalzos, los cuales, en contra de las patentes y de los estatutos del prior general, han vivido y viven fuera de la provincia de Castilla la Vieja, (...) y no quisieron, aceptar humildemente los mandatos y las letras del prior general.*²¹

Neste excerto, podemos ver como a rebeldia é atribuída ao grupo descalço. O Capítulo decide, portanto, suprimir os conventos fundados sem a devida licença, proibir a fundação de novas casas e, até mesmo, recluir a Madre Teresa em um convento. As investidas contra os descalços, nesse momento, só não são mais graves graças às intervenções do nuncio apostólico vigente (Nicolás Ormaneto). Com a morte de Ormaneto, em 1577, e a entrada de Felipe Segá em seu cargo, tem início uma deliberada perseguição aos líderes descalços com destaque para João da Cruz que foi capturado e encerrado em um convento calçado de Toledo.

Nove meses compreendem o período de reclusão em que João é mantido com uma rotina de detento, suportando injúrias de que “*se ha descalzado y vestido de sayal para que le tengan por santo*”²² – uma crítica comum a ascetas – e propostas invectivas, como as do padre Jerónimo Tostado, para que desista da Reforma:

Fray Juan puede mantenerse firme en su actitud, y se mantiene. Ignoramos con qué argumentos se defiende ante el padre Tostado. Pero sabemos que existe por parte de éste un intento de hacerle cambiar de opinión. Primero con amenazas (...) luego se intenta captarle con ofrecimientos ventajosos y halagadores: le darán un priorato, tendrá buena celda y buena librería; se le ofrece una cruz de precioso metal; hasta quieren comprarle con unas monedas de oro. El descalzo responde insobornable: ‘El que busca a Cristo

²¹ JESÚS, 1950, p. 177.

²² Ibidem, p. 183.

*desnudo, no ha menester joyas de oro'. Ya es todo inútil. El tribunal le declara rebelde y contumaz.*²³

Mais uma vez aparece a acusação de rebeldia, não mais dirigida ao grupo e sim ao seu principal mentor. Não esqueçamos que tal atribuição é conferida em um contexto no qual reformas internas expunham fragilidades eclesiásticas e poderiam ameaçar a unidade da Ordem e, por conseguinte, da doutrina. A partir de uma “crise de autoridade” instaurada, trazemos a leitura de José Constantino Nieto, que associa o paradoxo de *“intentar ser fiel a las autoridades eclesiásticas y a su propia conciencia”*²⁴ à rebeldia submissa de sua figura. Constantino explica, contudo, que não é rebeldia em seu sentido subversivo e sim a de quem não:

*rechaza la autoridad o las estructuras de la Institución en la que se halla inserto, la Iglesia, en el caso de Juan. Y no solo no la repudia, sino que realiza tremendos esfuerzos por permanecer dentro de sus estructuras y ser fiel a sus dirigentes cuya función es mantenerla incontestada y preservarla de los peligros internos y externos. El tipo de persona que sigue esta conducta es un rebelde sumiso.*²⁵

Deste modo, Constantino assume uma postura que preserva a complexidade das regras do jogo da época e a paradoxal trajetória do místico que, além de ser perseguido, também ocupou cargos eclesiásticos entre os descalços e constringia-se pela obediência à doutrina que seguia e afirmava.

Pensando excursos heterodoxos na obra, dirigimo-nos para a recepção inicial dos textos além dos muros dos conventos reformados, guiados pela tese de doutorado de Antonio José Mialdea Baena sobre a recepção de São João da Cruz e pelo prefácio de Lucinio Ruano de la Iglesia à edição crítica que organizou das obras completas para a Biblioteca de Autores Cristianos. Em 1627, com a edição em língua espanhola das obras completas na cidade de Bruxelas e, posteriormente, com as sucessivas edições, o texto do místico é posto em circulação acompanhado por certa resistência de alguns setores, Sua obra foi *“atacada como sospechosa de contener doctrinas poco acordes com los dogmas de la fé católica”*²⁶, sendo suas produções poéticas *“merecedoras de corrección y dignas de rígida censura*

²³ JESÚS, 1950, p. 180.

²⁴ CONSTANTINO NIETO, 1982, p. 61.

²⁵ Ibidem, p. 53.

²⁶ BAENA, Antonio José Mialdea, *La recepción de la obra literaria de san Juan de la Cruz en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX* Tese – Universidad de Córdoba, Córdoba, 2002, p. 92.

eclesiástica”.²⁷ Entre os problemas, destacam-se as identificações com o alumbradismo e a incorporação do livro bíblico *Cântico dos Cânticos*, principalmente, em seu poema “*Cântico Espiritual*”.

O *Cântico dos Cânticos* possui um controverso percurso teológico que questiona sua inclusão nas Sagradas Escrituras. O texto, cuja autoria é atribuída simbolicamente a Salomão, enquanto representante da sabedoria do povo de Israel, apresenta-se sob as formas de écloga pastoril e canto nupcial (epitalâmio) de um casal de pastores que se procuram perdidamente até que se encontram feliz e amorosamente. Este casal identificar-se-ia com as figuras do Rei Salomão e de Sulamita, sua esposa preferida, como se deixa entrever na oscilação das máscaras entre casal de pastores e casal real. Este canto que descreve um percurso nupcial exigiu, na tradição exegética cristã, uma leitura alegórica que autorizasse e virtualizasse a presença de descrições do corpo humano, do desejo e do gozo dos amantes. Versaremos sobre essa leitura alegórica, da qual deriva a de João da Cruz, de modo mais detido na abertura da próxima porta.

Em consonância com essa discussão, não podemos deixar de lado a tradução finalizada em 1561 do *Cântico dos Cânticos* para o espanhol. Esse cuidadoso trabalho foi empreendido pelo poeta e professor de Teologia, de Salamanca, Frei Luis de León²⁸ e, como nos elucida o prefácio elaborado pelo poeta Jorge Guillén a uma edição de 1936, acaba sendo copiado e divulgado sem autorização, nem atribuição de autoria a León.

Sua tradução, seguida de comentários, “*se desentiende de esta vez de la alegoría*”²⁹, partindo do sentido mais chão do poema, comentando as imagens que aparecem na construção do texto e apenas dando algumas indicações de transposição para o plano espiritual. A interpretação de León não nega a corporalidade e a sensorialidade poética do *Cântico dos Cânticos*, diferentemente da mais divulgada tradição exegética que lia todas as imagens, desde o início, a partir da alegoria religiosa. Em sua tarefa, decide “*decir y declarar lo que significan aquellas palabras así carnalmente para entender a lo que se han de aplicar espiritualmente*”.³⁰ Durante a tradução, León coteja os textos em hebraico, grego e latim e

²⁷ IGLESIA, Lucinio Ruano de la. “Iniciación en San Juan de la Cruz. Atualización y claves sanjuanistas”. In: CRUZ, San Juan de la. *Obras Completas San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, p. 22.

²⁸ Segundo a *Vida*, não se tem certeza de que aulas foram frequentadas por João da Cruz na Universidade de Salamanca e, portanto, não temos como afirmar que fora aluno do Professor Luis de León.

²⁹ GUILLÉN, Jorge. “Prólogo”. In: LEÓN, Luís de. *El cantar de los Cantares*. Salamanca: Sígueme, 1980, p. 11.

³⁰ Ibidem, p. 11.

considera que “*cada término primitivo debe conservar y lucir sus tornasoles en el término equivalente para que los que leyeren la traducción puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original si se leyese, y quedan livres para escoger dellos el que mejor les pareciere*”.³¹ Com isso, vemos que a responsabilidade da interpretação é conferida ao leitor.

Para observar essa proposta no texto, trazemos o início do Cântico em sua tradução:

ESPOSA

1. *Béseme de besos de sus besos, porque buenos (son) tus amores más que el vino.*

2. *Al olor de tus ungüentos buenos, (que es) ungüento derramado tu nombre. Por eso las doncellas te amaron.*

3. *Llévame en pos de ti, correremos. Metió el rey en sus retretes. Regocijarnos hemos y alegrarnos hemos en ti, membrársenos han tus amores más que el vino, las dulzuras te aman.*

(...)

15. *¡Ay, cuán hermoso, amigo mío, (eres tú) y cuán gracioso! Nuestro lecho está florido.*

16. *Las vigas de nuestra casa son de cedro; y el techo de aciprés.*³²

Nessa primeira parte, podemos notar os efeitos da intensa sensorialidade das evocações dos amantes no canto, seja o gosto doce do vinho, o aroma dos ungüentos, o esperado toque dos lábios ou a beleza dos corpos que ressoam na voz de quem procura e deseja seu amante. A cena é ambientada no campo e seus jardins, bosques e hortos, ou seja, um espaço propício ao encontro amoroso e território de reminiscência edênica em que a natureza é anímica e se mostra em consonância com o desejo do casal. Notamos, ainda, o endereçamento direto com formas imperativas – “béseme”, “llévame” – e as predições futuras – “correremos”, “regocijarnos hemos” – que potencializam a força do canto dos amantes na *minha* voz, na *tua* escuta e no *nosso* diálogo.

Com a leitura dos comentários que acompanham os poemas, vemos que León lança hipóteses e reconstrói o enredo do canto:

Pues entenderemos que en este primer capítulo comienza a hablar la esposa, que habemos de fingir que tenía a su amado ausente, y estaba dello tan penada que la congoja y deseo la traía muchas veces a desfallecer y desmayarse ... pide por remedios sus besos... Y no hay que pedille vergüenza a la esposa en este caso, que el mirar en estos achaques es de flaqueza de

³¹ GUILLÉN, 1980, p. 12.

³² LEÓN, Luís de. *El cantar de los Cantares*. Salamanca: Sígueme, 1980, p. 18.

*afición; que el amor grande y verdadero rompe con todo y muéstrase tan razonable y tan conforme al entendimiento del que ama que no le da lugar para imaginar que a nadie le pueda parecer otra cosa.*³³

Sua declaração aos versos bíblicos mostra que, frente ao “sincero” pedido de beijo, não se deve ter vergonha, ainda mais se ele tem o poder de curar as penas que a ausência do amado trouxera. Assim, vemos que o trabalho interpretativo, sob o qual Frei Luis de León se debruça, procura acomodar as transbordantes imagens presentes no poema de modo que sua beleza não se perca. Na hesitação sobre a publicação dessa tradução, León é advertido de que a obra não poderia ser divulgada em língua vulgar. O poeta decide verter o trabalho para o latim, contudo, a inquisição já havia associado seu nome ao texto em espanhol que circulava anônimo. A tradução é duramente criticada, entre outras coisas, por parecer “*cartas de amor sin ningún espíritu; y casi nada difiere de los amores de Ovidio y otros poetas*”.³⁴ Após acusações, ele é preso em Valladolid, sede da Inquisição, de 1572 a 1576, e em sua defesa diz que não havia outros vocábulos com que romanizar “*oscula*”, “*ubera*”, “*formosa mea*” e termina por questionar a justiça de seus algozes: “*Pero siempre fue muy fácil el reprender lo ajeno y muy dificultoso el hacer lo que no merezca ser reprendido.*”³⁵

Quanto à poesia de São João da Cruz, a censura à retomada do *Cântico dos Cânticos* pode ser entrevista também na omissão do “*Cântico Espiritual*” da primeira edição de suas obras “completas” organizadas em 1618 na cidade de Alcalá de Henares. O poema, por sua vez, só aparece em edições francesa (1622), italiana (1627) e a de mais destaque, em língua espanhola e impressa em tipologia belga, também em 1627. Em território espanhol, o poema passa a ser incluído nas obras apenas a partir de 1630³⁶, segundo Iglesia, um experimento com cautela para o qual as edições estrangeiras “*encendieron luz verde*”.³⁷ Como exemplos da reapropriação do canto original dos pastores e reis, selecionamos as seguintes estrofes:

22.
*Entradose ha la Esposa
 en el ameno huerto deseado,
 y a su sabor reposa,
 el cuello reclinado
 sobre los dulces brazos del amado.*

36

³³ LEÓN, 1980, pp. 37-38.

³⁴ GUILLÉN, 1980, p. 134.

³⁵ Ibidem, p. 137.

³⁶ IGLESIA, Luciano Ruano. “Nota introductoria [al Cântico Espiritual]”. In: CRUZ, 2005, pp. 598-591.

³⁷ Ibidem, p. 591.

*Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte ó al collado
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.*

A leitura desses trechos permite ver que o afetivo trajeto da relação entre Amado e amada permanece na construção do poema adquirindo uma forma própria. As imagens do corpo são trazidas para o texto de São João da Cruz, contudo, em menor escala do que no *Cântico dos Cânticos* e mais sugeridas por meio da paisagem. A sugestão do corpo, o próprio corpo e a abundância dos sentidos despertados nos amantes acabam por conferir, de forma semelhante, a beleza do cântico. Sobre essa questão, valemo-nos do aviso do crítico Constantino Nieto: “*la antropología hebrea no es ascética y no se avergüenza del cuerpo que es la creación de Dios*”.³⁸ A negação do corpo, portanto, é uma visão que se constrói posteriormente e imprime sua limitação de forma vigilante sobre toda uma tradição.

Enquanto León é acusado por uma leitura considerada demasiadamente literal, João da Cruz escreve comentários à sua própria poesia, explicitando a leitura alegórica das imagens a partir de sua espiritualidade mística. E assim nos encaminhamos para a próxima porta, deixando a primeira aberta como horizonte de expectativas situado e possível para a obra.

1.2 Porta segunda: a mística

João olha-me com complacência sabendo que eu sigo
o meu caminho que é obscuro,
noite obscura³⁹

À segunda porta, descalçamos os sapatos antes de entrar e, logo, encontramos os comentários de São João da Cruz que, como vimos, são declarações interpretativas sobre seus poemas maiores: “*Noche Oscura*”, “*Cântico Espiritual*” e “*Llama de Amor Viva*”. Existem quatro volumes, três com o mesmo título do poema-referente, mais a *Subida do Monte Carmelo* que também se debruça sobre o poema “*Noche Oscura*”, contudo, por sua extensão e autonomia em relação aos versos pode ser tomado como tratado místico. Não obstante, encontramos em todos os volumes a doutrina mística expressa em prosa.

Conforme registrado nos prólogos, o comentário ao “*Cântico Espiritual*” foi redigido a pedido de Dona Ana de Jesús e o comentário à “*Llama de Amor Viva*” a pedido de Dona

³⁸ CONSTANTINO NIETO, 1982, p. 106.

³⁹ LLANSOL, 1982, p. 91.

Ana de Peñalosa.⁴⁰ Esta fora benfeitora dos conventos descalços e aquela, priora de um dos conventos, contando ambas com João da Cruz como diretor espiritual para aconselhamentos e confissões. Tais dados não aparecem em vão, pois se concebe nessa destinação o desejo de dar a ver a suas fiéis dirigidas uma doutrina para além da concisão e concreção da letra do poema. Vale ressaltar que João da Cruz não se considerava escritor, as atividades às quais mais se dedicava, segundo estudo de Federico Ruiz, eram as de diretor espiritual e mistagogo, ou seja, aquele que já passou pela experiência mística e que acompanha, nesse caminho, o fiel que também o está percorrendo.

Além disso, devemos considerar os comentários explicativos como bases para proteger seu texto de interpretações profanas, tendo em vista o contexto de produção na Espanha contrarreformista. A consciência da “orfandade da letra” a que estavam sujeitos os poemas, é para o crítico espanhol Emilio Lledó, o ponto de partida para a escrita dos comentários. Em suas palavras:

*la petición de estas mujeres, aparte de una posible mejor inteligencia de lo dicho, justificaba la necesidad de buscar otros horizontes intelectuales, otras “historias” en las que diluir el limpio aire de esos poemas amorosos. Precisamente porque trataban de amor y la “dolencia de amor no se cura, sino con la presencia y la figura”, había que hacer presentes todas sus “figuras” ocultas, todas las otras referencias que daban cuerpo “místico” al otro cuerpo “llagado de deseo”.*⁴¹

O comentário era um gênero difundido e praticado há muito tempo, entretanto, não era comum que o autor dos textos fosse o próprio comentador. Discorrendo sobre a posição do autor na teoria literária, o ensaísta francês Antoine Compagnon, em seu livro *O Demônio da Teoria*, retorna à retórica latina para mostrar que a prática de explicação de textos podia ser do tipo jurídica (diferença entre *voluntas* e *scriptum*) ou estilística (diferença entre o sentido próprio e o sentido figurado). Acompanhado por Santo Agostinho, o estudioso mostra como se forma uma predileção por ler a intenção (*voluntas*) de um autor em oposição ao *scriptum* do texto. Nas palavras de Compagnon:

A decisão de fazer depender hermeneuticamente o sentido da intenção não é, pois, em Santo Agostinho, senão um caso particular de uma ética subordinando o corpo e a carne ao espírito ou à alma (se o corpo cristão deve

⁴⁰ A referência a essas mulheres será retomada de forma mais detida no capítulo 3, tendo em vista que também se tornam figuras do texto llansoliano.

⁴¹ LLEDÓ, Emilo. “Juan de la Cruz: Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo”. In: GARRIDO, José L; VALENTE, José A. *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 107.

ser respeitado e amado, não é por ele mesmo). Agostinho toma o partido da leitura espiritual do texto, contra a leitura carnal ou corporal, e identifica o corpo com a letra do texto, a leitura carnal com a da letra. Entretanto, assim como o corpo merece respeito, a letra do texto deve ser preservada, não por si mesma, mas como ponto de partida da interpretação espiritual.⁴²

A interpretação cristã costumava associar o *scriptum* ao corpo e a *voluntas* ao espírito. Na prática exegetica, acaba-se utilizando o método estilístico para afirmar certa intenção autoral, confundindo, assim, um método voltado à *elocutio* com um voltado à *inuentio*. Para Compagnon, desta confusão surge a alegoria, levando em consideração que “a interpretação alegórica procura compreender a intenção oculta de um texto pelo deciframento de suas figuras”.⁴³ A alegoria serve pois, para interpretar um texto cujo contexto original se perdeu, dando-se, assim, pelas regras do decoro contemporâneas ao tempo em que se interpreta. Deste modo, em “um ato hermenêutico de apropriação: à intenção antiga ela substitui a dos leitores”.⁴⁴

Em nosso caso, São João da Cruz é o autor e seu próprio leitor, configurando dois momentos diferentes: o da escrita da poesia e o da escrita dos comentários. No prólogo às declarações sobre o “*Cântico Espiritual*”, diz: “*por haberse, pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo, mi intento será tal, sino sólo dar alguna luz general, pues VR así lo ha querido*”.⁴⁵ Mensuradas as modulações retóricas de um texto que serve como exórdio, ou seja, a abertura do discurso em que se quer captar o leitor, identificamos uma escrita anterior concentrada que se apresenta como tomada de um entusiasmo divino e sua posterior reflexão em extensão que demonstra a doutrina que ali estaria contida, visto que o momento entusiasmático do êxtase é fruto de um longo percurso de dedicação espiritual.

A partir daí, contrastamos o trabalho interpretativo empreendido por Frei Luis de León com o de João da Cruz. Aquele comenta sua tradução ao cântico bíblico e este, seus próprios poemas que retomam as imagens do cântico. Podemos, por hora, assinalar, no trabalho de León, a predominância de uma interpretação figurativa de tipo estilístico que não tenciona passar a elaboradas alegorias e, no de João da Cruz, a mistura entre uma interpretação

⁴² COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 54.

⁴³ Ibidem, p. 55.

⁴⁴ Ibidem, p. 56.

⁴⁵ CRUZ, San Juan de la. *Obras Completas de San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, p. 734.

figurativa e uma interpretação espiritual de tipo jurídico que avança fortemente para a formação de alegorias, esforçando-se em mostrar que a retomada do cântico não se deu pela via da polêmica. Ainda no prólogo do comentário, lemos:

*Las cuales semejanzas, no leídas con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón, según es de ver en los divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Escritura divina donde, no pudiendo el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas.*⁴⁶

A leitura empreendida pelo místico, com efeito, deve levar em consideração a simplicidade do espírito de amor e a inteligência presente nas figuras. Vejamos, por exemplo, o tratamento dispensado à figura do “Amado” que aparece na estrofe inicial:

*Llámale amado para más moverle e inclinarle a su ruego porque, cuando Dios es amado, con gran facilidad acude a las peticiones de su amante no teniendo su corazón asido a alguna cosa fuera de él.*⁴⁷

Como visto anteriormente, Luis de León tenta reconstruir o enredo pastoril com as figuras maritais de pastores e reis. No “*Cântico Espiritual*” de São João da Cruz, por sua vez, mantêm-se as figuras do casal que são referidas como amados e esposos, contudo, o enredo pastoril perde força de modo que, nos comentários, essas figuras já são interpretadas alegoricamente como alma e Deus (ou Jesus Cristo ou Espírito Santo) na maior parte das referências.

Na estrofe 31 [*En solo aquel cabello*], temos como comentário:

*Tres cosas quiere decir el alma en esta canción. La primera es dar a entender que aquel amor en que están asidas las virtudes no es otro sino sólo el amor fuerte (...) La segunda, dice que Dios se prendó mucho de este su cabello de amor, viéndolo solo y fuerte. La tercera dice que estrechamente se enamoró de ella Dios, viendo la pureza y entereza de su fe.*⁴⁸

Percebemos, no excerto, a construção de uma virtualização interpretativa que dista do texto poético para encerrar uma leitura mística dos versos. Ao longo dessas declarações, marcas de corporeidade e sensorialidade são deslocadas, acudindo “*a uma enumeración que,*

⁴⁶ CRUZ, 2005, pp. 733-734.

⁴⁷ Ibidem, p. 746.

⁴⁸ Ibidem, p. 864.

en su conjunto, aprese el evanescente curepo huido”⁴⁹, ou seja, aprisione o corpo que insiste em escapar. Além disso, algumas das imagens são associadas a aspectos da espiritualidade cristã em uma relação muito longínqua, como aponta Jorge Guillén, e, em trechos específicos, até forçando “*esas palabras y esas figuras para que cupiesen en la estrecha celda a la que se destinaba*”⁵⁰, como conclui o crítico Carlos Bousoño.

Há um espectro alegórico que se forma desde “*cabello*” interpretado como laço de união, cuja relação conseguimos traçar, até exemplos de difícil associação mesmo para os leitores fiéis. Neste último caso, lembramos, ainda, de figuras que recebem significados diferentes ao longo dos comentários. São exemplos, o cervo e o leão que, ora são lidos como qualidades da alma, ora como adversidades do percurso. As “estranhas figuras”, nas alegorias propostas, deixam pois, de ser “semelhanças” para servir a uma interpretação espiritual que já tem seu ponto de chegada definido.

O percurso traçado nos comentários é análogo à trajetória do místico que pode ser lida sequencialmente a partir de “*Noche Oscura*”, passando por “*Cántico Espiritual*” e com última parada em “*Llama de Amor Viva*”. Para iniciar o trajeto, a alma deve passar pelo estreito caminho sob a noite escura de contemplação purgativa, que faz “*adormecer y amortiguar en la casa de su sensualidad todas las pasiones y apetitos*”, corrigindo as imperfeições dos principiantes “*porque la contemplación no es otra cosa que una infusión secreta, pacífica y amorosa de Dios*”⁵¹, e uma verdadeira mortificação para viver a vida de amor em Deus. A alma deve sair de noite sem ser notada pelos inimigos – “mundo”, “demônio” e “carne” – despojar-se de seus apetites e seguir confiante pela escuridão sem luzes enganosas, pois, como ensina a teologia mística, “*lo más claro y verdadero nos es más oscuro y dudoso*”⁵²; sendo este, resumidamente, o argumento das declarações à “*Noche Oscura*”, que apenas se referem às duas primeiras estrofes do poema.

Em “*Cántico Espiritual*”, a alma já purgada busca incessantemente Deus e seu esconderijo em um trajeto de crescente desejo. Essa dinâmica ambienta-se em uma paisagem anímica, onde as criaturas se unem para ajudá-la: “*¡Oh, pues, alma hermosísima entre todas las criaturas, que tanto deseas saber el lugar donde está tu Amado, para buscarle y unirte*

⁴⁹ BOUSOÑO, Carlos. “San Juan de la Cruz, poeta ‘contemporáneo’”. In: *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970, p. 289.

⁵⁰ BOUSOÑO, 1970, p. 286.

⁵¹ CRUZ, 2005, p. 508.

⁵² Ibidem, p. 562.

con él!”.⁵³ No entanto, a alma mais pena a cada pista dada, pois, ao invés de presentificar seu amado, apenas faz aumentar a sua ausência *“porque cuanto más el alma conoce a Dios, tanto más crece el apetito y pena por verle”*.⁵⁴ Até que ouvimos a voz do amado que clama: *“vuélvete a mí, que soy a quien tú, llagada de amor, buscas, que también yo, como el ciervo, herido de tu amor, comienzo a mostrarme a ti por tu alta contemplación, y tomo recreación y refrigerio en el amor de tu contemplación”*⁵⁵, e descobrimos que Deus também a ama e deseja unir-se a ela. A reciprocidade descoberta mostra que está aberto o caminho para o *“último estado de perfección que es el matrimonio espiritual”*⁵⁶ e, assim que a alma encontra e adentra o horto desejado, alcança a união *“en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra, con cierta consumación de unión de amor, en que está el alma hecha divina y Dios por participación, cuanto se puede en esta vida”*⁵⁷ e, então, passa a aprender a ciência muito saborosa que *“es la teología mística, que es ciencia secreta de Dios (...) la cual es muy sabrosa, porque es ciencia por amor, el cual es el maestro de ella y el que todo lo hace sabroso”*.⁵⁸

Por último, com a consumação da união, *“Llama de Amor Viva”* trata do *“amor ya más calificado y perfeccionado en este estado de transformación”*⁵⁹, que é a manutenção desta união e de seus efeitos para a alma, encontrando seu símbolo na imagem da chama que se alimenta da madeira em um primeiro momento para depois alimentar-se de si mesma, *“y este ya unido afervorándose más el fuego y dando más tiempo en él, se pone mucho más candente e inflamado, hasta centellar fuego de sí y llamear”*.⁶⁰

Este caminho alegórico insere-se em uma linhagem de pensamento da qual uma das fontes é a filosofia platônica. O pensamento de Platão inclina-se para a aspiração à unidade e para a transcendente virtualização do mundo material em direção ao perfeito mundo das ideias (ou das formas). Como velhos tijolos desta casa, ao lado dos assentados pelo cântico bíblico, dispomos os discursos do elogio ao Amor presentes em *O Banquete*. Este diálogo é ambientado em um simpósio na casa do poeta Agatão e dá a ler, em uma partida entre comensais, belos discursos sobre a divindade que nunca recebera dignos encômios. Destes

⁵³ CRUZ, 2005, p. 743.

⁵⁴ Ibidem, p. 762.

⁵⁵ Ibidem, pp. 785-786.

⁵⁶ Ibidem, p. 740.

⁵⁷ Ibidem, p. 827.

⁵⁸ Ibidem, p. 849.

⁵⁹ Ibidem, p. 913.

⁶⁰ Ibidem, p. 913.

discursos, destacamos os de Aristófanes e de Sócrates. O comediógrafo profere sua fala sobre o mito da unidade dos seres humanos⁶¹ e sua posterior mutilação por decisão de Zeus, o que teria causado na espécie humana o desejo da antiga metade para formar sua totalidade perdida, sendo essa busca ansiosa um distante traço presente no percurso místico. Por outro lado, o discurso do filósofo “ignorante” Sócrates baseia-se nas palavras sibilinas da sacerdotisa Diotima, que lhe desvenda o estatuto do Amor. Segundo ela, o Amor seria uma entidade intermediária que possibilitaria o contato entre o divino e o mortal:

Um grande gênio, ó Sócrates; e, com efeito, tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal. O de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. (202e)⁶²

Sobre esta união dos dois planos possibilitada pelo amor, Sócrates desenvolve seu discurso e estabelece forte relação entre o amor e a sabedoria:

Com efeito, uma das coisas mais belas é a sabedoria, e o Amor é o amor pelo belo, de modo que é forçoso o Amor ser filósofo e, sendo filósofo, estar entre o sábio e o ignorante. E a causa dessa sua condição é a sua origem: pois é filho de um pai sábio [Recurso] e rico e de uma mãe que não é sábia, e pobre. [Pobreza]. (204b)⁶³

Segundo explica Diotima, Pobreza e Recurso unem-se no aniversário de Afrodite e dão origem ao Amor. A ligação entre amor e sabedoria constitui, por diferentes modos, a base de certa linhagem da filosofia, pelo esclarecimento, e de certa linhagem mística, pela obscuridade, cujo alcance exigiria um percurso orientado: “aquele, pois, que até esse ponto tiver sido orientado para as coisas do amor, contemplando seguida e corretamente o que é belo, já chegando ao ápice dos graus do amor, súbito perceberá algo de maravilhosamente belo em sua natureza.” (210e)⁶⁴

Seguindo uma linhagem que imprimiu suas marcas na casa, passamos por Fílon de Alexandria (aproximadamente 20 a.C. – 50 d.C.) conhecido como “filósofo entre os gregos” e

⁶¹ “inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor” (190a). PLATÃO. *O Banquete ou Do amor*. Trad. de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 119.

⁶² PLATÃO, 2006, p. 146.

⁶³ Ibidem, p. 149.

⁶⁴ Ibidem, pp. 162-163.

“teólogo entre os judeus”⁶⁵ pela leitura da Sagrada Escritura a partir de conceitos filosóficos, principalmente platônicos e estoicos. Seus comentários destinam-se ao Pentateuco, série da qual se destaca o contato entre o Deus inefável e Moisés nos livros *Deuteronômio* e *Êxodo*, de grande importância para os comentários de “*Llama de Amor Viva*” que dialogam com passagens destes livros, como:

*Este cauterio, como habemos dicho, es aquí el Espíritu Santo, porque como dice Moisés en el Deuteronomio, ‘nuestro Señor Dios es fuego consumidor’ (4,24) es a saber, fuego de amor, el cual, como sea de infinita fuerza, inestimablemente puede consumir y transformar en sí el alma que tocaré.*⁶⁶

Para além dos comentários, Filon escreve tratados onde define o êxtase, do grego *ekstasis* (“fora do estado”), como um estado de embriaguez sóbria, bem como os fundamentos da teologia negativa. Em seu pensamento: “a essência de Deus permanece estritamente inacessível, sem nome, inefável e incompreensível, o que o homem pode saber positivamente de Deus é só que ele existe”.⁶⁷ Sua obra exegética não comenta o *Cântico dos Cânticos*, contudo, o fará posteriormente Orígenes (século III), com leituras platonizantes e cristãs do matrimônio do canto bíblico que o consideram uma etapa do “progresso do homem em sua relação com Cristo”.⁶⁸

Dionísio Areopagita, nome precedido por “Pseudo”, tendo em vista a contestação autoral sobre sua apresentação como ateniense converso por São Paulo no Areópago, fora provavelmente um monge sírio que escreveu, entre o fim do século V e o começo do século VI, o tratado “Sobre a Teologia Mística para Timóteo”, no qual a expressão *teologia mística* é utilizada pela primeira vez. Este texto é um exemplo de discurso apofático por versar sobre o modo de conhecer e dizer aquilo que não pode ser conhecido, nem dito. Inserido em um contexto, notadamente, neoplatônico, Dionísio postula, na sabedoria divina das Sagradas Escrituras, mistérios da teologia, cujas amostras de conhecimento antecedente são acessíveis apenas aos que:

atravessam todas as coisas sacrílegas e as puras, ultrapassam toda ascensão de todas as sumidades sagradas, abandonam todas as luzes divinas, sons e

⁶⁵ FARRUGIA, Edward. “Filon de Alexandria”. In: BORRIELLO, E. et al. *Dicionário de Mística*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 428.

⁶⁶ CRUZ, 2005, p. 944.

⁶⁷ FARRUGIA, 2003, p. 428.

⁶⁸ RUTTEN, Thjis. “Orígenes”. In: BORRIELLO, E. et al. *Dicionário de Mística*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 812.

palavras celestes, penetrando na bruma, onde realmente está, como dizem as Escrituras, o que está além de todas as coisas.⁶⁹

A proposição dionisiana filia-se à teologia negativa, cujo movimento parte daquilo que é sensível e mais dissemelhante à divindade para alcançar a sua semelhança e união com o inefável em um movimento de regresso, assim como o amador que se torna semelhante ao amado na tradição poética. Na bruma, igualmente adentrara Moisés, como refere o tratado, para um encontro unitivo com Deus após cumprir as etapas de purificação e iluminação. Esta sequência bíblica desencadeia o trajeto místico tripartite que é descrito por Dionísio e alargado por outros teólogos, apresentando grande repercussão na mística ibérica. As três etapas, ou ainda, as três vias são: a *purgativa* – da ascese, do despojamento, do apagamento e purificação dos apetites sensoriais para os principiantes; a *iluminativa* – da contemplação, da confiança e da persistência para os iniciados – e a *unitiva* – do matrimônio espiritual, do êxtase e do acesso à sabedoria divina do amor para os perfeitos.

Cabe aqui rastrear a origem etimológica do termo *mística* para entender como ele se associa a essa dinâmica. No grego antigo, o campo semântico do vocábulo em questão remonta a *μυστικός* – “secreto”, *μύστης* – “iniciado”, *μύω* – “calar” e *μύω* – “iniciar”. Com efeito, *mística* partilha a mesma origem de *mistério*, o que subentende a necessidade de uma iniciação ou de um percurso para seu entendimento. O interesse aprofundado de João da Cruz pelas questões da mística, segundo seu biógrafo Crisógono de Jesús, provavelmente, ganha forma no curso de teologia, da Universidade de Salamanca, cuja conclusão requeria a defesa de uma tese. A proposta escolhida foi a de fixar a natureza da contemplação mística frente a um desconhecimento e uma deturpação de sua prática e de sua doutrina, as quais pôde vivenciar de forma dedicada em seu hábito de descalço. Tal experiência não se deu apenas no âmbito individual, mas, também, na partilha da vida em comunidade ao lado dos irmãos da Ordem que comungavam da crença na “*fuera dinámica de la palabra del Señor*”⁷⁰ que deve circular entre a oração pessoal e a oração comunitária, segundo a Regra de Santo Alberto.

A Ordem carmelita originou-se com a vida contemplativa de eremitas que se isolavam no monte Carmelo para imitar a pobreza de Cristo. Com o passar do tempo, os monges solitários passaram a viver em comunidade e tiveram sua prática religiosa reconhecida pela

⁶⁹ PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. “Sobre a Teologia Mística para Timóteo”. Trad. de Bernardo G. S. L. Brandão. In: *Kleos*. Revista de Filosofia Antiga, Florianópolis, nº5-6, 2002, p.151.

⁷⁰ MARTÍNEZ, Frei Desiderio García. *La Regla de la Orden del Carmen y algunas notas sobre la espiritualidad mística*. 2003, p. 18. Disponível em: <http://hcarm-oriuela.com/sites/default/files/archivos/La%20Regla%20de%20la%20Orden%20del%20Carmen.pdf> Acesso em: março de 2017.

Igreja com a elaboração de uma *regra* pelo patriarca de Jerusalém Alberto de Avogadro (1149-1214). Santo Alberto, conhecido como o legislador dos carmelitas, lê a Bíblia “*a partir de su fe en Jesucristo vivo y presente en la Iglesia*”⁷¹ e é, justamente, esse norte que Teresa de Jesus e João da Cruz almejavam recuperar com a reforma da Ordem carmelita. Segundo o estudioso Frei Desiderio Martinez:

*El camino contemplativo que nos ofrece la arquitectura de la Regla, al igual que en la construcción de una cúpula, es gradual, dinámico y requiere tiempo y pedagogía, y sobretodo, intenta crear en nosotros un “espacio místico” en el que Dios pueda habitar.*⁷²

A convocação de todas essas vozes de diferentes períodos para nosso texto tenciona dar a ver a construção do espaço místico na casa de São João da Cruz e o direcionamento teológico da leitura alegórica presente nos comentários que escreveu. Como vimos na porta anterior, existiram algumas manifestações de incômodo inicial com a circulação de sua poesia, originando, até mesmo, denúncias à Inquisição. Contudo, lembramos que estes rechaços não foram atendidos e acabaram por impulsionar os exegetas defensores da doutrina inscrita na poesia são-joanista.

Este impulso afirmativo ganha força de modo que há uma mudança no principal horizonte de expectativas desses textos e o foco mais difundido de leitura recai na magnitude da experiência mística. Assim sendo, a obra de São João da Cruz torna-se relevante para a doutrina, pois dá a ler “*un cuadro de experiencias deliciosamente comprobables y probadas del más grande problema que le plantean el hombre su libertad y su destino para amar*”.⁷³ Sob esta nova perspectiva, a presença de um fundo experiencial na escrita do encontro entre homem e Deus asseguraria a verdade da doutrina e conferiria a credibilidade necessária para a manutenção da direção dos fiéis na dedicação à Igreja e na indubitabilidade da fé. Integrados a esse novo horizonte, evidenciamos os processos de beatificação, em 1675, e de canonização, em 1726. A obra de João da Cruz, a partir de então, passa a ser recebida com distinção nos meios católicos, entretanto, apenas como textos religiosos sem considerar a existência de sua face poética.

⁷¹ MARTINEZ, 2003, p. 17.

⁷² Ibidem, pp. 23-24.

⁷³ IGLESIA, 2005, p. 5.

1.3 Porta terceira: a poesia

A Viva Chama não foi escrita a frio, diz o Prólogo. Se as palavras têm um sentido: ultrapassa tudo o que se poderia conceber e estiliza aquilo em que quereríamos encerrar.⁷⁴

Chegamos, enfim, a atraente porta terceira de inscrição mais recente que as outras. Sua não tão longa idade deve-se ao fato de que foi apenas no final do século XIX que os escritos de São João da Cruz passaram a ser recebidos como textos literários. Até esse momento, seus textos eram lidos e reconhecidos, porém, em sua maior parte, como exemplos de elevadas composições que continham a doutrina mística. Tal proposição confirma-se por meio da pesquisa de Antonio José Baena que defendeu a tese *La recepción de la obra literaria de San Juan de la Cruz en España durante los siglos XVII, XVIII e XIX*. Esse estudo, que tem nos amparado neste primeiro capítulo, conta com um exaustivo levantamento de fontes que leva Baena a diagnosticar a quase inexistência de referências a São João da Cruz em tratados de poética e retórica e manuais de modelos literários, até o fim do século XIX. A diferença de estatutos que podem ser atribuídos a uma obra leva-nos a refletir sobre as noções de cânone e literariedade na história literária. O cânone, como já discutido, é, em sua grande parte, delimitado por um círculo de leitores considerados especializados que, por sua vez, impulsionam a leitura e a exegese crítica de determinados textos. Com isso, não é totalmente inválido dizer que, em alguns casos, a literariedade legitimada para um texto canônico está mais ligada a aspectos contextuais do que textuais propriamente ditos. Uma das várias definições de literatura recolhidas pelo teórico inglês Terry Eagleton diz que a literatura seria o oposto de “mato”, na medida em que “o mato não é um tipo específico de planta, mas qualquer planta que, por uma razão ou outra, o jardineiro não queria em seu jardim”.⁷⁵ O jardineiro que, em nosso caso, olhou para uma planta e a cultivou em seu jardim foi Menéndez Pelayo, o da *Historia de los Heterodoxos Españoles*, que, ao ingressar na Real Academia Española em 1881, proferiu um discurso sobre a poesia mística espanhola, no qual se dedica à face literária dos escritos são-joanistas.

No discurso intitulado “*De la poesía mística*”, Pelayo considera João da Cruz “*tan gran teólogo como poeta*” e traz à tona uma nova perspectiva crítica sobre seus poemas. Em suas palavras:

⁷⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Porto: Afrontamento 1977, p. 29.

⁷⁵ ELLIS, JOHN M. apud EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 14.

*Juzgar tales arrobamientos no ya con el criterio retórico y mezquino de los rebuscadores de ápices, sino con la admiración respetuosa con que analizamos una oda de Píndaro o de Horacio, parece irreverencia y profanación. Y, sin embargo, el autor era tan artista, aun mirado con los ojos de la carne, y tan sublime y perfecto en su arte que tolera y resiste este análisis y nos convida a exponer y desarrollar su sistema literario, vestidura riquísima de su extático pensamiento.*⁷⁶

A iniciativa de Pelayo possui como antecedente um tardio revisionismo romântico que se voltou aos séculos anteriores para atribuições dos grandes nomes das letras nacionais e, neste percurso, deparou-se com nomes esquecidos pela história literária, como Lope de Vega e São João da Cruz, cuja obra é selecionada para integrar a coleção da Biblioteca de Autores Espanhóis. A este marco, acrescentamos a inclusão do poeta místico no “*Catálogo Oficial de Escritores Castellanos que pueden servir de autoridad en el uso de vocabularios y frases en la lengua castellana*”. Com este ingresso no cânone literário, sua obra passa a circular por meios seculares e, por conseguinte, encontra mais leitores que põem em ação as etapas da recepção sintetizadas pela crítica alemã Maria de Moog-Grünwald, a partir da reflexão estético-receptiva iniciada por Hans Robert Jauss, autor da expressão *horizonte de expectativa* que tanto nos serviu nestas páginas.

As etapas descritas em “*Investigación de las influencias de la recepción*” são: a *recepção passiva* – da maioria silenciosa de leitores; a *recepção reprodutiva* – da crítica, do comentário e do ensaio, e a *recepção produtiva* – das novas obras que são escritas a partir de determinada leitura, ou seja, da prática da intertextualidade. Desta forma, a inclusão dos escritos são-joanistas em uma tradição poética faz com que estes sejam lidos por mais poetas e que, portanto, sua voz ressoe em novas produções literárias.

Esse novo estatuto, com efeito, traz à tona o lado esquecido do “*equilibrio entre poesía inspirada y poesía construida*”, que Guillén concebe nos poemas maiores. As novas atribuições da crítica literária retomam a inefabilidade da experiência, exposta nos comentários pelo próprio autor-intérprete como “*materia tan dificultosa para ser hablada y tratada*”⁷⁷ “*porque la transformación del alma en Dios es indecible*”.⁷⁸ Contudo, além da relação com a teologia negativa, passa pelo questionamento do poder da linguagem até a reflexão sobre o próprio fazer poético. Neste sentido, o crítico José Constantino Nieto

⁷⁶ MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *De la poesía mística*. Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2008. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-poesia-mistica/> Acesso em: março de 2017.

⁷⁷ CRUZ, 2005, p. 501.

⁷⁸ Ibidem, p. 975.

encontra no pensamento antropológico de Mircea Eliade, que põe em diálogo aspectos do sagrado e do profano, subsídios para pensar a poesia mística na relação entre o universo poético e o êxtase. Segundo Eliade:

*Todo lenguaje poético empieza por ser un lenguaje secreto, o sea la creación de un universo personal de un mundo completamente cerrado. El más puro acto poético parece recrear el lenguaje desde una experiencia interna que tal como el éxtasis o la inspiración religiosa de los 'primitivos' revela la esencia de las cosas.*⁷⁹

Outra decorrência da inserção de João da Cruz no rol de poetas foi o levantamento de imagens poéticas presentes na poesia de seu tempo, demonstrando que sua obra em versos não estava isolada do “*juego de la versificación renacentista*”. Dámaso Alonso, María Rosa Lida e Domingo Ynduráin realizam uma aprofundada busca, cuja extensa relação não retomaremos, de imagens, comparações e metáforas dos poemas maiores (da noite, da chama, da natureza, dos animais, dos amados) e evidenciam a partilha de um universo poético (de preceptivas poéticas) com outros poetas religiosos, como López de Ubeda e Frei Luís de Granada, e, principalmente, poetas “seculares”, como Garcilaso de la Vega, Jorge de Montemayor, Diego Hurtado de Mendonza e Luís de Camões. Além destes, os pesquisadores colocam a poética de João da Cruz em diálogo com uma tradição das letras espanholas – da lírica popular, da novela sentimental e da novela de cavalaria – e das letras latinas – das églogas de Virgílio e das *Metamorfoses* de Ovídio. Na contramão dos críticos espanhóis, desponta a pesquisa de Luce López Baralt que identifica traços comuns com o *trobar clus* dos poetas místicos sufi, apostando nas influências da presença árabe na constituição da cultura espanhola.

Como fruto de um processo iniciado no fim do século XIX, João da Cruz é evidenciado nos discursos dos poetas espanhóis do século XX que partilharam da curiosidade que demonstramos em nossas primeiras linhas. Segundo López Baralt, em parte influenciados pela leitura de Paul Valéry que via em São João da Cruz um simbolista *avant la lettre*. Jorge Guillén, poeta da geração de 1927 que temos referido desde o início, escreve o ensaio “*Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico*” que fornece mais argumentos para avançar na polêmica *erótico vs. místico* que é posta ao leitor quando abre o livro.

⁷⁹ ELIADE apud CONSTANTINO NIETO, 1982, p. 83.

Em sua opinião, inicialmente, bem marcada, “*los poemas, si se los lee como poemas – y eso es lo que son – no significan más que amor, embriaguez de amor y sus términos se afirman sin cesar humanos*”.⁸⁰ Neste sentido, os leitores estariam dispensados da obrigatoriedade de procurar o nível transcendental nos versos do poema. A valorização do trabalho com a linguagem em versos, nos quais se atritam e se harmonizam som e sentido, autonomizaria o leitor para a fruição e apreciação profana da letra. Durante sua argumentação, Guillén complementa:

*No sabemos cómo el poeta ha colaborado con el pensador. Actualmente, para penetrar en el territorio del poeta ¿hace falta el permiso del pensador? El poeta canta en términos humanos de suerte que seduzcan por sí solos, porque el sentido místico-alegórico permanece fuera, anterior y posterior a la obra misma, a su propio ser poético. Atendamos pues, en la lectura del poema, a sus únicos valores, los simbólicos, dentro de una atmósfera terrestre, sin pensar en las posibles alegorías conceptuales, por completo – o casi por completo – extrañas a la esfera poética.*⁸¹

No entanto, mais adiante no ensaio, o poeta e crítico reconhece a autoridade que rodeia o nome autoral de São João da Cruz e que dificilmente escapa de uma concepção prévia à experiência de leitura:

*basta saber que el autor está queriendo manifestar otra cosa, y que este propósito se basa en una profunda experiencia para que se forme como un acompañamiento espiritual, no conceptual. Se insinúa un aire entre los versos, que los dota de una transcendencia a la vez humana y divina. Todo queda aureolado, y una misteriosa realidad se mantiene en comunicación con el primer horizonte nocturno o diurno, y siempre humanísimo. A los tres poemas envuelve entonces una atmósfera que sería muy difícil despejar, y una resonancia valiosa se añade al canto de amor.*⁸²

Saber que os versos que estão sendo lidos foram escritos por um santo ativa uma série de lugares comuns que não são necessariamente preenchidos no caso de São João da Cruz. Acreditamos que esse descompasso inicial, ainda que envolva os versos de uma ambiência misteriosa, contribui para o interesse que sua poesia desperta e o impacto de sua leitura. Dando continuidade a essa discussão e ampliando suas perspectivas, o crítico Miguel Ángel Garrido Gallardo profere a conferência “*San Juan de la Cruz, emisor poético*” em um simpósio sobre o poeta na cidade de Ávila em 1985. A partir da noção difundida por Umberto Eco de *obra aberta* como obra sempre inacabada, Garrido concebe na poesia de São João da

⁸⁰ GUILLÉN, 1983, p. 83.

⁸¹ Ibidem, p. 99.

⁸² Ibidem, p. 106.

Cruz sua abertura para diferentes leituras, dispondo como principal argumento, assim como Guillén também o fizera, as palavras do próprio poeta místico no prólogo aos comentários do “*Cántico Espiritual*”:

*Porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración porque la sabiduría mística, la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan, no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle.*⁸³

Neste trecho, que havíamos deixado em suspenso na porta anterior por entender que aqui encontraria mais vozes dialogantes, percebemos a preocupação expressa pelo poeta em não abreviar o sentido da sua poesia por meio dos comentários. Além disso, concebe a destinação para diferentes tipos de leitores sem a imposição de uma interpretação única, ainda que seus efeitos mais significativos se dariam “*a modo de la fe*”. Ao pensar tal proposta dentro dos estudos da autoria, convocamos, uma vez mais, as reflexões de Compagnon. O crítico francês analisa a advertência que o escritor François Rabelais faz a seus leitores no prólogo do livro *Gargantua*, que, por sua vez, vem ao encontro do raciocínio que traçamos. Em *O Demônio da Teoria*, lemos:

Rabelais não critica aqueles que leem um sentido cristão na *Ilíada* ou nas *Metamorfoses*, mas somente aqueles que encontrarem um sentido cristão em Homero ou Ovídio serão responsáveis por isso, mas não o próprio Rabelais. Assim, para se liberar da responsabilidade, negar sua intenção, Rabelais desfaz a confusão habitual e reencontra a antiga distinção retórica entre o jurídico e o estilístico. Aqueles que decifrarem alegorias em *Gargantua* responderão por si mesmos.⁸⁴

Tal articulação adequa-se ao prólogo de “*Cántico Espiritual*”, traçando quase que seu percurso inverso. Aqueles que decifrarem alegorias profanas na obra responderão por si mesmos, visto que ele, enquanto autor, escreveu “*con algún fervor de amor de Dios*”, apontando ao menos uma possível chave de leitura.

⁸³ CRUZ, 2005, p. 734.

⁸⁴ COMPAGNON, 2010, p. 57.

1.4 Frequentação

A reivindicação de uma recepção variada, na qual uma leitura não exclua a outra, será, portanto, a marca dos novos estudos são-joanistas, principalmente, a partir de Garrido Gallardo, como se pode comprovar por meio dos encontros comemorativos do quarto centenário da morte do poeta em 1991. Parte desses estudos deu-se, também, a partir das diversas recriações literárias produzidas ao longo do século XX, mostrando que as etapas da recepção não são estanques.

As reelaborações da figura de um autor ou de uma obra em textos literários que o sucedem recolhem diferentes traços difundidos no percurso de recepção e, muitas vezes, os deslocam, propondo novos questionamentos a partir do universo ficcional. No famoso texto *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Hans Robert Jauss diz que é com a recepção ativa, ou produtiva na nomenclatura de Moog-Grünewald, que se alcança “um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas”⁸⁵.

Trazendo a leitura da obra para as terras lusitanas, selecionamos como ponto de partida a publicação de um número especial da revista portuense *Nova Renascença* (1980-1999) na comemoração do quarto centenário da morte de São João da Cruz. No texto de apresentação do volume, de autoria coletiva, os autores arrolam, brevemente, a presença de textos místicos na literatura portuguesa:

É certo que a nossa literatura não prima pela presença significativa da dimensão mística, à parte algumas exceções – citem-se os casos mais conhecidos de um Amador Arrais, de um Heitor Pinto e de um Manuel Bernardes –, apesar de em muitos poetas, de Camões a Antero, de Pascoaes a Pessoa, de José Régio a Miguel Torga, de Vitorino Nemésio a Jorge de Sena, ela se manifestar ou latejar sob as diversas formas de expressão lírica, ao lado das solicitações esotéricas, que têm uma outra genealogia.⁸⁶

Além destes, cabe evidenciar os textos medievais *Boosco Deleitoso* e *Horto do Esposo* e a poesia de Agostinho da Cruz (1540-1619), de Daniel Faria (1971-1999) e de José Tolentino Mendonça (1965), como pontos luminosos da literatura mística portuguesa.

⁸⁵ JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 41.

⁸⁶ AAVV. “No IV Centenário da Morte de São João da Cruz”. In: *Nova Renascença*. Porto, nº 43/44, 1992, p. 143.

Para aproximarmo-nos da recepção de São João da Cruz nesse país, devemos levar em consideração, ainda, que a tradução de suas obras completas para língua portuguesa deu-se tardiamente. Como diz o grupo da Nova Renascença: “Entre nós, apesar de o Carmelita Descalço ter visitado o nosso país em 1585, a sua influência espiritual foi lenta. A primeira tradução das Obras Completas (...) pelo P. Silvério de Santa Teresa, data de 1947”. O poeta, seguramente, já era lido e reconhecido em terras lusitanas por meio de traduções parciais e edições espanholas, contudo, é inegável que a publicação de uma tradução das obras completas promova uma maior circulação do texto e, por conseguinte, ponha em movimento as recepções reprodutiva e produtiva.

No rol de textos portugueses do século XX, encontramos os seguintes escritores-leitores que trazem a marca do contato com a vida e a obra de São João da Cruz em sua literatura: Miguel Torga (poema “S. João da Cruz”, in: *Poemas Ibéricos*, 1965), Jorge de Sena (conto “O grande segredo”, 1961, in: *Novas Andanças do Demónio*, 1966, e poemas: “Diálogo Místico” e “Memória de Granada”, 1972, in: *Conheço o Sal e ... Outros Poemas*, 1974, e “Antonio Machado e S. Juan de la Cruz” e “S. Juan de la Cruz em Segóvia”, 1973, in: *40 anos de Servidão*, 1979), Adília Lopes (“Lúcia no Saldanha em Pulgas”, in: *Clube da Poetisa Morta*, 1997, e “S. João da Cruz”, in: *Sete Rios Entrecampos*, 1999), Daniel Faria (série de poemas no livro *Dos Líquidos*, 2000), Manuel Alegre (“Louvor e Simplificação de San Juan de la Cruz, in: *Livro do Português Errante*, 2001), José Tolentino Mendonça (“O Silêncio”, in: *A Estrada Branca*, 2005) e Maria Gabriela Llansol, cujo encontro é o objeto deste trabalho.

A presença do místico na obra da autora em questão dá-se de forma distinta das outras manifestações de recepção produtiva, pois se insere em um projeto de escrita que reúne em cena diferentes nomes e obras, encaradas como alteridades com as quais se quer conviver, estabelecer relações e trocas. Assim sendo, consideramos produtivo encaminhar a discussão sobre recepção para o campo da ética, concebendo essa dinâmica a partir da hospitalidade.

CAPÍTULO 2: A CASA DE MARIA GABRIELA LLANSOL

Abro-vos a Casa numa interrogação ¹

A casa de Maria Gabriela Llansol, para além de um operador do discurso crítico que se pretende apresentar neste texto, é uma imagem que advém de sua obra. As casas físicas que habita em Portugal – Lisboa (1931-1965), Colares (1985-1994) e Sintra (1994-2008) – e na Bélgica – Lovaina (1965-1973), Jodoigne (1974-1980) e Herbais (1980-1985) – tornam-se textualmente a Casa (de) escrita que damos a conhecer neste capítulo. Em seu livro *Lisboaleipzig 1* (1994), somos chamados a partilhar dos afetos suscitados pelos deslocamentos espaciais entre Jodoigne, Herbais e Colares e, ao inscrever sua mudança para Herbais em registro próximo ao diarístico, lemos: “Esta casa só será Casa se eu aqui escrever livros; por enquanto é desarrumação e poeira”. ² A escrita e, por conseguinte, a leitura são, portanto, as principais atividades desempenhadas nesta Casa de modo que também a constroem e a mantêm.

“_____ eu nasci em 1931 no decurso da leitura silenciosa de um poema”³ é a forma com que Llansol se apresenta na estilização de um *incipit* de nota (auto)biográfica em seu livro *Onde Vais, Drama-Poesia?* (2000). O decurso dessa escrita, que faz nascer a autora entre leituras silenciosas e partilhadas, vem a público inicialmente com o volume de contos *Os Pregos na Erva* (1962) e ganha um novo direcionamento com *O Livro das Comunidades* (1977), considerado seu “livro-fonte” de textualidade que fluirá por mais trinta anos de escrita⁴, até a última publicação *Os Cantores da Leitura* (2007), um ano antes de sua morte. Deste singular universo textual, também permanece o legado da “matéria operante” presente nos cadernos manuscritos da autora, cujo conteúdo dialoga intensamente com a obra édita na experiência cotidiana e reflexiva da escrita e no real que ela configura. A transcrição deste material foi projetada pela autora juntamente aos pesquisadores João Barrento e Maria Etelvina Santos que levam a cabo a tarefa de tornar público o “lugar seminal da escrita de

¹ LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 82

² LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994, p. 35.

³ LLANSOL, 2000, p. 11.

⁴ Os livros publicados são: *Os Pregos na Erva* (1962), *Depois de Os Pregos na Erva* (1973), *O Livro das Comunidades* (1977), *A Restante Vida* (1982), *Na Casa de Julho e Agosto* (1984), *Causa Amante* (1984), *Um Falcão no Punho* (1985), *Contos do Mal Errante* (1986), *Da Sebe ao Ser* (1988), *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1990), *Amar um Cão* (1990), *O Raio sobre o Lápis* (1990), *Hölder, de Hölderlin* (1993), *Lisboaleipzig 1* (1994), *Lisboaleipzig 2* (1995), *Inquérito às Quatro Confidências* (1996), *Ardente Texto Joshua* (1998), *Cantileno* (2000), *Onde Vais, Drama-Poesia?* (2000), *Parasceve* (2001), *O Senhor de Herbais* (2002), *O Começo de um Livro é Precioso* (2003), *O Jogo da Liberdade da Alma* (2003), *Amigo e Amiga. Curso de Silêncio de 2004* (2006) e *Os Cantores de Leitura* (2007).

Llansol”⁵ por meio da publicação periódica de edições de *Livros de Horas*. Estes volumes compilam uma produção de “caráter inacabado e inteiro”⁶, que é a escrita do fragmento, com recortes temporais ou temáticos, sendo mais atual o volume número cinco⁷, de 2015, que recolhe a presença de Fernando Pessoa nos escritos do espólio.

A partir da composição plural do texto, tal como enuncia Roland Barthes em “Da obra ao texto”, aproximamo-nos dessa “autora de papel” levando em consideração que sua “vida já não é origem de suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra”⁸. Entendamos, neste caso, o termo *concorrente* em seu sentido primeiro de *concurrere*, “1. correr juntamente, afluir, acorrer”⁹. Um fluxo, no qual as disputas entre a anterioridade de um mito e de uma subjetividade e a posterioridade de uma forma transmissora de conteúdo se invalidam. No livro-diário *Um Falcão no Punho* (1985), encontramos a seguinte formulação referente ao dia 13 de junho de 1981: “Noto que não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita (...) escrever é o duplo de viver”¹⁰. Nas palavras da crítica Silvina Rodrigues Lopes, estamos diante de um texto no qual “não é a narração que transmite a experiência, mas é a construção de uma ficção que faz da vida experiência”.¹¹ Tal formulação propõe uma performatividade¹² enunciativa ao texto que, com efeito, provoca uma reelaboração das categorias narrativas, tais quais narrador, personagem, tempo, enredo e espaço.

A presença autoral de Maria Gabriela Llansol no texto atualiza de modo singular a figura barthesiana do *scriptor* moderno, que se insere numa pluralidade de escritas após a dita ruptura com o padrão da escrita burguesa. No ensaio “Escrever, verbo intransitivo” (1966), afim ao posterior “A morte do autor” (1968), Barthes entende que “escrever é hoje fazer-se o centro do processo da palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico

⁵ BARRENTO, João. “As Horas de Llansol”. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Livro de Horas I: Uma data em cada mão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p.13.

⁶ ibidem, p. 14.

⁷ Os Livros de Horas publicados são: volume 1 – *Uma data em cada mão* (2009), volume 2 – *Um arco singular* (2010), volume 3 – *Numerosas Linhas* (2013), volume 4 – *O império dos fragmentos* (2014) e volume 5 – *O Azul Imperfeito* (2015).

⁸ BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 71.

⁹ COSTA, J. Almeida, MELO, A. S.. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1999.

¹⁰ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. (1985) Lisboa: Relógio d’Água, 2ª ed., 1998, p. 73

¹¹ LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção: Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Sun, 1988, p. 85.

¹² Concebemos este termo a partir dos estudos de John Langshaw Austin e Émile Benveniste.

(...), mas a título de agente da ação”¹³ e é, portanto, do interior de sua escrita que Llansol reconhece um duplo movimento que, em suas palavras, é de existência e resistência: “Eu não invento a escrita, eu renasço dela e escrevendo, resisto, re-existo na minha forma singular de existência”.¹⁴

2.1 As relações com a casa portuguesa

O meu país não é a minha língua, mas levá-la-ei para aquele que encontrar¹⁵

Os vinte anos de vivência na Bélgica (1965-1985) revelam-se fundamentais para a reflexão do trabalho com a linguagem que Maria Gabriela Llansol exerce a partir da língua portuguesa, assim como a reflexão sobre sua relação com a cultura portuguesa de modo geral. Augusto Joaquim, marido da autora, decide por desertar após convocatória para a participação na Guerra Colonial em África, motivo que provoca a mudança do casal para o Brabante, região central do território belga. O exílio “semivoluntário”¹⁶ vivido acaba por tornar-se, em sua obra, uma categoria de distanciamento da *doxa*, entendida no pensamento barthesiano como senso comum e vigente que reproduz os discursos do poder. Tal distanciamento excede os limites geográficos e temporais no exterior, de modo que o crítico João Barrento concebe, na escrita llansoliana, uma “condição inalienável de exilada” que a constituiria.

No livro *Na Casa de Julho e Agosto*, lemos: “Luís M. dizia: ‘o exílio levou-nos a falar a língua por dentro e olhá-la por fora’”.¹⁷ A língua, enquanto sistema de signos que filtra, molda e imprime, em linguagem, uma percepção do mundo, acaba por remeter a um ambíguo vínculo com o país de origem¹⁸, cuja identidade nacional e sentimento de pertença frequentemente escapam à casa de Maria Gabriela Llansol. A associação entre língua, nação e povo em uma tradição cultural, fomentada amplamente pelo imaginário romântico de que ainda bebemos, faz-nos recortar as literaturas nacionais como galeria de modelos da identidade pátria. George Steiner, no ensaio *Extraterritorial. A literatura e a revolução da linguagem*, enuncia: “A teoria romântica sustenta que, de todos os homens, o escritor é o que

¹³ BARTHES, Roland. “Escrever, verbo intransitivo” In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 37.

¹⁴ LLANSOL, 2000, p. 111.

¹⁵ LLANSOL, 1998, p. 46.

¹⁶ expressão de João Barrento a partir da expressão “exílio voluntário” de Llansol.

BARRENTO, João. *Llansol: “A Vocação do Exílio”*. Lisboa: Mariposa Azul, 2016, p. 57.

¹⁷ LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto*. Porto: Afrontamento, 1984, p. 19.

¹⁸ Trecho de “O Extremo Ocidental da Barbárie”: reconheço que sempre vivi neste país sem tentar torná-lo meu; mas, como poderia ser diferente, se eu própria me afastava daquele em que tinha nascido e, pouco a pouco, não possuía do passado senão uma língua / de que nada nem ninguém, conseguiriam separar-me. (LLANSOL, 1994, p. 126)

mais obviamente encarna o gênio, o *Geist*, a quiddidade de sua língua materna. Cada língua cristaliza a história interna, a visão de mundo específica de um *Volk* ou nação.”¹⁹ No caso de Llansol, percebemos um consciente deslocamento em relação às linhas de força que consolidaram certa tradição cultural portuguesa em um movimento que não busca apagar as referências lusitanas, e sim concebê-las a partir de um distanciado ponto de vista que destitui a imobilidade da formatação de grandes mitos nacionais. O sujeito que enuncia a expressão sobre o exílio, Luís M., é uma figura aproximada, por várias vezes ao longo do texto, ao máximo expoente do cânone lusitano Luís Vaz de Camões que, em outros momentos, é tomado por “Comuns”, cuja renomeação implica, de antemão, na desconfiguração de sua inalcançável aura mítica e ortodoxa. Em uma das entradas do diário *Um Falcão no Punho*, lemos:

destituo-me da literatura, e passo para a margem da língua; eu creio que Portugal é um território de viagem, estelado, ou com a configuração das estrelas, pelos itinerários dos portugueses, fugitivos, judeus, comerciantes, emigrantes ou navegadores; tal é a árvore genealógica desenhada à margem da literatura portuguesa. Os temas, circunscritos ao país despido das suas rotas de viagem, são temas carcerais que revelam a mediocridade das relações da sociedade, em geral, e o desenvolvimento normativo de uma literatura, diferente é a interrompida linha da continuidade das memórias, enterradas nas areias de um mapa celeste; quase escondido da literatura vigente, teme surgir um campo inundado da língua em que, conhecer-se através dela, faz parte dos amores íntimos.²⁰

Nas linhas acima, propõe-se uma escrita a partir das margens, partícipe de uma linhagem heterodoxa e alternativa a uma consolidada literatura portuguesa e, em grandes linhas, a uma cultura ocidental não tão esclarecida quanto quer apresentar-se oficialmente. A evocação das margens²¹, que retomaremos oportunamente, congrega-se a um projeto de afastamento do “Poder” para trazer à tona pontos luminosos da história suplantados pela História, visto que, como diz em entrevista, “os marginais trazem o germe da mudança”.²²

A epígrafe llansoliana deste subcapítulo retoma uma das mais divulgadas frases do semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares: “Minha pátria é a língua portuguesa”. A frase

¹⁹ STEINER, George. “Extraterritorial”. In: *Extraterritorial. A revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 15.

²⁰ LLANSOL, 1998, p. 10.

²¹ Sobre o procedimento, também lemos em *Causa Amante*: “Com os textos escritos por Luís M, que não vêm sozinhos, desembarcarão também, por mar, aqueles a quem os Príncipes chamam marginais, e que são a gente própria do nosso território, pois, por direito, nós herdamos as margens”. LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa Amante*. (1984) Lisboa: Relógio d’Água, 2ª ed., 1996, p. 30.

²² LLANSOL, Maria Gabriela. “Na margem da língua, fora da literatura”. In: *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 15.

fora sossegada por um senso comum e divulgada como discurso de defesa patrimonial da língua, secundando o seu texto englobante no *Livro do Desassossego*. A partir da perspectiva de uma autora “exilada”, a expressão desterritorializa-se e a língua ganha a dimensão da obra, pois, como diz a entrada de 17 de julho de 1979, “a língua nele [num autor] não é instrumento de trabalho, é o trabalho fatalmente realizado, circunscrito à linguagem que o possui”.²³

Eduardo Lourenço, um dos primeiros críticos a referir-se ao texto llansoliano, profere a conferência “Contexto cultural e novo texto português”, em 1979, que tenciona repensar as relações entre “texto” e “cultura” na prática literária contemporânea, tomando como livros paradigmáticos de uma nova abordagem *O que diz Molero*, de Dinis Machado, e *O Livro das Comunidades*, de Maria Gabriela Llansol. Sua reflexão aponta para que “de maneira geral, a instância cultural só aparece no texto desfigurada ou transfigurada, a ponto de ser irreconhecível”.²⁴ Tal postura implica em choques e remodelações de horizontes de expectativas, de modo que “originalidade” é o termo mais empregado nas recensões críticas para inscrever a obra llansoliana no campo literário português.²⁵

2.2 Casa aberta e comunidade

É a minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém.²⁶

Para a construção de uma casa habitável, o filósofo francês Jacques Derrida diz que “é preciso também uma abertura, uma porta e janelas, é preciso dar passagem ao estrangeiro. Não existe casa ou interioridade sem janelas. A mônada do *chez-soi* deve ser hospitaleira para ser *ipse*, si mesmo consigo, *chez-soi* habitável em relação à consciência de si”.²⁷ A casa de Maria Gabriela Llansol partilha do princípio da hospitalidade e o amplia, pois, para habitá-la e enunciá-la, parte-se da premissa que a identidade deve ser posta em risco, de modo que não há remissão ao *ipse* como lugar seguro do reconhecimento. Assim sendo, essa Casa tampouco

²³ LLANSOL, 1998, p. 36.

²⁴ LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Existência e Literatura. Lisboa: Presença, 1994, p. 282.

²⁵ Por exemplo: Maria Alzira Seixo, “uma das vozes realmente significativas da ficção portuguesa contemporânea e, entre elas, decerto a mais original”. (SEIXO, M. A. *A Palavra do Romance*. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 229.) e Maria Fernanda de Abreu, “A obra de Maria Gabriela Llansol vem sendo considerada pela crítica como a de maior originalidade no panorama da ficção portuguesa contemporânea. Há quem não goste, claro. Mas os que gostam, gostam, gostamos muitíssimo. Os que não gostam dizem que não entendem; outros, simplesmente, que é “chato”, palavra com que tantas vezes despachamos aquilo que não entendemos. E os que ficamos fascinados por essa obra insistimos em falar de estranheza da escrita e do seu caráter “enigmático”. (ABREU, M. F. “Maria Gabriela Llansol e San Juan de la Cruz: uma rebeldia partilhada”. In: *Vértice*, nº 5, 1989, p. 85.)

²⁶ LLANSOL, 1998, p. 9. Em *Causa Amante*, lemos a variação “é a minha própria casa mas eu creio que fui visitar alguém”. LLANSOL, 1996, p. 108.

²⁷ DERRIDA, Jaques; DUFOURMANTELLE, Anne. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade. Trad. de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003, p. 55.

remonta a propriedade privada da autoria-autoridade ao abrir-se para o trânsito de vozes da alteridade que a constituem. Considerando essa abertura, atentamo-nos ao seguinte excerto de *Onde Vais, Drama-Poesia?*:

Afirmar, distinguir, elevar
 quebrar os nós
 desatar o afeto preso
 romper o medo
 inquirir
 cuidar do humano
 nada propor
 que não tenha sido antes um risco assumido e vivido pelo próprio rosto no texto.
 Criar lugares vibrantes a que se possa ascender pelo ritmo, criar na linguagem comum lugares de abrigo, refúgios de uma inexpugnável beleza
 reconhecer-se nobre na partilha da palavra pública,
 de dom de troca com o vivo da espécie terrestre.²⁸

A partir do trecho, percebemos que a criação de um lugar de abrigo não vem separada da partilha da palavra e da troca com o vivo que, na organicidade textual, articula humano, animal e vegetal em seus devires. O processo de sua escrita cultiva, com efeito, paisagens propícias ao encontro: “o encontro inesperado do diverso”, como dizem o subtítulo de *Lisboaleipzig I* e outras passagens.²⁹ Os partícipes de sua obra integram-se a um processo de *con-figuração* que o tornam *figuras*, termo utilizado nos livros para referir-se a “personagens históricas ou míticas; plantas ou animais, um dispositivo de companheiros que tomam parte da mesma problemática.”³⁰ O conjunto dessas figuras presentes no texto soma-se à casa de Maria Gabriela Llansol formando não apenas uma casa transitável, mas toda uma comunidade.

As personagens da história, tornadas figuras, adentram no espaço da escrita e trazem a projeção de suas próprias casas consigo, ou seja, um rastro exegético de conformação cultural de leituras. Nas palavras de Lopes “aproximar o longínquo, afastar o que está perto, coloca o problema da historicidade da leitura (...) [que] diz respeito à relação da minha linguagem a um determinado paradigma cultural”.³¹ Llansol, enquanto escreve, assume a posição de leitora que frequenta várias obras e convoca nomes da tradição e fora dela, de modo que, na sobreposição de camadas de construção, as casas desfoquem as delineações identitárias

²⁸ LLANSOL, 2000, p. 82.

²⁹ Por exemplo, em *Causa Amante*, “uma ficção não pode ser simples, é o encontro inesperado do diverso” (LLANSOL, 1996, p. 18.).

³⁰ LLANSOL, 1994, p. 129.

³¹ LOPES, 1988, p. 9.

prévias à formação da comunidade. O primeiro registro de *Um Falcão no Punho* apresenta-nos a fase constante de “passar dias e dias a interrogar livros”³², ou seja, um modo de leitura que rompe a imobilidade dos livros ao questioná-los continuamente e ao fazer com que as vozes de outros venham responder e contestar o errante interrogatório em um novo texto interessado em saber o que ainda não foi recebido.

Uma das proposições de *Causa Amante* (1984) diz que “os textos vivos transmigravam, cedo ou tarde, para folhas vegetais”.³³ Lemos, assim, que o texto se torna vivo enquanto elemento ativo na interação entre os seres, de modo que uma rotação de culturas pode ser empreendida na paisagem textual, até certo ponto rizomática na multiplicidade de relações inter e intratextuais que fogem a hierarquizações. Em consonância com esta perspectiva, podemos ler: “Com um livro escreve-se outro livro. Como um livro é vegetal.”³⁴ São rotas migratórias entre leituras e escrita que se estabelecem, portanto, sem a definição de um ponto de chegada, podendo, até mesmo, confundir-se, como no seguinte trecho de *O Livro das Comunidades*: “De hoje em diante, já não consigo separar a leitura da escrita; (se pudesse olhar o texto a produzir-se, voltaria de novo a ler)”.³⁵

Ainda sobre a imagem da casa, lemos em *Onde Vais, Drama-Poesia?*: “entre a casa que habitei e a casa das minhas pulsações, haverá, como já sucedera à árvore, a casa que não obedece a nenhuma posse/ nem à das minhas pulsações, nem à do sentido literal”.³⁶ Desta passagem, depreendemos um movimento duplo de frequentação e hospitalidade atravessado pelo desejo onde se elide a posse e consigo a autoridade endereçada apenas ao dono da casa, de modo que todos os sujeitos que aí enunciam, inclusive o leitor, possam e devam partilhar a autoria. Sobre esse ponto, Silvina Rodrigues Lopes concebe a “des-posseção” na escrita de Maria Gabriela Llansol:

A des-posseção dá-se no trânsito entre ler e escrever. Não se trata de se deixar absorver pela leitura, de incorporar o outro, ou de se identificar. O que se passa é uma deslocação para um ponto onde aquele que lê passa a escrever (mesmo mentalmente). É uma perda de autoridade reversível entre autor e leitor remetidos para uma estranheza mútua, um anonimato comum.³⁷

³² LLANSOL, 1998, p. 7.

³³ LLANSOL, 1996, p. 184.

³⁴ LLANSOL, 1977, p. 67.

³⁵ Ibidem, p. 15.

³⁶ LLANSOL, 2000, p. 22.

³⁷ LOPES, 1988, p. 10.

O trânsito de figuras históricas com nomes autorais para a comunidade, portanto, não implica uma assimilação, nem uma apropriação total do outro para si, visto que o “próprio”, além de ser uma identidade posta em risco, não concentra a autoridade no reconhecimento das formas. A des-posseção, enquanto reversibilidade de autoridade e expansão do conceito de “autoria”, permite o estranhamento do concebido na tradição e expande-se ao leitor do texto llansoliano, tornado figura e corresponsável pela enunciação: “e abri a porta que dava para o teu rosto legente”.³⁸

2.3 O nó histórico

estava escrito
que a casa sonhada não podia servir de abrigo,
nem de cama,
nem de mesa,
mas de lugar de batalha³⁹

Em um apontamento manuscrito de 1976 – após a escrita de *O Livro das Comunidades* e ainda antes de sua publicação – Llansol anuncia a escrita de um “Livro único, que aparece publicado em lugares, datas, textos ou volumes diferentes”⁴⁰, ou seja, diversas figuras e procedimentos atravessam as publicações e fazem ressoar cenas anteriormente escritas e lidas. Como referido em entrevista ao crítico António Guerreiro, “Se eu fizesse livros estanques, teria a impressão de que no livro seguinte estaria a recomeçar a realidade”.⁴¹ A realidade instaurada pela sua escrita desfia-se continuamente e incorpora novas figuras e questionamentos ao longo do tempo que põem em movimento a configuração do real na sua obra. As duas publicações iniciais, no entanto, como já referimos brevemente, ficam em dissonância com esse projeto de escrita, pois é após a escrita do segundo que a autora manifesta a necessidade de uma nova postura perante o texto, cujo disparo resultará em *O Livro das Comunidades*.

Esse período é rememorado pela autora na fala intitulada “Nós estamos de volta” em um encontro sobre a prosa portuguesa e a Europa, na cidade de Paris. Em suas palavras:

Estava eu no béguintage de Bruges, com o sentimento fortíssimo de que já ali teríamos estado. Nós, não era eu. Já ali tínhamos sido alguém, alguém daquele lugar, e agora, inexplicavelmente, não havia ali, excepto na minha impressão, nenhuma memória de nós. Nem sequer o esquecimento. Data de então, a

³⁸ LLANSOL, 2000, p. 9.

³⁹ LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Porto: Afrontamento, 1982, p. 15.

⁴⁰ LLANSOL, 2009, p.115.

⁴¹ LLANSOL, 2011, p. 14.

presença constante, invasora e quase exclusiva, de certas figuras europeias nos meus livros.⁴²

A congregação de outras vozes é fundante para o início de um longo livro que cria uma nova memória coletiva inexistente na História. Com o desenvolvimento de seu fluxo de escrita, vão delineando-se três trilogias, a saber, *Geografia de Rebeldes* (*O Livro das Comunidades*, 1977; *A Restante Vida*, 1982, e *Na Casa de Julho e Agosto*, 1984), *O Litoral do Mundo* (*Causa Amante*, 1984; *Contos do Mal Errante*, 1986, e *Da Sebe ao Ser*, 1988) e os diários (*Um Falcão no Punho*, 1985, *Finalidade*, 1987 e *Inquérito às Quatro Confidências*, apenas em 1996).

Desponta, com a primeira série, a evidenciação de um disparador problemático que é o nó histórico situado no século XVI. Ainda em “Nós estamos de volta”, Llansol discorre sobre uma sucessão de eventos que adensam a inscrição deste século como um encontro de possibilidades, segundo uma perspectiva ética que recolhe a margem do discurso histórico. Este texto pertence a uma série de depoimentos em encontros ou atribuições de prêmios que foi incluída ao final do volume *Lisboaleipzig I* (1994). São textos elaborados para contextos, como a própria autora diz⁴³, estranhos à sua ocupação e, portanto, trazem elementos para pensar a obra, diferentes dos que estavam disponíveis, até então, nos livros publicados. Trazemos para nosso texto um trecho mais extenso desta fala que dá a ver a intensidade dos vetores que mantêm a estrutura do nó:

Nesse século XVI longínquo, surgiu nas elites europeias a angustiante interrogação sobre o destino da sociedade civil, sobre o porquê da vida social dos homens, face ao fracasso histórico das cruzadas e à perda da autoridade moral da Igreja. Assim falam os livros de História. Mas o que se sente que emerge, então, é a força do livre arbítrio, do pensamento, livre e da consciência, no saber no dom poético.

Tentam-se então duas soluções. E foram essas que nos dividiram e fizeram de nós ausentes. O centro-europeu procurou uma resposta nas revoluções sociais e mentais (...) Pelas Descobertas, à Península Ibérica e, nela, sobretudo aos Portugueses, a resposta pareceu ser a desvenda de novos espaços, simultaneamente virgens de condicionalismos europeus (e onde tudo, pois, pudesse recomeçar *de novo*) e cheios de reais potencialidades de nova riqueza.

⁴² LLANSOL, 1994, p. 88.

⁴³ Na mesma seção, encontramos o texto “Em paisagem estranha” elaborado para a atribuição do Prémio Inasset ao livro *Contos do Mal Errante*, em 1987. Suas primeiras palavras são: “Ainda há pouco manifestei a minha estranheza por ver uma obra minha ser distinguida por um prémio. Facto que me ocorria pela primeira vez. Pouco tempo passado, o facto volta a repetir-se. Já não posso dizer que me encontro em face ao novo, mas encontro-me de certeza em paisagem estranha (...)” LLANSOL, 1994, p. 86.

Mas nada se passou exactamente assim.⁴⁴

Um período de embates delineia-se no continente europeu, no qual se optou por seguir o caminho errado, suplantando as diversas tentativas de renovação social. Como representante trágica dessa conjuntura, Llansol destaca a batalha de Frankênhausen, episódio final da guerra dos camponeses alemães contra os senhores feudais, no qual é decapitado seu mentor religioso, o protestante insurgente Thomas Müntzer (1489-1525). A presença de Muntzer na comunidade faz ecoar a intensidade do desejo de mudança contida nas batalhas e a brutalidade de seu fim:

A escrita
era as vozes
em coro
dos trinta mil camponeses
que depois de abolirem os juízes
se dirigem para o massacre de Frankenhausen
e cujas pegadas ficam perdidas no deserto.⁴⁵

O líder anabatista “Tomás Muntzer” torna-se uma da plêiade de figuras históricas oriundas deste século, tais quais: Luís Vaz de Camões, o Comuns, (1524?-1580); o rei Dom Sebastião (1554-1578); Christophe Plantin (1514-1589), humanista e tipógrafo belga e, finalmente, São João da Cruz (1542-1591) e as figuras ao seu redor Ana de Peñalosa, apoiadora dos conventos carmelitas reformados na Espanha, e Ana de Jesus (1545-1621), freira espanhola que levou a Ordem reformada para a região da Bélgica. Além desses, há breves referências na primeira trilogia a Giordano Bruno (1548-1600), frade italiano que apontou erros teológicos na concepção do Universo e foi morto na fogueira por heresia; a Nicolau Copérnico (1473-1543), astrônomo polonês autor do primeiro tratado heliocêntrico, e ao rei inglês Henrique VIII (1457-1509) que rompeu com a autoridade de Roma e fundou a Igreja Anglicana.

São figuras, historicamente, espalhadas e isoladas pelos territórios europeus que passam a interagir com figuras de outras épocas, como o místico alemão Mestre Eckhart, do século XIII, e o filósofo Friedrich Nietzsche; e, ainda, com figuras cuja origem não se deu no traçado da história, como Coração de Urso que é gestado no texto. Como lemos em *Um Falcão no Punho*, Llansol concebe uma “cultura europeia marcada pelos encontros de confrontação que não se deram e podiam ter sido autênticos recomeços de novos ciclos de

⁴⁴ LLANSOL, 1994, p. 89.

⁴⁵ LLANSOL, 1977, p. 48.

pensamento e de formas de viver”.⁴⁶ Para entender a dimensão que esta ideia ganha na projeção da obra, propomos a leitura do prefácio de *O Livro das Comunidades* junto ao posfácio de *A Restante Vida*.

2.4 Eu leio assim este livro...

até que o Poder perca a memória de nossos nós⁴⁷

Primeiramente, gostaríamos de pensar a natureza do prefácio em sua posição perigráfica⁴⁸ ao texto principal. O prefácio, segundo Antoine Compagnon em *O trabalho da citação*, é o começo do livro e o fim da escrita; a última palavra e a seguinte; o que se lê primeiro, mas foi escrito por último. Seu protótipo relacionaria o autor e o texto, quanto a um projeto, e o leitor e o texto, quanto a uma utilidade, de modo que o prefácio proponha na abertura um método de leitura. Nesse sentido, a pesquisadora Maria Carolina Fenati, em sua dissertação, faz uma leitura crítica da primeira trilogia a partir das indagações propostas em “Eu leio assim este livro:”⁴⁹, texto que abre *O Livro das Comunidades*. Título e/ou incipit, a oração instaura um sujeito no tempo e espaço da enunciação, que é atualizada cada vez que o livro é aberto, bem como presentifica um leitor que antecede o texto e lança seu “método de leitura”. Segue-se a essa frase: “há três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira.” A enumeração das três coisas rompe com um princípio de cooperação entre sujeito emissor e o receptor, que espera, pragmaticamente, um enunciado com certo grau de informatividade, mas que logo passa a desconfiar da eficácia do direcionamento inicial desse texto. Assim, o medo lançado começa a configurar-se também na experiência de leitura. O pensador francês Marc Oraison, referido por Jean Delumeau em *A História do Medo no Ocidente*, diz que “Quem é presa do medo tem o risco de desagregar-se. A impressão de conforto dada pelo mundo desaparece. O ser torna-se separado, outro, estranho. O tempo para, o espaço encolhe”.⁵⁰

E texto segue: “A primeira chama-se vazio provocado, a segunda é dito o vazio continuado, e a terceira é também chamada vazio vislumbrado”, desagregando o leitor pelo esvaziamento de referências – não apenas um, mas três vazios – e levando-o a uma separação,

⁴⁶ LLANSOL, 1998, p. 97.

⁴⁷ JOAQUIM, Augusto, sem-título. In: LLANSOL, 1977, contra-capá.

⁴⁸ Perigrafia é um termo definido por Compagnon como “zona intermediária entre o fora do texto e o texto”. In: COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 105.

⁴⁹ BORGES, A. “Eu leio assim este livro...” In: LLANSOL, 1977, p. 9.

⁵⁰ ORAISON apud DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 25.

um outramento ou um estranhamento que é a passagem para o espaço literário. Após o anúncio em trio, o prefácio desenrola cada coisa com uma sequência de sentenças, inicialmente, concisas e assertivas, que se dilatam e formam três possíveis princípios.

Da primeira coisa ou do vazio provocado:

A primeira é a mutação. Ninguém sabe o que é um homem. Os limites da espécie humana não são consequentemente conhecidos. Podem, no entanto, ser sentidos. O mutante é o fora-da-série que traz a série consigo. Este livro é um processo de mutantes, fisicamente escorregiosos. É um processo terrível. Convém ter medo deste livro.⁵¹

A mutação como princípio acarreta a própria impossibilidade de definição. Gonçalo M. Tavares, em *O Torcicologologista, Excelência* (2015), apresenta em diálogo uma etimologia criativa para definição, consoante nosso raciocínio: “A definição de definição. Definição significa de-finir. Finir, acabar. Dar uma definição é dizer a última palavra sobre o assunto”.⁵² Tanto pior é a tarefa de querer definir o humano e seus limites. Em *O Senhor de Herbais* (2002), lemos: “O humano é indefinível, quem quiser que tente, e verá como dizer ‘eis o humano’ é dizê-lo pela boca do tirano”.⁵³ A inapreensibilidade do humano corresponde à permeabilidade do mutante em suas múltiplas formas, assim como as *figuras* do texto, haja vista o devir-animal de Eckhart/porco, em *O Livro das Comunidades*, e o devir-vegetal de Dom Sebastião/arbusto, em *Causa Amante*. Além disso, a mutação, como oposição à fixidez, também é percebida em outros níveis, como na própria composição textual em que há um trânsito entre figuras na posição de sujeito da enunciação, de modo que, muitas vezes, a atribuição da voz oscila e torna-se dispensável: “havia muitas vozes que, dos vários cantos, pareciam todas vir ao seu corpo e que se não calavam quando falava”.⁵⁴

Estar “fora-da-série” e trazer a “série” são posturas de quem escreve a partir das margens de uma cultura instituída, ou da segunda coisa ou do vazio continuado:

A segunda é a Tradição, segundo o espírito que muda onde sopra.

Todos cremos saber o que é o Tempo, mas suspeitamos, com razão, que só o Poder sabe o que é o Tempo: a Tradição segundo a Trama da Existência. Este

⁵¹ BORGES, 1977, p. 9.

⁵² TAVARES, Gonçalo M. *O Torcicologologista, Excelência*. Lisboa: Caminho, 2015, p. 60.

⁵³ LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d’Água, 2002, p. 274.

⁵⁴ LLANSOL, 1977, p. 12.

livro é a história da Tradição, segundo o espírito da Restante Vida. Mais uma razão para o não tomarmos a sério.⁵⁵

A tradição resulta do tempo atravessado pelo poder, uma fórmula que recai sobre a oficialidade do discurso da História. Assim, faz-se necessária a articulação de uma versão alternativa a esse discurso que considere os “infantes” – termo que tomamos em sua etimologia como os “que não falam” – sem a sombra dos príncipes. “Fazer falar com o tempo quem é menos mudo”, diz *Um Falcão no Punho*, fazer falar a restante vida em um texto que se orienta “para a área imensa dos afectos e afasta-se, em definitivo, das zonas dominadas pela espessa sombra do poder”.⁵⁶

João Barrento, ao refletir sobre a relação temporal na escrita de Maria Gabriela Llansol, concebe seu texto, seu livro, como um lugar ucrônico. Em *A voz dos tempos e o silêncio do tempo*, escreve, tendo em vista o prefácio, que:

só o vazio pode ser cheio. só ele é verdadeiramente "lugar" porque só nele algo pode "acontecer". A "trama da existência" é o grande espaço atravancado da história, onde não há lugar para mais nada, onde nenhum excedente, nenhum ainda-não-acontecido, pode querer devir, vibrar em simultaneidade. Por enquanto, esse lugar utópico do acontecer só pode ser o Livro (ou talvez ele tenha sido sempre apenas o Livro, a arte). Mas constato que "lugar utópico" é uma tautologia: de facto, só o "lugar" pode ser utópico, i. é, ainda não-existente, e nunca o espaço (que é o campo do tempo e da "grande história"). Passarei, por isso, a falar de ucronia e de lugar ucrônico: aquele lugar que, por sê-lo verdadeiramente, ainda não viu chegado o seu tempo.⁵⁷

A ucronia, como lugar possível fora do tempo cronológico em sua linearidade mensurável, permite a co-ocorrência e a recorrência de eventos, sejam eles a cena da batalha, os nascimentos e as mortes da mesma figura ou a encenação da leitura e a da escrita. Ainda em *Um Falcão no Punho*, lemos “não havia só seres com perfil histórico conhecido, mas todos nós éramos seres apagados de um momento e seres vibrantes de um outro”⁵⁸, assim sendo, o livro ucrônico abarca os momentos que fazem vibrar os que ainda não haviam visto chegar o seu tempo. Textualmente, Llansol referir-se-á a este procedimento como “cena-fulgor”, comentado em “O Extremo Ocidental da Barbárie” ao final de *Lisboaleipizig 1*, tal “logos do lugar, da paisagem; da relação; a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma

⁵⁵ BORGES, 1977, pp. 9-10.

⁵⁶ LLANSOL, 1998, p. 132.

⁵⁷ BARRENTO, João. “A Voz dos Textos e o Silêncio do Tempo”. In: *Na Dobra do Mundo*. Estudos Llansolianos. Lisboa: Mariposa Azual, 2008, pp. 146-147.

⁵⁸ LLANSOL, 1998, p. 129.

cena – uma morada de imagens –, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, procura manifestar-se.”⁵⁹

Consoante a recusa da sucessão temporal da história ou, melhor dizendo, da narrativa, a terceira coisa ou vazio vislumbrado possibilita-nos entrever um *corp’a’screver*:

A terceira é um corp’a’screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.

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

Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.⁶⁰

A expressão, no aspecto durativo e contínuo da forma verbal e na junção gráfica entre corpo e escrever, dá a ler a relação intrínseca entre as duas partes. Compagnon, em *O Trabalho da Citação*, referirá a expressão de língua inglesa “*working paper*” que “é o trabalho em processo, o texto se construindo (uma duração que o livro gostaria de ignorar)”.⁶¹ No caso llansoliano, até certo grau, a duração do processo não se ignora e deixa suas marcas, por um lado, por meio das cenas de movimento das mãos e dos olhos que performatizam o gesto da leitura e da escrita e, por outro, pela efervescência dos pensamentos e pela exploração sensorial que tudo atravessam.

Podemos ler a oposição entre “falar” e “escrever”, conforme a proposição de Barthes no texto “Escritores, Professores, Intelectuais” de que “toda a fala está do lado da Lei”⁶². A aparente radicalidade do enunciado explica-se evidenciando o contexto majoritariamente imediato de produção e recepção da fala, o que implica em uma irreversibilidade do dito – que, no máximo, pode ser complementado e contradito, mas não desdito – e em certo grau de inteligibilidade que tende a censurar a polissemia. Opostamente, a escritura, cuja ênfase processual está indicada no sufixo, ou ainda, um *corp’a’screver* possui mais possibilidades para desvencilhar-se da “Lei” e seu logro aproxima-se ao que Barthes chama de “literatura” na conferência *Aula*: “Essa trapaça salutar, essa esquivia, esse logro magnífico que permite

⁵⁹ LLANSOL, 1994, p. 128.

⁶⁰ BORGES, 1977, p. 10.

⁶¹ COMPAGNON, 1996, p. 55.

⁶² BARTHES, Roland. “Escritores, Intelectuais, Professores”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 385.

ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura”.⁶³

A ambivalência do texto produz duas interpretações complementares da relação entre corpo, memória e paisagem contida no terceiro vazio. Na primeira, retomamos o campo do “falar”, e seus correlatos (negociar, explorar e produzir), e entendemos que, no “corpo cem memórias de paisagem” falado, o “cem” é recebido como “sem”, dada a sua sonoridade, o que resulta na ausência das memórias de paisagem no corpo, entendidas como espectros do poder. Na segunda, o “cem”, escrito, mantém a sua grafia e vislumbra a presença “centurial” das memórias de paisagem no corpo que, como sugere o desvio semântico, quer desvencilhar-se e habitar paisagens ainda desconhecidas por corpos saturados de impressões.

Ao refletir sobre a dinâmica intertextual do texto de Llansol, Silvina Lopes considera o movimento de “uma alteração do mundo na sua memória e no seu futuro”⁶⁴ e é assim que passamos do prefácio com sua rota, ainda que negativa, de leitura ao “Texto para a Restante Vida (postfácio)”⁶⁵, que encerra o segundo volume da trilogia. Se o prefácio é o “começo do livro e o fim da escrita”, o posfácio é o fim do livro e o fim da escrita. Lembramos, entretanto, com o último parágrafo de *LC*, “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, sorriso e medo”.⁶⁶ Quanto ao “postfácio”, lemos:

Nas grandes revoltas camponesas, e nas tentativas de autonomia urbana, não
foi a burguesia que obteve êxito mas os Príncipes que se confirmaram.
Foi em livro que se disse.
No livro será desdito.
(...)
Este texto des-diz esses outros que anularam este resto, este imenso resto
(...)
Este texto diz que não havendo memória de ser humano mais vale guardar em
memória o resto, todos os restos, a restante vida.⁶⁷

O “Texto para a Restante Vida” reivindica para a escrita llansoliana a capacidade de des-dizer uma versão que fora apresentada como única opção. Esses dois textos, que acompanham a trilogia, possuem um caráter manifestatário, ao explicitar o que recusam e

⁶³ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 13.

⁶⁴ LOPES, 1988, p. 37.

⁶⁵ Na segunda edição, o título passa a ser “Texto para a Restante Vida”, excluindo-se “postfácio” pela inclusão de um novo posfácio escrito por José Augusto Mourão.

⁶⁶ LLANSOL, 1977, p. 87.

⁶⁷ BORGES, A. “Texto para a Restante Vida”. In: LLANSOL, 1982, pp. 99-100.

incitar uma mudança de paradigmas, lançando incômodos questionamentos sobre o humano e o curso da história. Além disso, são textos escritos para a publicação dos livros (o texto de *LC* termina em 1974 e o prefácio é de 1977 ao passo que o texto de *RV* termina em 1977 e o posfácio é de 1982), o que reforça nossa leitura, visto que o sentido de manifestar-se só tem lugar na passagem para o âmbito público. O posfácio, por sua vez, ao projetar sua destinação à restante vida, aposta na potência do livro e, também, convoca as figuras à participação da estreia dessa obra, mais especificamente, os rebeldes.

O nome de A. Borges assina os dois textos e gera certo enigma quanto a sua autoria. Esse nome retorna nas primeiras páginas do terceiro volume e a voz desconhecida passa da *perigrafia* ao texto e é concebida como mais uma personagem à mesa ao lado das outras figuras elaboradas pela escrita llansoliana. Em *Na Casa de Julho e Agosto*, lemos:

Tinha acabado a leitura de “Às Damas do Amor Completo” e, vários personagens se sentavam à mesa, A. Borges, ele próprio – Luís M. e as restantes figuras que, com as suas visões, definitivamente faziam desaparecer o sentimento de monotonia da vida na casa. (...) Olhando os escritores sentados à volta da mesa, verificou que este termo era vazio, e que suas imagens se definiam, sobretudo, pela posição do olhar, e pelo abandono da antiga forma de leitura e escrita.⁶⁸

Para abandonar a antiga forma, além de um “corp’a’screver”, requiere-se um “legente” que empenhe o corpo em uma nova relação com o texto, porque “ler é ser chamado a um combate, a um drama”⁶⁹, dos quais não podemos ser meros espectadores. Pensando na nova forma de leitura e escrita que emerge do texto de Llansol, seguimos o trabalho, no próximo capítulo, com a análise de seu objeto: a presença de São João da Cruz nos livros de Maria Gabriela Llansol.

⁶⁸ LLANSOL, 1984, p. 18.

⁶⁹ LLANSOL, 2000, p. 18.

CAPÍTULO 3: A COMUNIDADE OU SÃO JOÃO DA CRUZ EM LLANSOL

Após projetar textualmente as casas de São João da Cruz e de Maria Gabriela Llansol, cabe-nos discorrer sobre a presença do poeta místico na casa de escrita llansoliana. Retomando o capítulo anterior, lembramos que São João da Cruz torna-se uma *figura* da comunidade, de modo que nos interessa refletir sobre a especificidade e a importância de seu processo de *con-figuração* para a afirmação de um projeto de escrita que busca integrar uma face ética – a liberdade de consciência – e uma face estética – o dom poético.

Para tanto, voltamos nossa atenção a um recorte que o próprio texto nos ajudou a colocar: a escrita da década de 1970 e início da década de 1980 que, por sua vez, pode ser encontrada na série Geografia de Rebeldes (*O Livro das Comunidades*, *A Restante Vida* e *Na Casa de Julho e Agosto*), na série O Litoral do Mundo¹ (*Causa Amante* e *Da Sebe ao Ser*), nos diários (*Um Falcão no Punho* e *Finita*) e nos póstumos livros de horas (*Uma data em cada mão*, *Um Arco Singular* e *Numerosas Linhas*). A metadiscursividade mostra-se uma característica presente ao longo de toda sua obra, de modo que também traremos para este texto o conteúdo das entrevistas compiladas pela Editora Autêntica e dos textos de apresentações e agradecimentos a prêmios dispostos na já referida seção “Dedico-vos estes textos”, ao fim de *Lisboaleipzig 1*. Este enquadramento reúne, em grande parte, o período de contato assíduo com o texto de São João da Cruz, que nos transporta para as referidas décadas, como mostramos no quadro a seguir, sem deixar de dialogar, quando necessário, com a produção posterior dos anos 1990 e 2000.

¹ excetuando-se *Contos do Mal Errante*, escrito por último, pela ausência da figura em questão

	publicação	término da escrita*	entradas dos diários	material do livro de horas	morada
1972				<i>Uma Data em Cada Mão (LH1)</i>	Lovaina (Bélgica)
1973	<i>Depois de Os Pregos na Erva</i>			-	Lovaina
1974		<i>O Livro das Comunidades</i>	<i>Finita</i>	<i>Uma Data em Cada Mão (LH1)</i>	Jodoigne
1975			<i>Finita</i>	<i>Uma Data em Cada Mão (LH1)</i>	Jodoigne
1976			<i>Finita</i>	<i>Uma Data em Cada Mão (LH1)</i>	Jodoigne
1977	<i>O Livro das Comunidades (GR)</i>	<i>A Restante Vida</i>	<i>Finita</i>	<i>Uma Data em Cada Mão (LH1)</i> <i>Um Arco Singular (LH2)</i>	Jodoigne
1978				<i>Um Arco Singular (LH2)</i>	Jodoigne
1979		<i>Na Casa de Julho e Agosto</i>	<i>Um Falcão no Punho</i>	<i>Numerosas Linhas (LH3)</i>	Jodoigne
1980		<i>Causa Amante</i>	<i>Um Falcão no Punho</i>	<i>Numerosas Linhas (LH3)</i>	Jodoigne - Herbais
1981		<i>Da Sebe ao Ser</i>	<i>Um Falcão no Punho</i>	<i>LH6**</i>	Herbais
1982	<i>A Restante Vida (GR)</i>	<i>Contos do Mal Errante</i>	<i>Um Falcão no Punho</i>	<i>LH6**</i>	Herbais
1983			<i>Um Falcão no Punho</i>	<i>LH6**</i>	Herbais
1984	<i>Na Casa de Julho e Agosto (GR)</i> <i>Causa Amante (LM)</i>			<i>LH6**</i>	Herbais – Colares (Portugal)
1985	<i>Um Falcão no Punho (D)</i>				Colares
1986	<i>Contos do Mal Errante (LM)</i>				Colares
1987	<i>Finita (D)</i>				Colares
1988	<i>Da Sebe ao Ser (LM)</i>				Colares

* datas escritas por Llansol no fim dos textos

** ainda em preparação no Espaço Llansol. Os volumes quatro e cinco foram temáticos, a saber, sobre o “império dos fragmentos” e a presença de Fernando Pessoa, organizados sem um recorte temporal específico

GR – Geografia de Rebeldes

LM – Litoral do Mundo

D – Diários

3.1 Os traços biográficos

Era depois da morte ou era antes da morte?
Mas haveria morte verdadeiramente?
Ruy Belo¹

A dinâmica textual que convoca a presença de São João da Cruz implica um duplo movimento, que chamaremos de “reconhecimento” e “estranhamento”. Debruçar-nos-emos, neste momento, sobre o primeiro, buscando no texto literário traços que identifiquem a vida e a obra do sujeito histórico do século XVI. Este movimento, como pondera João Barrento, é “geralmente evitado” pelos críticos que entendem que a exploração do texto fonte (da casa de origem) é prescindível para a topografia da comunidade, tendo em vista a autonomização propiciada pela “máquina Llansol”. Em suas palavras:

É certo que a própria transformação da personagem histórica em “figura”, parece propiciar essa autonomização. Mas a figura não é fantasmática, tem (teve) corpo histórico, não se desmaterializa no texto (antes pelo contrário), foi objecto de uma escolha para entrar no espaço da comunidade, onde se afirma por um princípio de semelhança e serve o projeto do novo ser, de um novo homem não-barrado.²

A escolha por São João da Cruz é fundante. Pode-se dizer que é a primeira figura histórica que aparece em *O Livro das Comunidades*, livro cuja flutuante voz narrativa introduz, inicialmente, “uma mulher que não queria ter filhos do seu ventre” e depois a assume como uma de suas formas. A cena primeira é atravessada pelo desejo e pelo saber ao apresentar uma figura feminina que recebe amantes para fazer amor e crianças para educar, reinterpretando o *topos* do acolhimento em uma casa-escola-retiro espiritual. A experiência do contato de crianças com uma cultura estabelecida permite um olhar ainda não saturado de discursos e que, portanto, pode rir de um tratado místico, como lemos em: “ali copiavam a Subida do Monte Carmelo, de São João da Cruz, riam”.³ Ainda que o texto não tenha, para as crianças, a significação de que partilhamos, após a cópia, uma rapariga inquieta-se e “queria receber uma resposta”.⁴ A mulher-professora “ia pensar, estar com algumas crianças e os papéis, e talvez com São João da Cruz, que encontraria em qualquer parte”.⁵ Este questionamento, seguido de reflexão, desemboca no relato de um sonho com o poeta “São

¹ BELO, Ruy. “Vate 69”. In: *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p. 218.

² BARRENTO, João. “A Voz dos Textos e o Silêncio do Tempo”. In: *Na Dobra do Mundo*. Estudos Llansolianos. Lisboa: Mariposa Azul, 2008, p. 168.

³ LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977, p. 12.

⁴ Ibidem, p. 13.

⁵ Ibidem, p. 13.

João da Cruz, carmelita descalço, sentado em frente a um forno, a assar carneiro”⁶ no ato “civilizatório” de transformar o cru em cozido, não apenas o corpo do carneiro, mas também o seu próprio corpo atravessado pelas chamas com o “punho direito dentro da manga” sem poder escrever. A resposta desejada não é dada de forma direta, antes gera uma performatização do gesto da escrita como se estivesse em transe: “hesitou no s, como se fosse escrever São; do corpo de São João da Cruz canonizado o fumo subia e a pergunta, fogo doce da rapariga”.⁷ Uma escrita em que os dedos percorrem um “longo caminho de contemplação obscura e de aridez”⁸ de modo que o ato de escrever, impregnado do fumo do corpo do santo, assimila a paisagem do texto místico e dá acesso a um “espaço horizontal branco que parecia uma outra margem ali na página”⁹. O deslocamento para outra margem é, portanto, a resposta possível para lidar com o canônico-canonizado e dar início aos 26 *lugares* de *O Livro das Comunidades*. Assim, também, descobriremos com as palavras de *Causa Amante* que “por direito, nós herdamos as margens”.¹⁰

Nesse trecho inicial, lemos manifestações diversas de uma figura autoral que pode ser encontrada “em qualquer parte”. Tendo em vista tanto as marcas de materialidade textual que resistem, como as sombras da casa de origem que se projetam, retomamos o argumento de Barrento, para quem:

o texto das origens é uma referência contrastiva importante, até para compreender melhor os modos de convivialidade da criação de uma comunidade de textos num novo texto que, por meio dessa integração assimiladora, introduz em si próprio mais um factor de instabilidade discursiva, de hibridismo genológico e de enigmaticidade.¹¹

O nome da figura não é, de fato, o único elemento de remissão ao referente. As marcas e as sombras que não se apagaram na *con-figuração*, acabam por tornarem-se palimpsestos que fomentam e ressignificam a nova criação.

Para a composição do primeiro movimento – o de reconhecimento – traremos à tona cenas reescritas da vida de São João da Cruz que lemos à luz do conceito barthesiano de *biografema*. Este operador alude a traços biográficos (estilhaços de lembranças, alguns

⁶ LLANSOL, 1977, p.14.

⁷ Ibidem, p. 14.

⁸ Ibidem, p. 14.

⁹ Ibidem, p. 14.

¹⁰ LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa Amante*. (1984) Lisboa: Relógio d’Água, 2ª ed., 1996, p. 30.

¹¹ BARRENTO, 2008, p. 168.

pormenores, alguns gostos, algumas inflexões¹²) de uma “vida esburacada” a partir de textos e para novos textos “que não lhes vai procurar o segredo, o conteúdo, a filosofia, mas tão somente a sua felicidade de escritura”¹³, tal qual Barthes faz com o libertino Marquês de Sade, o anarquista Charles Fourier e o jesuíta Inácio de Loyola, descartando “o discurso recebido, o discurso repressivo que quer sempre encobrir o [texto significante]”.¹⁴ O crítico Carlos Ceia define o termo em seu *E-dicionário de termos literários* e ajuda-nos a perceber a abrangência efetiva do conceito:

O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenhes de um “infra-saber”, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, “pontes metafóricas entre realidade e ficção”.¹⁵

Esta perspectiva, felizmente, deixa de lado a ideia totalizadora de uma biografia que abarque causalmente o relato de uma vida e transforme o *caos* da existência em um *cosmos* textual linear. Interessam-nos, portanto, os fragmentos que transitam entre diferentes textos e estabeleçam “pontes metafóricas entre realidade e ficção”, chegando, até mesmo, a confundir os lados da ligação. Maria Gabriela Llansol, segundo notas dos cadernos manuscritos¹⁶, teve acesso à biografia são-joanista escrita, em 1929, pelo carmelita descalço francês Bruno de Jésus-Marie. Em nosso trabalho, temos utilizado como fonte de consulta a *Vida de San Juan de la Cruz* (1943), de Crisógono de Jesús. As duas obras inserem-se em uma mesma linha de biógrafos modernos¹⁷ pertencentes à Ordem carmelita, de modo que as diferenças existentes entre as versões não serão prejudiciais ao estudo. Enquanto biografias modernas, tais textos distanciam-se das hagiografias tradicionais; contudo alguns traços, ainda que mitigados, inevitavelmente são entrevistados. Habitualmente, “*la hagiografía traza el perfil y funcionalidad de los santos reutilizando la teoría del héroe*”¹⁸, ou seja, a personagem santa deve ser considerada um espelho de virtudes, apesar de e graças às adversidades sofridas. Em contraste a essa proposta, os traços biográficos aparecem dispersos pelo texto *em-se-fazendo*

¹² BARTHES, Roland. “Prefácio”. In: *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XVII.

¹³ BARTHES, 2005, p. XVII.

¹⁴ Ibidem, p. XIX.

¹⁵ CEIA, Carlos. “Biografema”. In: *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6108/biografema/> Acesso em: Maio de 2017.

¹⁶ por exemplo: Caderno 2.04, p. 33, e *Um Arco Singular*, p. 175.

¹⁷ Segundo Lucinio Ruano de la Iglesia, são os três principais biógrafos modernos, os carmelitas Silverio de Santa Teresa, Bruno de Jésus-Marie e Crisógono de Jesús, com destaque para o último pelo rigor documental.

¹⁸ SÁNCHEZ LORA, José Luís. *El diseño de la santidad*. La desfiguración de San Juan de la Cruz. Huelva: Universidad de Huelva, 2004, p. 15.

de Llansol e são recontextualizados de acordo com a trama dos livros, tornando opaca uma possível projeção exemplar.

Com a aproximação de outra figura do século XVI, Tomás Müntzer, temos uma breve descrição do corpo histórico do poeta: “Dirigiu-se a São João da Cruz que era homem de estatura mediana, de rosto grave, venerável, um pouco moreno e de boa aparência. Nesta margem do rio estava sentado à beira de água.”¹⁹ Dentre os elementos básicos que o delineiam, a voz narrativa dá-nos um rosto para olhar. Um rosto grave e venerável a preservar uma infinitude irreduzível, como diria o filósofo lituano Emmanuel Lévinas²⁰, e no qual gostaríamos de entrever o que há de vulnerável. Esta representação do místico é retirada de uma descrição feita pelo padre Eliseo de los Mártires²¹, com quem João da Cruz conviveu no convento de Baeza. Segundo o biógrafo Crisógono de Jesús, “*es el mejor retrato que poseemos de San Juan de la Cruz, retrato directo de su fisonomía y de su carácter, que vamos a ver confirmar en numerosas referencias*”.²² No caso, a autora escolhe trazer a exterioridade, do que resta textualmente de corpo do santo, e deixar de lado as linhas de adulação do caráter. O que escapa às canônicas apresentações deve, por conseguinte, ganhar outras versões que as complementem e, assim sendo, temos acesso, por exemplo, a múltiplos processos de gestação e desenvolvimento dessa figura – do *devir-João da Cruz* – dos quais participam componentes factuais deslocados. Vejamos o seguinte trecho de *A Restante Vida*:

Era do pavio da vela que seus filhos nasciam, em noites tempestuosas ou límpidas, dava-os à luz sempre em lugares diferentes, ora na praia, ora no sangue, ora no lugar mais recôndito da casa. Rapidamente cresciam com várias formas, vozes, estaturas. E partiam de casa discretamente, sem que ela soubesse. Fora assim que nascera João no lugar de Fontiveros, sobre a terra e sobre o rio, num lugar e noutro, agora e para sempre. Num tempo e noutro fora dado à luz e desde sempre dialogara com sua mãe, no gume da palavra.²³

¹⁹ LLANSOL, 1977, p. 39.

²⁰ “O rosto significa o infinito.” LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: 70, 2000, p. 97.

²¹ Trecho citado pelo biógrafo Crisógono de Jesús. MÁRTIRES apud JESÚS. “Vida de San Juan de la Cruz”. In: *Vida e Obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, p. 495. “**Fue hombre de mediano cuerpo, de rostro grave y venerable, algo moreno, y de buena fisonomía**; su trato y conversación apacible, muy espiritual y provechoso para los que le oían y comunicaban. Y en esto fue tan singular y proficuo, que los que le trataban, hombres y mujeres, salían espiritualizados, devotos y aficionados a la virtud. Supo y sintió altamente de la oración y trato con Dios, y a todas las dudas que le proponían acerca de estos puntos consultaban muy satisfechos y aprovechados. Fue amigo de recogimiento y de hablar poco; su risa, poca y muy compuesta. Cuando reprendía como superior, que lo fue muchas veces, era con dulce severidad, exhortando con amor fraternal y todo con admirable serenidad y gravedad”.

²² JESÚS, 1950, p. 495.

²³ LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Porto: Afrontamento, 1982, p. 18.

Fontiveros, que abriga o nascimento de Juan de Yepes em 1542, torna-se rio e terra, um lugar e outro, agora e sempre de modo que com a suspensão da causalidade temporal as alternativas não precisam se excluir. A gênese da figura não é una, e desloca-se da origem de uma raiz para a multiplicidade de um rizoma²⁴. O signo “fontiveros” é percebido como sítio de fecundidade para a criação de João, ou seja, para sua chegada à luz. Uma luz que, não por acaso, emana do pavio da vela. A vela é um dos elementos caracterizadores, no texto de Llansol, do ato da escrita, assim como o são a mesa do trabalho, o livro aberto, o movimento dos dedos e dos olhos. Dar à luz, portanto, pode ser entendido como ser iluminado pela chama, concebendo uma gestação escrita da figura. Dar o texto à luz, iluminá-lo, afirma uma responsabilidade mútua entre escritor e leitor. Essa relação entre luz, escrita e leitura encontra correlato em *O Senhor Calvino*, habitante do bairro ficcional de Gonçalo M. Tavares, cujo narrador nos conta, como uma anedota, o dia em que o morador percebeu, nas capas desbotadas do livro da prateleira, que o sol, de fato, forçava a entrada dos livros para poder lê-los. A partir de então, o Senhor Calvino passou a retirar a cada dia um livro da estante, cuidadosamente escolhido, e deixá-lo aberto para que o sol o iluminasse e lesse. Nas palavras do narrador:

Amanhã, voltaria de novo para virar a página. E nos dias seguintes faria o mesmo até ao final do volume. E se, depois disso, a luz do sol continuasse a forçar a entrada nos livros, Calvino respeitaria esse ímpeto avaliando-o como a ansiedade de um leitor que já começou e não quer parar, não consegue: quer ler mais.²⁵

Em consonância com este trecho, identificamos, em *Causa Amante*, uma passagem que recupera, pelo negativo, a metáfora de dar à luz. Segundo a voz narrativa: “fechado o livro, é bem maior a abundância da sombra do que o que foi possível iluminar”²⁶, ou em outras palavras, quando a luz é negada ao texto, a sombra incide mais fortemente, sendo uma metáfora da interdição.

Nessa gênese discursiva, a filiação também será outra. Sua mãe no livro é Ana de Peñalosa. Este nome foi, brevemente, referido no primeiro capítulo como a benfeitora dos conventos reformados, receptora da direção espiritual de João da Cruz e destinatária dos

²⁴ “Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer (...) Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades.”

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 31.

²⁵ TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Calvino e o passeio*. Lisboa: Caminho, 2011, p. 49.

²⁶ LLANSOL, 1996, p. 25.

comentários explicativos ao poema “*Llama de Amor Viva*”. A figura de Ana apresenta-se ao leitor no *lugar 2* de *O Livro das Comunidades*:

Chamo-me Ana del Mercado y Peñalosa. Para sair ponho à volta do pescoço uma fita de veludo. Gosto perdidamente de escrever (e de desaparecer na escrita).²⁷

Ora, o que se legou a respeito de Peñalosa provém da biografia de São João da Cruz.²⁸ A escrita de Llansol dirige especial atenção à constituição dessa figura, deslocando-a de personagem de biografia e destinatária das palavras são-joanistas para efabuladora de narrativas e peça-chave da comunidade. No texto, ela integra-se a uma linhagem de figuras enunciadoras que ora se colam à voz narrativa, confundindo-se à “mulher que não queria ter filhos de seu ventre”, ora se dissociam, como podemos ler no trecho abaixo:

Ana de Peñalosa continuava a contar a sua história
a morte da minha filha única, meu segundo luto
Don Luis de Mercado confiou-me a educação da minha sobrinha Inês.²⁹

A partir desse breve trecho, percebemos também a continuidade dada pela inscrição de Ana de Peñalosa ao mote do acolhimento que fundamenta a ética da comunidade, recebendo os que vêm até ela, como o fez com a sobrinha. No fim do *lugar 3*, João da Cruz chega à casa de sua mãe Ana de Peñalosa que, por sua vez, estava de partida e diz:

Hoje o tempo ainda não mudou e, dentro de breves dias voltarei. Não sei se, logo ao princípio, poderás ver-me; é melhor que te ocupes a escrever, mesmo no meu quarto porque durante ainda algumas noites habitarei o jardim e olharei tuas janelas iluminadas, dar-lhes-ei o nome de folhas iluminadas. Se encontrares um berço no meu quarto

Para encontrares um lugar chamado Fontiveros, recorda-te que aí estarei, passados dias; levantar-me-ei e seguirei o rio, deixando o jardim. Conhecendo-te bem, creio que começarás a descer o rio, hirto como és.³⁰

²⁷ LLANSOL, 1977, p. 15.

²⁸ Nos primeiros cadernos da série 2 do espólio da escritora, podem-se ler transcrições e paráfrases de trechos da biografia do poeta nos quais aparecem as referências a Ana de Peñalosa. Por exemplo, Caderno 2.04 p.14: Née à Ségovie où elle possédait de grands biens, elle était en 1579 devenue veuve de Don Juan de Guevara. (...) Don Luis del Mercado, son frère, veut lui aussi, conseiller à la Chancellerie de Grenada, lui avait confié l'éducation de sa fille Inès.

²⁹ LLANSOL, 1977, p. 18.

³⁰ Ibidem, pp. 22-23. O segundo parágrafo da citação está diagramado no livro como uma coluna que divide a extensão da página com outro bloco de texto.

Na visita ao quarto da mãe, João da Cruz pode encontrar um berço ou ainda, como lemos na página anterior ao excerto, “a gravura de uma placenta encerrando um feto”. A remissão constante à hospitalidade primeira nutre a demanda identitária ao passo que estabelece um contraponto necessário para a constituição de uma figura que se quer nômade e rebelde e, para tanto, deve sair do acolhimento da casa. Uma (re)visitação, cujo prefixo está e não está presente, é encenada, visando à escrita de João para sua histórica interlocutora, então transformada em mãe e figura.

Algumas páginas antes, a narradora diz:

Tive então a vertigem do espelho em que o espelho sendo sempre espelho me aparecia como um catafalco, um doente na sua cama, mais precisamente, São João da Cruz, a morrer em Ubeda.³¹

A cena de morte em processo – “a morrer” – precede a passagem do berço e, como nosso trabalho tem buscado mostrar, repete-se em outros trechos. Neste caso, chama a nossa atenção a recorrência imagética entre os episódios: o quarto com a cama, a gravura de uma placenta com feto e o berço, de um lado, e o quarto com a cama, o espelho e o catafalco, de outro, sendo catafalco o nome do suporte para o caixão. A proximidade de berço e túmulo no texto fez com que Silvina Lopes entreviesse, na imagem “não-unificável”³² dada ao corpo, uma reminiscência do “corpo grotesco” da cultura popular medieval. A ensaísta refere-se ao estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra de François Rabelais (1459-1553), “o grande poeta da ‘carne’ e do ‘ventre’”³³, para Victor Hugo. Em um contexto distante, sem o cariz cômico e as deformações hiperbólicas, o que interessa nesse diálogo é um conceito de corpo em estado constante de transformação, “aberto e incompleto”³⁴, que se aproxima da terra, dotada do princípio de absorção e fecundidade, e permite a representação da confluência de estados-limites, como o nascimento e a morte. Nas palavras de Bakhtin:

Nos períodos iniciais ou arcaicos do grotesco, o tempo aparece como uma simples justaposição (praticamente simultânea) das duas fases do desenvolvimento: começo e fim: inverno-primavera, morte-nascimento.³⁵

O corpo do grotesco não é indivíduo separado do mundo, é um corpo coletivo, que, no caso do texto de Llansol, é interpretado como corpo da ordem figural dos mutantes. O feto e o

³¹ LLANSOL, 1977 p. 17.

³² LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*. Lisboa: BlackSun, 1988, p. 92.

³³ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 16.

³⁴ *Ibidem*, p. 24.

³⁵ *Ibidem*, p. 22.

corpo moribundo, considerados “ainda não” e “tarde demais” perante um modelo clássico de corpo perfeito e acabado, não estão mais necessariamente ligados às extremidades de um relato biográfico. Em entrevista ao crítico António Guerreiro, Llansol diz: “Não escrevo para contar a história de uma personagem exterior a mim a que dou a vida e a morte e nesse intervalo empreendo acções, segundo o modelo da escrita representativa.”³⁶ O que é representado na gravura (a placenta com o feto) e no espelho (o corpo moribundo) traz para o nível imagético a desarticulação da sucessão temporal narrativa comum à construção de uma personagem romanesca, de um *homo fictus*. Em sequência ao trecho anterior de *O Livro das Comunidades*, lemos:

Mas era impossível que estivesse a morrer pois escrevia a meu lado e as páginas das obras completas caíam, retroactivamente, à volta do espelho enquanto tudo aquilo se passava com ligeireza e brevidade: eu sonhava que, no meu quarto, ele ia principiar a escrever o que já escrevera.

Sentei-me a seu lado dizendo eu escrevo pela primeira vez o que escrevo. A minha observação não lhe interessava. Deitou-se na minha cama que se transformou num pobre catre e pôs-se a morrer a sua morte de Ubeda, acreditando que eu seria capaz de tomá-la como ela fora

escrevemos os três encostados à balastrada, a morrer de pé e sem saber em que boca se articulava o que dizíamos.³⁷

Lévinas, em *Totalidade e Infinito*, considera que “começo e fim como pontos do tempo universal reconduzem o eu à terceira pessoa”³⁸, é o outro que fala do meu nascimento e falará da minha morte. O universo ficcional possibilita-nos transgressões a essa formulação, vide as célebres memórias póstumas de Brás Cubas. No excerto acima, o sujeito a morrer ainda escreve, ainda enuncia em conjunto com a voz narrativa. Dizer que a figura escreve ao lado e articula sem atribuição de voz, é reivindicar, para além da partilha da escrita, uma modalidade de partilha da autoria para o livro a que se pertence. Há um contágio de escrita para a cena e pela cena com a “vertigem do espelho”, objeto cuja imagem dada, de início, não é especular e mostra João da Cruz no “fim” de sua biografia. No entanto, a companhia do místico torna a diferença, semelhança, e o sujeito que narra (Ana de Peñalosa, mulher que não queria filhos de seu ventre ou Gabriela) vê-se no poeta após o percurso de vida. Deste modo, percebemos, na queda das páginas, a incompatibilidade com a noção de “obras completas”, tanto pelo seu aspecto de finitude, quanto pela pretensão de completude. A obra, segundo a

³⁶ LLANSOL, Maria Gabriela. “Na margem da língua, fora da literatura”. In: *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 10.

³⁷ LLANSOL, 1977, pp. 17-18.

³⁸ LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: 70, 2000, p. 45.

perspectiva adotada, permite uma continuidade, sendo constantemente re-enunciada por seus leitores. Além disso, segundo o trecho, o próprio autor continua a enunciar e, portanto, abrir novos sentidos, de modo que a completude da obra não é mais possível, sendo a própria enunciação do livro, uma prova. Uma ideia que remete a um todo apreensível deve, portanto, ser deixada de lado para fazer emergir o desconhecido das obras, ou seja, aquilo que não foi iluminado pela recepção canônica anterior. Dando sequência a nossa reflexão, passamos para o seguinte trecho do *lugar 5*:

ANA DE JESUS (...) VIERA VISITÁ-LO. Com ela, trouxera o seu cão. Perguntou-lhe pelo livro, em que parte do texto se encontrava: João da Cruz disse-lhe que ia morrer para descrever o momento da morte; mas, em vez de a olhar, olhava o cão, os seus olhos proeminentes e fechados.

(...) E, como o movimento lhe fazia ocorrer um turbilhão de ideias, entre as quais a da morte tomara vulto, deitou-se de costas no catre e comunicou a Ana de Jesus que ia chegar.

O cão aproximou-se e colocou-se ao lado, estendido sobre a pedra; Ana de Jesus verificou que falava sozinha ou, então, a Ana de Peñalosa que, entretanto, viera e se sentara em face do texto.

- Que escreve ele? – perguntou Ana de Jesus

- Escreve-me – respondeu Ana de Peñalosa, e

entrou no leito materno ouvindo os cânticos, sem que os pés pudessem ficar-se no solo.³⁹

Ana de Jesus, referida no primeiro capítulo como destinatária dos comentários ao poema “*Cántico Espiritual*”, foi historicamente freira descalça e, segundo Concepción Torres, que editou suas cartas, a seguidora mais fiel de Santa Teresa, dando continuidade à Ordem com a fundação de conventos na Espanha, na França e na Bélgica. Neste país, a Ordem reformada instalou-se nas cidades de Bruxelas, Noms e Lovaina, das quais a última foi a primeira morada de Llansol em terras belgas. No trecho acima, Ana de Jesus visita João da Cruz e lhe pergunta em que parte do texto se encontrava; com a resposta dada pelo místico, entendemos que o texto é também interpretado como vida, que mais uma vez se escreve. Para lê-la, voltamo-nos, então, para o relato da morte narrado por Crisógono de Jesús.

Segundo a biografia, João, com o agravamento de febres e chagas na perna durante retiro na região desértica de La Peñuela, é levado para o leito de um pequeno convento em Ubeda, onde permanece sob cuidados médicos por dois meses e meio. As chagas espalham-se

³⁹ LLANSOL, 1977, pp. 32-33.

por todo o corpo e, ao receber a notícia de que não haveria recuperação, o místico teria recitado o primeiro versículo do salmo 122: “Que alegria quando me vieram dizer: Vamos subir à casa do Senhor”.⁴⁰ Assim, o fiel mostra-se realizado pela iminência do acesso à “vida outra”, para a qual ter-se-ia preparado por toda a vida de forma ascética. Na noite de 14 de dezembro de 1591, pouco antes do falecimento à meia noite, o padre, que o assistia, profere os votos finais e João da Cruz pede que lhe leiam o *Cântico dos Cânticos*, texto que o acompanhou por toda a vida e foi fonte de seu poema “*Cântico Espiritual*”.

*El prior comienza a leerle la recomendación del ama. ‘Dígame, padre, de los Cantares, que eso no es menester’, suplica afablemente. Y cuando le están leyendo los versículos del Cantar de los Cantares comenta ilusionado ‘¡Oh, qué preciosas margaritas!’*⁴¹

Em *O Livro das Comunidades*, o som dos cânticos também ressoa na cena de um óbito que, por sua vez, transfigura-se em entrada no leito materno. Além da manifestação de mais uma modulação distante do “corpo grotesco”, lemos esta mudança à luz da nota de 14 de setembro de 1977, presente no segundo livro de horas *Um Arco Singular*:

Regressus ad Uterum/

Nota: muitas vezes me sinto reduzida à *prima materia*

- Aquele que quiser entrar no reino...

- Qual reino?

- ... deve primeiramente entrar com o seu corpo em sua mãe, e aí morrer.⁴²

Antecede-se a esse trecho, a atribuição de sua referência: “Abri *Forgerons et Alchimistes* de Mircea Eliade em 14. *Arcana Artis*, p. 131”.⁴³ Esse estudo do pensador romeno é reconhecido por reunir diversas tradições do pensamento alquímico. A indicação do caderno de Llansol leva-nos para o décimo quarto capítulo “*Arcana Artis*” que trata da morte para a alquimia, concebendo este fenômeno como regressão ao “amorfo”, ao “caos” ou à “*prima materia*”. A citação em questão aparece, no livro de Eliade, atribuída a Paracelso que diz “aquele que quer entrar no Reino de Deus deve primeiramente entrar com o seu corpo em sua mãe e ali morrer”.⁴⁴ Nota-se, na transcrição de Llansol, a omissão em nomear Deus, instância incognoscível para o não-iniciado, remetendo ao vazio desconhecido. Corroborando a nossa leitura, trazemos o seguinte excerto da página anterior à visita de Ana de Jesus:

⁴⁰ BÍBLIA, AT. “Salmos”. In: *Bíblia Sagrada Ave Maria*. São Paulo: Ave Maria, 1959. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria> Acesso em: julho de 2017.

⁴¹ JESÚS, 1959, p. 492.

⁴² LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Arco Singular*. Livro de Horas II. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 78.

⁴³ LLANSOL, 2010, p. 77.

⁴⁴ PARACELSO apud ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 119.

Afastou os joelhos de sua mãe; o início da manhã parecia-lhe a própria trama de seda do vestido e os lábios que rasgavam a seda saboreavam, cantando, a comida maravilhosa que o conduziria na viagem. Levava o livro, mas, ao atravessar a abertura, reparou que, ambos, não poderiam passar; por isso deixou-o ficar sobre a mesa, aberto no lugar em que, pela última vez, adormecera.⁴⁵

Em uma analogia com a mística, podemos pensar os processos alquímicos como diversas fases de purgação da matéria do fiel até a transmutação do êxtase, tão buscada pedra filosofal. O ápice extático é tomado como breve e intensa suspensão do curso da vida terrena, cujos efeitos descritos pelos místicos podem ser a bilocação, o aparecimento de chagas nas mãos e pés ou a levitação, fenômeno manifesto por João da Cruz com a entrada no leito materno: “sem que os pés pudessem ficar-se no solo.” Assim como na morte de Ubeda, a referência materna chama Ana de Peñalosa, ainda que não esteja no trecho da citação, à cena acima. O excerto indica a preparação para o regresso *ad uterum*, que é uma das interpretações da redução à prima matéria. Este processo é considerado uma morte iniciatória que “cumprido primeiro voltar *ad originem* e depois repetir a cosmogonia”⁴⁶ de modo que o amorfo pode remodelar-se e o caos reorganizar-se, dinâmica necessária para a passagem do João da Cruz histórico para figura do texto, sob a égide de Ana de Peñalosa.

A edição das cartas e escritos de Ana de Jesus oferece-nos alguns registros de sua enunciação, diferentemente do que ocorre com Ana de Peñalosa. O diálogo entre as duas, citado anteriormente, acaba por refletir a origem textual da benfeitora dos conventos, por meio da ambiguidade referencial de sua resposta. Partilhamos, para este trecho, da leitura de Pedro Eiras que diz:

“Escreve-me” não diz se Ana de Peñalosa é complemento directo ou indirecto (mesmo se a pergunta de Ana de Jesus exige preferencialmente o primeiro caso). Se é matéria da escrita ou endereço. É porventura ambos, escrita *do outro/para o outro*.⁴⁷

Contudo, “em face do texto” llansoliano, forma-se um fecundo espaço materno em torno de Ana de Peñalosa, dotada de voz, que passa a gerar e acolher figuras textuais, ultrapassando sua origem discursiva ligada à palavra são-joanista e delineando as duas trilógicas iniciais.

⁴⁵ LLANSOL, 1977, p. 31.

⁴⁶ ELIADE, 1979, p. 121.

⁴⁷ EIRAS, Pedro. *O Texto Sobrevivente*. Lendo três Lugares d'O Livro das Comunidades. Sintra: GELL, 2005, p. 20.

Além do nascimento e da morte, estão dispostas referências a outros episódios da biografia do místico, como a prisão (de dezembro de 1577 a agosto de 1578) e a viagem a Lisboa, em 1585. Na cartografia traçada em *O Livro das Comunidades*, seguimos: "Nesse próprio dia reentrara na comunidade fugido dos cárceres de Toledo de onde se evadira descendo por uma corda"⁴⁸. João da Cruz ficou detido em cárcere conventual, não pela inquisição, e sim pelos “irmãos” carmelitas calçados que, incomodados com a expansão dos descalços, consideraram um ato de desobediência e audácia a fundação de alguns conventos sem autorização prévia. Um desgosto fraternal para João da Cruz que, segundo os relatos que compõem sua biografia, teria resistido asceticamente às injúrias e privações até o momento de sua fuga.

A reentrada na comunidade que o texto aponta, indica tanto o retorno aos irmãos descalços para o reestabelecimento do carmelito e resistência à perseguição que pretendia por fim ao seu trabalho e de Santa Teresa, quanto o acolhimento pela comunidade de figuras llansolianas, entre as quais se destacam inicialmente uma linhagem considerada heterodoxa, visto o nome da primeira trilogia *Geografia de Rebeldes*. João é tomado pela história como “rebelde submisso” por sua condição paradoxal, sendo a fuga do cárcere um de seus momentos ápicos. Como temos buscado demonstrar, a figura de João da Cruz abre diferentes linhagens para o livro e, assim, junto a ele desponta Tomás Muntzer, um rebelde revolucionário, que, pela sua fé, incitou camponeses a lutar contra os príncipes e terminou decapitado em uma batalha. Linhas após a menção ao retorno do místico à comunidade, lemos as palavras do religioso alemão:

- Que os que se sentem fracos me escrevem com amizade; eu, em resposta, os consolarei. Caso me engane, acatarei uma admoestação amiga, em pleno dia e diante de uma comunidade, desde que esta não me submeta à força. Mas, de modo algum, aceitarei ser criticado ou julgado sem testemunhos suficientes e à porta fechada. Pela minha ação, tenho em mente aperfeiçoar o ensino dos pregadores evangélicos, e igualmente não desprezar os nossos irmãos da Igreja de Roma que pesadamente se arrastam.⁴⁹

Seu discurso abre-se como uma pregação no estilo acolhedor do Novo Testamento⁵⁰ e, em sequência, deixa espaço à hesitação, “caso me engane”, um amargo sinal deixado pela

⁴⁸ LLANSOL, 1977, p. 39.

⁴⁹ Ibidem, p. 40.

⁵⁰ Alguns trechos do Novo Testamento, cujo estilo ressoa no fragmento:

"Fiz-me fraco com os fracos, a fim de ganhar os fracos. Fiz-me tudo para todos, a fim de salvar a todos." (I Coríntios 9:22,23) BÍBLIA, NT, 1959

"Vinde a mim, vós todos que estais aflitos sob o fardo, e eu vos aliviarei."

versão original da história. A exposição de sua verdade perante a comunidade está condicionada à ausência de injustiça e abuso de poder, seja na estrutura política (dos Príncipes), seja na eclesiástica; requisitos satisfeitos pela comunidade llansoliana, onde Tomás entra e torna-se irmão de João, no espaço da escrita, com quem passa a dividir a filiação de Ana de Peñalosa.

Toledo, cidade do cárcere, aparece em *Causa Amante*, ao lado de Lisboa:

João da Cruz (...) possui a chusma de campos desconhecidos, com noites, dias, cidades enigmáticas debruçadas sobre o Tejo, semelhantes e dissemelhantes de Lisboa e Toledo; não sabia se fora em imaginação que viera a Lisboa, mas parecia verdadeiro que estava ao lado de Ana de Peñalosa, falando-lhe de ela própria, ou de si mesmo.⁵¹

Por um lado, o curso do rio Tejo que nasce no centro da Espanha, passa por Toledo, cruza a fronteira e desemboca em Lisboa, sendo um rio catalisador de “enigmas” e de símbolos da memória coletiva portuguesa. Por outro, o percurso de João da Cruz que também passa por Lisboa em 1585 para a eleição de novos superiores da reforma do Carmelo. O relato de sua passagem pela cidade, na biografia, é breve. Já no livro, a figura questiona a veracidade dessa memória e integra-se aos deslocamentos propostos pela narrativa.

Causa Amante é o primeiro livro da trilogia “Litoral do Mundo”. Nessa série, a autora volta-se a paisagens e mitos portugueses, distantes até então de sua obra, e escreve novas figuras, como Vê Gama, Jorge Anés e Dom Arbusto⁵², cujas ancoragens seriam o navegador Vasco da Gama, o escritor Jorge de Sena e o rei Dom Sebastião. Desde o final da trilogia passada, delineia-se o deslocamento de um grupo de figuras da Bélgica para Portugal. Este grupo é composto, principalmente, pelas beguinas, referência a religiosas que não pertenciam a nenhuma Ordem eclesiástica e viviam em sororidades na Bélgica durante a Baixa Idade Média. Ana de Peñalosa, em *A Restante Vida*, *Na Casa de Julho e Agosto* e *Causa Amante*, passa a conviver com este grupo de mulheres, muitas delas ligadas às artes, de modo que também se entrevê o interesse e afinidade desta linhagem com Llansol. A atenção dada a Portugal é iluminada, em certo ponto, pelas viagens a Lisboa realizadas pela autora com o marido na segunda metade da década de 1970, momento pós-Revolução dos Cravos, depois de muitos anos afastados na Bélgica. A esse contato, soma-se a preocupação sobre a possível volta ao país de origem, como se lê nos *Livros de Horas*, que se efetivaria apenas em 1985.

(Mateus 11:28) BÍBLIA, NT, 1959.

⁵¹ LLANSOL, 1996, p. 115.

⁵² Este último presente desde *Na Casa de Julho e Agosto*.

Acrescentamos, ainda, a nosso percurso de recuperação dos traços biográficos, o trecho de uma carta historicamente endereçada a Ana de Peñalosa⁵³ alguns meses antes da morte do religioso enquanto ainda estava no deserto de La Peñuela, que desponta no *lugar 4* de *O Livro das Comunidades*:

Mas sentia os dedos cada vez mais ténues de modo que, quando João da Cruz baixou a cabeça, a mão desaparecera, cortada pelo pulso e no seu lugar, repousada, se encontrava a página: “Aí voz dizia que queria ficar neste deserto da Peñuela – seis léguas antes de Baeza – onde cheguei há já nove dias. Acho-me bem, e de muito boa saúde, porque a enorme extensão do deserto é benéfica para o espírito e corpo”⁵⁴

O excerto da carta vem entre aspas, o que não muitas vezes acontece no texto llansoliano, dando um efeito de que tivéssemos nos deparado com a página destacada no meio da leitura. Sinal da presença de diferentes registros no livro, ainda que Compagnon alerte que: “Toda leitura recusa ou desloca aquela que se dissimula na escrita, e não são as aspas que impedem esse gesto”.⁵⁵ A folha da carta substitui a mão cortada, indício recorrente de censura, como metonímia do corpo figural. O conteúdo da carta não é deformado, indicando apenas sua tradução ao português, mas é parcial, pois o texto da correspondência ainda se alonga.

O fragmento da mensagem noticia o bem-estar e a satisfação da vida na vastidão do deserto. No entanto, páginas depois, aparece no meio de um parágrafo outro trecho da carta

⁵³ A doña Ana del Mercado y Peñalosa, en Granada

Jesús sea en su alma.

Aunque tengo escrito por vía de Baeza del suceso de mi camino, me he holgado que pasen estos dos criados del señor don Francisco por escribir estos renglones, que serán más ciertos.

Allí decía cómo me había querido quedar en este desierto de La Peñuela, seis leguas más acá de Baeza, donde habrá nueve días que llegué. Y me hallo muy bien, gloria al Señor, y estoy bueno; que la anchura del desierto ayuda mucho al alma y al cuerpo, aunque el alma muy pobre anda. Debe querer el Señor que el alma también tenga su desierto espiritual. Sea muy enhorabuena como él más fuere servido; que ya sabe Su Majestad lo que somos de nuestro. No sé lo que me durará, porque el P. Fray Antonio de Jesús, desde Baeza, me amenaza diciendo que me dejarán por acá poco. Sea lo que fuere, que, en tanto, bien me hallo sin saber nada, y el ejercicio del desierto es admirable.

Esta mañana hemos ya venido de coger nuestros garbanzos, y así, las mañanas. Otro día los trillaremos. Es lindo manosear estas criaturas mudas, mejor que no ser manoseadas de las vivas. Dios me lo lleve adelante. Ruégueselo, mi hija. Mas, con darme tanto contento, no dejaré de ir cuando ella quisiere.

Tenga cuidado del alma, y no ande confesando escrúpulos, ni primeros movimientos, ni advertencias de cosas cuando el alma no quiere detenerse en ellas; y mire por la salud corporal, y no falte a la oración cuando se pudiere tener.

Ya dije en la otra (aunque primero llegará esta), que por la vía de Baeza me puede escribir, porque hay correo, encaminando las cartas a los Padres Descalzos de allí; que ya tengo allí avisado me las envíen.

Al señor don Luis y a mi hija Doña Inés mis recados. Déla Dios su espíritu, amén, como yo deseo.

De La Peñuela y agosto 19 de 1591.

Fray Juan de la Cruz.

⁵⁴ LLANSOL, 1977, pp. 23-24.

⁵⁵ COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 55.

onde diz que ameaçam de por fim a sua venturosa jornada em La Peñuela: “as heras mantêm-se tal qual eram e sento-me numa pedra em frente do sol baixo, como se fosse verão (não sei quantos dias ficarei aqui porque me ameaçam, de Baeza, que não será por muito tempo. Estou bem, sem nada saber, e a vida do deserto é admirável)”.⁵⁶

O medo pelas disposições de autoridades da Ordem, que ele próprio criara, esconde-se no texto entre parênteses. Afastado de reuniões eclesásticas, o místico considera o período no deserto benéfico para corpo e espírito, concebendo o corpo em uma perspectiva ascética. Contudo, o que a biografia nos conta é que a saída de La Peñuela, não se deve à pressão de membros da Ordem, e sim à doença do próprio corpo agravada no retiro desértico. O trajeto terreno é, pois, o último ponto desta seção. Como diz a passagem no texto de Llansol: “O rumor da tempestade vem do sul de Fontiveros. Já certamente atravessou Ubeda e, antes de Segóvia, não encontrará repouso.”⁵⁷ Esse circuito é formado pelas cidades do nascimento, do óbito e do repouso final dos restos mortais e posto em movimento pela tempestade, que também se anunciara na paisagem anímica do “*Cántico Espiritual*” entre o impedimento do cierzo, vento frio e seco do norte, e a invocação do austro, vento temperado e úmido do sul.

Um ano e meio após a morte do poeta, Ana de Peñalosa consegue que seu cadáver seja trazido, secretamente, para um convento que havia fundado em Segóvia. Todavia, os carmelitas da cidade de Ubeda reclamam a posse dos restos mortais e, após vários processos, decidiu-se por devolver um braço e uma perna ao convento onde falecera. Ainda sobre a manipulação do morto, lemos:

Os presentes desejavam cortar-lhe uma madeixa de cabelo, um pedaço do hábito e eu vi que havia quem mordesse a perna ulcerada (...) O que lhe havia pertencido foi distribuído como relíquias: o hábito, o cingulo, o cilício o breviário. (...) Há quem lhe arranque as unhas dos pés, há quem lhe queira cortar um dedo (...) Nascido sem agonia, o rosto de João estava cheio de paz e contentamento, de uma beleza especial que não é a de um cadáver, ele tinha uma cara ;
como nos sonhos, é preciso comê-lo realmente.⁵⁸

A corrupção de um corpo incorrupto marca o desmembramento e respectiva adoração dos restos mortais. A prática de culto às relíquias pode parecer-nos excêntrica, contudo, ocorre, efetivamente, na Igreja Católica, e justifica-se em passagens bíblicas como no *Livro dos Reis*: “Ora, aconteceu que um grupo de pessoas, estando a enterrar um homem, viu uma

⁵⁶ LLANSOL, 1977, p 30.

⁵⁷ Ibidem, p. 25.

⁵⁸ Ibidem, pp. 26-27.

turma desses guerrilheiros e jogou o cadáver no túmulo de Eliseu. O morto, ao tocar os ossos de Eliseu, voltou à vida, e pôs-se de pé.”⁵⁹ A posse de um vestígio do santo torna-se um objeto sacro de desejo aos nossos olhos profanos. Uma freira, que conservou um dedo de João da Cruz, utilizava-o em infusões, contando com o poder de cura dessas bebidas.⁶⁰ Dizer que é preciso “comê-lo realmente” marca o desejo extremo de comunhão e lê sem alegoria “quem se alimenta de minha carne e bebe de meu sangue terá vida eterna”. Além disso, é gozo despertado pela irresistibilidade desse corpo, dessa cara cujo adjetivo é interdito, e muito mais. Comê-lo ultrapassa as infusões de dedo, é provocação às relíquias. Comê-lo é tentativa de apropriá-lo, como um ritual antropofágico, ou ainda sacrofágico, onde se digerem e absorvem ou expelem virtudes, não para que nosso corpo seja seu túmulo, e sim terreno fértil. No entanto, esse corpo, que nesse livro já foi atravessado por chamas e impregnou as linhas de fumo, torna-se rebelde e não deixará de ser um corpo estranho em nós.

Fontiveros, Toledo, Lisboa, La Peñuela, Ubeda e Segóvia são coordenadas geográficas reais que se sobrepõem a um espaço sem escalas e indicam os deslocamentos da vida pregressa de João da Cruz juntamente a seu percurso por lugares indiferenciados (haja vista a divisão em 26 lugares de *LC*), como a casa, o rio, o deserto e a neve. *Depois de Os Pregos na Erva* é um livro anterior a *O Livro das Comunidades*, formado por três narrativas, entre as quais “Um Texto Decadente” que possui dois paratextos iniciais: um remete ao livro bíblico de Tobias e outro, ao pensamento de João da Cruz com a frase “a ascese da memória leva à esperança”. A narrativa conta os episódios vividos por várias personagens presas num espaço nomeado de “Campo”, aludindo a um campo de concentração, com destaque para os debates teológicos entre Silvestre e Dâmaso. São João da Cruz não aparece no texto, entretanto, a crítica Tatiana Pequeno, em sua tese de doutorado⁶¹, sugere que a nomeação da personagem feminina, de Ávila, e do cão mencionado nas últimas páginas, de Toledo, aludiria aos locais de vida e morte do carmelita, sendo Ávila, o distrito que abarca a cidade de Fontiveros. Acrescentamos que Ávila, tomado como nome feminino, também nos traz à memória Santa Teresa de Ávila e que Toledo, em vez de lugar de morte, é o lugar da prisão do místico, o que corroboraria a ideia de “ascese da memória” em relação ao campo de prisioneiros, desenvolvida pela pesquisadora. A descrição desse princípio pertence aos comentários ao poema “*Noche Oscura*”. Após a purgação dos sentidos, devem ser despojadas as três

⁵⁹ BÍBLIA, AT, 1959.

⁶⁰ SÁNCHEZ LORA, 2004, p. 158.

⁶¹ PEQUENO DA SILVA, Tatiana. “Um canto humano de animal em consonância com a terra prometida”: aspectos políticos da obra de Maria Gabriela Llansol. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011, pp. 56-57.

potências da alma: memória, entendimento e vontade. No caso, o esvaziamento da memória faz-se necessário para liberar as apreensões pregressas e dispor a totalidade da atenção na espera, na esperança do encontro com Deus sem distrações, o que pode dar um amargo sabor à trama da narrativa quando não conhecemos ao certo os procedimentos que levam a esse Campo.

A aproximação, aqui empreendida, ao movimento primeiro de reconhecimento que possui como intertexto a biografia, certamente, não se limita a tal. Os traços retomados abrem-se à reescritura, tal como biografemas, e mostram-se importantes para a constituição inicial da figura e da comunidade, a julgar pelas manifestações majoritárias em *O Livro das Comunidades* e subsequente escassez de referências nos livros posteriores em que João da Cruz aparece. Em *A Restante Vida* e *Na Casa de Julho e Agosto*, repetem-se as seguintes linhas que explicitam a perspectiva do texto llansoliano sobre a matéria que tratamos nesta seção: “A longa narrativa que ia ter início não provinha das descrições interpretadas de suas vidas, mas do evoluir de passagens íntimas que talvez viessem a coincidir, nalguns pontos com a aventura universal, sua experimentação e fuga.”⁶²

3.2 Os traços da escrita

Neste momento, passamos a outro elemento de reconhecimento, na dinâmica proposta, que é a presença da obra de São João da Cruz no texto de Maria Gabriela Llansol. Interessam-nos observar as passagens nas quais há referências aos diferentes escritos do místico, assim como mostramos com o intertexto biográfico, e refletir sobre como se dão as conexões com a casa são-joanista. O excerto abaixo de *Causa Amante* introduz-nos a esta reflexão:

Percebia-se, não só pelo sentido do visto,
e a casa com a porta aberta,
e a cozinha desaparecendo ao fundo, no segundo
quarto, havia todos os
capítulos,
livros,
cânticos,
prólogos,
textos expostos
por João,
que ela relia sempre,

⁶² LLANSOL, 1982, p. 87 e LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto*. Porto: Afrontamento, 1984, p. 14.

e os livros que ela escrevia ainda.⁶³

Lemos, no trecho, que os diversos textos de João da Cruz e os livros da narradora ocupam o mesmo espaço. É um segundo quarto, como um quarto dos fundos, onde o livro é escrito ao passo que a duração da escrita se expõe, tal qual o romance autoficcional *El cuarto de atrás* (1978), da escritora espanhola Carmen Martín Gaité, em que a autora-narradora ensaia a escrita de um livro de memórias. A encenação do processo de preparação para o livro em que conta com a ajuda de um leitor desconhecido torna-se, com efeito, o romance de Gaité. Em *Llansol*, o quarto referido é o de uma casa com a porta aberta que, como já vimos no capítulo anterior, abre-se “numa interrogação” para o “rosto legente”. Os textos de João são sempre relidos pela narradora, um dos muitos gestos que a aproxima da autora, de modo que depreendemos um convívio de escrita de quem frequentou a casa do poeta místico mais de uma vez para, então, convidá-lo, convocá-lo, abrigá-lo em sua casa com porta aberta. A cada visita, uma leitura processa-se em diferença com as outras, trazendo solicitações para a autora que diz, em entrevista, que a atividade de leitura lhe revela “textos escritos em aberto dispostos a dialogar com o meu a abrir-se”.⁶⁴ O texto de São João da Cruz torna-se, na letra *llansoliana*, um texto *scriptible*⁶⁵, termo apresentado por Roland Barthes em *S/Z* a partir da pergunta: « *quels textes accepterais-je d’écrire (de re-écrire), de désirer, d’avancer comme une force dans ce monde qui est le mien?* ».⁶⁶ O contato com o texto são-joanista é capaz de deslocar o punho que segura o livro para a escrita e assim reescrevê-lo, copiá-lo, desviá-lo e desejá-lo na textualidade de sua leitora. Não apenas a obra do carmelita, mas a das figuras escritoras, em geral, como sugere o crítico António Guerreiro no volume de entrevistas.

“Os livros que ela escrevia ainda” entram na sequência dos capítulos, livros, cânticos e prólogos, como subsequente aos “textos expostos por João”, de modo que podemos evocar a cena das páginas das Obras Completas que caem diante do espelho pela continuidade da escrita e conseqüente impossibilidade de completude. Passagens, como essa, trazem à tona uma solicitação de leitura, um contato íntimo e solitário do leitor com o texto, expandido a partir da escrita desejante de *O Livro das Comunidades*. Sobre esta relação, destacamos o

⁶³ LLANSOL, 1996, p. 82.

⁶⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. “O espaço edênico” (1991). In: *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 29.

⁶⁵ Referido por Leyla Perrone Moisés, em português, como “escriptível”, em *Barthes: o saber com sabor*, e por Léa Novaes como “escrevível” na sua tradução de *S/Z*, à qual não tivemos acesso integralmente.

⁶⁶ BARTHES, Roland. “S/Z”. In *Oeuvres Complètes. Tome III*. Paris: Seuil, 2002, p. 122.

Tradução nossa: Quais textos eu aceitaria escrever (re-escrever), desejar, avançar como uma força nesse mundo que é o meu?

seguinte fragmento de *Numerosas Linhas I* que integra uma carta-resposta a questões sobre sua carreira de escritora:

Uma manhã, em que não havia Escola, estava a ler. Não as Obras Completas de João da Cruz, que adquirira há dias, por admirar muito sua espessura e cadência; mas um ensaio, fundado na prática das ciências exatas. Julguei ter então acesso, nas margens desse texto, ou num segundo texto livre de linguagem articulada e contínua, a uma outra fonte do verbo que se constituía numa abertura poderosa a atingir; a abertura não era transparente, mas estava ao alcance dos meus meios, e da minha vontade, pois há muito me atraía a tela urdida por João da Cruz em que cada frase evocava, para mim, a imagem de seres humanos ou não humanos – as figuras. Quis torná-lo, portanto, um ser para além de livro, ou de autor, ou de santo, à imagem da polifonia que deixara. (...) Compreendi que era altura de suspender *Depois de Os Pregos na Erva*, e passar ao livro seguinte com o nome *O Livro das Comunidades*.⁶⁷

Além da virtualidade das obras completas, o registro diarístico traz-nos a materialidade deste livro que acompanha a escritora. A relação estabelecida pela leitura de Llansol recusa categorias de catalogação e aproxima-se à forma ensaística em sua abertura, ainda que opaca, e errância, se consideramos o “ensaio” das ciências exatas outra entrada para as obras em vez de um texto outro. A obra do místico é vista como uma atraente tela tecida por ele, talvez de aparência inconsútil, cujas remendas ausentes a leitora deseja tocar. Da diferença que a obra evoca, para si, surge a necessidade de redirecionamento de seu projeto de escrita, de seu livro por vir no início dos anos 1970. Consoante pesquisa de João Barrento, Llansol conhece a poesia são-joanista “de leitura aparentemente passageira, já em Portugal, mas só a aprofunda em Lovaina: o seu exemplar das Obras do místico espanhol, na edição da Pleiade, traz na página de rosto uma anotação com as presumíveis datas de leitura (‘Lovaina, 30/XII/71 – Mellier, Abril ‘72’).”⁶⁸ Assim sendo, apontamos a assiduidade da figura de São João da Cruz nas páginas de *O Livro das Comunidades*, volume inaugural do anunciado redirecionamento. Nesse livro, na efervescência da evocação, lemos o seguinte parágrafo:

Colocou “A Viva Chama” sobre “A Noite Obscura” e “A Noite Obscura” sobre “O Cântico Espiritual”, escrevia a súplica de Müntzer que o urso, à sua frente, transportava nas patas; escrevia um novo livro “O Livro das Comunidades”, desconhecido nas suas Obras Completas.⁶⁹

O trecho encena a sobreposição dos poemas maiores de modo que o livro que está sendo escrito se torna a última camada de uma obra, cuja disposição nos relembra a prática do

⁶⁷ LLANSOL, Maria Gabriela. *Numerosas Linhas: Livros de Horas III*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013, p. 289.

⁶⁸ BARRENTO, João. *Europa em Sobreimpressão*. Llansol e as dobras da história. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011, p. 68.

⁶⁹ LLANSOL, 1977, p. 56.

palimpsesto. Este gesto é atribuído não a João da Cruz, nem à autora, e sim à súplica de Müntzer, mostrando a variação das instâncias enunciativas que, por sua vez, desaloja a centralidade da função autoral no texto. Em consonância com as citações anteriores, voltamos às palavras de Barthes em *S/Z*:

*le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole conséquente (qui la transformerait, fatalement, en passé) ; le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (idéologie, genre, critique) qui est en rabette sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages.*⁷⁰

Em diálogo com a proposta barthesiana, entendemos que o texto llansoliano anula a distância entre “já escrito” e “escrevendo” e, por meio da reescrita, pode refutar discursos taxativos que rodeiam a obra e consideram isoladamente, de forma eufórica ou disfórica, os traços de heterodoxia, a doutrina mística ou a dimensão poética. Assim sendo, *O Livro das Comunidades* e as publicações posteriores não almejam ser a “palavra consequente” que instaura o novo horizonte de expectativa, o “atual” modo de ler uma obra do passado e reinseri-la na tradição. Termo este que, como nos mostra o prefácio do livro, retoma a temporalidade atravessada pelo poder, respondida pelo texto llansoliano a partir das margens. Deste modo, debruçar-nos-emos sobre a abertura requerida aos três poemas - “*Noche Oscura* - A Noite Obscura”, “*Cántico Espiritual* - O Cântico Espiritual” e “*Llama de Amor Viva* - A Viva Chama” – cuja dinâmica não se esgota na intertextualidade.

3.2.1 Noite Obscura

Desvaneço-me tão “noitemente”⁷¹.

Nesta parte, abordaremos as menções e os ecos do poema de oito estrofes “*Noche oscura*” e de seus comentários exegéticos nos livros de Llansol. Da dupla acepção de

⁷⁰ BARTHES, 2002, p. 122.

Tradução nossa: o texto *scriptible* é um presente perpétuo sobre o qual não se pode pôr nenhuma palavra consequente (que a transformaria, fatalmente, em passado); o texto *scriptible* somos nós a escrever, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) não seja atravessado, cortado, detido, plastificado por qualquer sistema singular (ideologia, gênero, crítica) que se sinta amuado com a pluralidade de entradas, a abertura de redes, o infinito das linguagens.

⁷¹ LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma Data em Cada Mão*: Livro de Horas 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 84.

“*oscura*”⁷², em espanhol, ou “*osbcure*”⁷³, em francês (língua de sua edição das Obras Completas), como “escura” e “obscura”, a autora vale-se majoritariamente da segunda opção em português. A escolha pela obscuridade como atributo de sua noite, em vez da escuridão, não é isenta. A obscuridade é opacidade contra a transparência, tal qual o ensaio fundado nas ciências exatas que se abre, e comporta o mistério da travessia que não se revela aos sentidos. Neste sentido, a ensaísta Silvina Lopes propõe a obscuridade como “método” dessa escrita. Em suas palavras:

A epifania é uma manifestação da força das palavras e não dos factos ou saberes, que esses constituem um real unívoco, dotado de estabilidade. Daí que se lhe associe um “método”: tornar obscuro, para deixar ver, afastar a luz da representação.

E aqui o método é o mais importante, dado que ele implica por completo o abandono do universo da representação, o “método” deixa de ser uma aplicação, confunde-se com a própria verdade que procura.⁷⁴

A representação pressupõe a apreensão primeira de um objeto que se invalida nessa escrita. A luz da representação, portanto, é a luz ludibriante que permite uma aparente nitidez de contornos e induz a uma percepção *a priori* realista do que nos é posto diante dos olhos. Para fugir do campo da representação na escrita, a ênfase deve deslocar-se dos factos e saberes para a força das palavras, apostando na potencialidade de cada significante. Assim sendo, o atrito entre sentidos centrífugos e os atribuídos pelos discursos de poder “torna obscuro” o aparente para deixar ver além do já visto. O filósofo, e tradutor de São João da Cruz, Giorgio Agamben, ao repensar o significado de “contemporâneo”, desloca-o de uma assimilação total ao tempo presente para uma “relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”.⁷⁵ Nas palavras do autor: “pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte de sombra, a sua íntima obscuridade”.⁷⁶ Daí que o presente – aquilo que se coloca no aqui-e-agora do mundo – torna-se opaco. Assim sendo, podemos aproximar esta proposta do trabalho de escrita de Llansol, que não se deixa reduzir a nenhuma tendência

⁷² Segundo o dicionário da *Real Academia Española*, oscuro: 1. que carece de luz o claridad, 2. dicho de un color: que se acerca al negro, o que se contrapone a outra más claro de su misma clse, 3. dicho del linaje de una persona: humilde, bajo o poco conocido, 4. dicho del language o de una persona: confuso, falta de claridad, poco inteligible, 5. incierto, peligroso, temeroso.

⁷³ Segundo o dicionário *Le Petit Robert*, obscur: **I.** 1. qui est privé de lumière > entenebré, noir, sombre. 2. qui est foncé, peu lumineux. **II.** 1. qui est difficile à comprendre, à expliquer. 2. mal connu, difficile à connaître. 3. qui n'est pas net, pas défini.

⁷⁴ LOPES, 1988, p. 34.

⁷⁵ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Associação Brasileira de Editoras Universitárias, 2009, p. 59.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 63-64.

literária de seu tempo. Sua obra distancia-se de uma tradição discursiva da representação da história, sem deixar de por em causa, contudo, os “nós” existentes em seu curso e suas consequências. Ainda sobre isso, lemos:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.⁷⁷

Como temos demonstrado, Llansol resgata figuras históricas das margens da história e as torna, porque não, suas contemporâneas. Por sua vez, a referida dinâmica da luz na noite é produtiva na mística negativa e deriva de uma longa tradição discursiva no Ocidente. Os comentários à “*Noche Oscura*” alertam-nos que “*aunque esta noche oscurece al espíritu es para ilustrarle y darle luz*”⁷⁸ em diálogo com passagens bíblicas, como “*lucirá tu luz en las tinieblas*”, do livro de Isaías (Is, 58, 10), e “*la noche será mi iluminación en mis deleites*”⁷⁹, do salmo 131. A luz desejada para o caminhante da noite, alma transfigurada em “amada”, não é a enganosa que apela apenas à visão, e sim, a luz “*que en el corazón ardía*”, ou seja, o neoplatônico “amor é fogo que arde sem ver” que permite que se confie e avance, ora “*a oscuras y segura*”, ora “*a oscuras y en celada*”, no ardiloso e ascensional percurso ao encontro do “Amado”. Este, fonte da luz divina do amor e da sabedoria. A noite obscura reelabora-se de modo intenso no texto de Llansol e nos toca, enquanto leitores e convivas dessa casa de escrita no “pacto de incoforto” que sua obra requisita.

devo reconhecer que o meu texto, ao deixar inseguro o sujeito que enuncia, se dirige de facto ao ansiar do coração, e o coloca na sombra da dúvida. E, se o coração persiste em ler, é porque há nele um fulgor estético que ilumina o próximo passo, e o faz apoiar no detalhe justo e irrecusável⁸⁰

A perda de referências que a ausência da luz da representação causa, no trajeto do caminhante do texto, é, entretanto, compensada, aos que seguem “*con ansias, en amores inflamada*”, pelo fulgor estético que ilumina a próxima página e regozija o caminho. O jogo de prazer, contido nesta leitura, constitui-se, como a pesquisadora Érica Zíngano já apontou,

⁷⁷ AGAMBEN, 2009, p. 72.

⁷⁸ CRUZ, 2005, p. 539.

⁷⁹ BÍBLIA, AT, 1959.

⁸⁰ LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I*. Lisboa: Rolim, 1994, p. 12.

entre o “arriscar-se”⁸¹ e o “aceitar perder-se”⁸² nos múltiplos caminhos proporcionados pela paradoxal abertura opaca do texto, em diálogo com Silvina Lopes que lembra que a errância, o perder-se, “o contar dos caminhos do desencaminhamento”⁸³ são *topoi* dos escritos místicos seiscentistas e setecentistas. Neste sentido, lemos o seguinte trecho de *Um Falcão no Punho*: “Chegaremos aonde não sabemos por caminhos que não sabemos”⁸⁴, formulação que reescreve a explicação dada por João da Cruz ao verso “*a oscuras y segura*” que trazemos abaixo:

*Así como el caminante que, para ir a nuevas tierras no sabidas, va por nuevos caminos no sabidos ni experimentados, que camina no guiado por lo que sabía antes, sino en duda y por el dicho de otros. Y claro está que éste no podría venir a nuevas tierras, ni saber más de lo que antes sabía, si no fuera por caminos nuevos nunca sabidos, y dejados los que sabía; ni más ni menos, el que va sabiendo más particularidades en un oficio o arte siempre va a oscuras, no por su saber primero, porque, si aquél no dejase atrás, nunca saldría de él ni aprovecharía en más: así, de la misma manera, cuando el alma va aprovechando más, va a oscuras y no sabiendo.*⁸⁵

Na sequência de nosso trabalho, retomamos o jogo polissêmico da “*noche oscura*” empreendido pela autora que, em seu livro-diário *Um Falcão no Punho*, escreve: “mais tarde começou a noite, a concentração numa intensidade que nunca traduza por escuridão, os efeitos da noite são a Casa, os animais, o Augusto, um entendimento claro e imaginário com eles, sem alterações”⁸⁶. Efeito é, pois, um termo muito caro a nossa perspectiva metodológica por atentar que o texto não deixa o leitor isento durante a experiência de leitura. Conforme o excerto, os intensos efeitos dessa noite desdobram-se sem escuridão, nem transcendência, nos elementos que a rodeiam, em sua vida e em seu texto, visto que, como já dito, “escrever é o duplo de viver”⁸⁷ e, ainda, segundo Silvina Lopes, em Llansol “toda a escrita vai sendo efeito de escrita”⁸⁸.

Em uma revisão crítica de Eiras, lemos: “Ora a noite obscura é já, desde o início, uma noite textual, a treva do verbo humano que se sabe estranho à terra que habita.”⁸⁹ Uma

⁸¹ ZÍNGANO, Érica. “‘Texto, lugar que viaja’ – leitura em descoberta da obra de Maria Gabriela Llansol”. In: *Revista Crioula*, nº8, 2010, p. 2.

⁸² Ibidem, p. 6.

⁸³ LOPES, 1988, p.26.

⁸⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. Lisboa: Relógio d’Água, 1998, p. 135.

⁸⁵ CRUZ, 2005, pp. 560-561.

⁸⁶ LLANSOL, 1998, p. 11.

⁸⁷ Ibidem, p. 73.

⁸⁸ LOPES, 1988, p. 12.

⁸⁹ EIRAS, Pedro. “Maria Gabriela Llansol: No coração da noite obscura” In: *Jornal de Letras*, nº 794. Lisboa, 2001, p. 24.

noite textual, que é método e efeito de uma “causa amante”, trabalha, então, na negatividade do representável com um verbo à deriva, tomado sempre como estranho à terra, como estrangeiro, e, retomando a lição de Lévinas, “sobre o estrangeiro não podem poder”.⁹⁰ Sobre isso, também lemos em *Causa Amante*:

Hoje, aqueles a quem eu chamo os criadores por não saber realmente quem eles são,
ou o que eles fazem,
vieram buscar-me a casa.

Passam, em bando, na noite escura que não chegam a iluminar, pois a luz só está neles. São um bando que se dispersa e se forma mais além, que parece caminhar de um sítio a outro, e afastar-se. É um bando alegre sem nenhuma manifestação de alegria, e é a primeira vez que o vejo ao perto. Ainda desta vez não fui com eles, mas abri a janela ficando sempre a olhá-los por detrás dos vidros.

2 – só agora começo a saber o que é uma alma. É a minha própria casa, onde fui visitar alguém, um outro.⁹¹

Nesta cena, a narradora apresenta, a partir de sua casa, um bando de anônimos “criadores”, talvez criaturas em criadores transformados, que caminham sob a noite escura sem iluminar, ou seja, sem trazer à luz, nada além de si mesmos, contentemente descontentes. O sujeito feminino, dotado da voz que enuncia, não sai de casa e olha o bando apenas da janela. Ora, sabemos o quão importante é sair de casa sob a noite obscura, mas aquela noite, aquela travessia não era a dela. O risco e o desprendimento de sair de casa correspondem, portanto, à entrada na “própria” casa estranhada, onde não se reconhece a identidade de proprietário da casa, ou ainda, na perspectiva mística, em que alma é entendida metaforicamente como morada, à entrada na casa “sossegada”, onde a individualidade do sujeito se amortalha, se esvai. Para complementar nossa interpretação do trecho, cuja abertura de sentido poderia recusar o substrato místico, chamamos para diálogo uma passagem de *Na Casa de Julho e Agosto*:

Margarida,

penetrando na noite, deparei com um muro onde habitualmente o ar livre circula; (...) lama, cloaca, trevas rodeiam-me sem destino; levanto-me, abro a porta do quarto, o que não é permitido durante a noite, caminho nos meandros da casa e, se não faz muito frio, entre as torrentes do jardim de que não posso precisar a verdadeira natureza. Compreendi, não sei por que sentido, que devia

⁹⁰ LÉVINAS, 2000, p. 25.

⁹¹ LLANSOL, 1996, pp. 107-108.

ser a parede da casa de Tejo-Rio, que há muitos dias não se mostra, nem nele mesmo, nem sob qualquer disfarce. Espreitei à janela, mas nada conheci porque a noite era densa e, no interior da casa, as luzes estavam apagadas. Mas, depois de um tempo de ponderação, tendo a consciência de que a minha vida se amortalhava, acenderam-se as luzes que não iluminavam como se estivessem fechadas num mundo de espera. Tejo-Rio corria, pequeno rio no interior de um desses mundos, verdadeiro túmulo. Quem possuía a sua própria intimidade, nessa noite fora rodeado por muralhas.⁹²

Em uma mensagem dirigida à beguina Margarida, lemos a experiência da figura narradora na penetração da noite, que pode ser vista como uma sucessão vigília-devaneio que borra os contornos das formas e se abre ao imaginário, ou ainda, como temos desenvolvido, escrita que reelabora traços dos códigos contidos nas declarações do místico, neste caso, ao poema “*Noche oscura*”. O início do trajeto sob a noite apresenta-lhe o muro-obstáculo e revela-lhe seu grau de estreiteza e desconforto, uma vez que a voz se vê rodeada por “lama”, “cloaca” e “trevas”. O texto segue, ela caminha nos meandros do interior e exterior de sua casa e diz compreender sem saber por que sentido, um *conhecer-não-conhecendo, saber sem saber* – única forma de conhecimento possível na teologia negativa⁹³ – que a parede deveria ser da casa de Tejo-Rio. Lemos aí mais uma modulação da própria casa estranhada e da identidade em risco. Tejo-Rio é uma figura que remete à tradição cultural portuguesa, que desemboca no mar junto ao rio Tejo e aí deposita sua atenção. Tejo-rio é e não é o rio que corre pela exilada aldeia llansoliana de modo que aponta para a tentativa de “desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e seus maiores textos”⁹⁴, seu principal cânone. Esta figura, portanto, é questionamento constante da identidade, seja de Portugal, “litoral do mundo”, seja de uma portuguesa estrangeira na Bélgica, cuja possibilidade de retorno ao país lhe é cada vez mais próxima.

Essa casa, cujo dono não importa mais, estava com as luzes apagadas, contudo, após o tempo de ponderação “que leva a consciência de que a minha vida se amortalhava”, tempo de contemplação e ascese, as luzes acendem-se e não iluminam, pois estão fechadas no “mundo da espera”.⁹⁵ Espera atenta do desejado encontro, para o qual o sujeito deve despojar-se das apreensões pregressas, ou ainda nas palavras de Agamben, em sua nota à tradução de “*Noche*

⁹² LLANSOL, 1984, pp. 76-77.

⁹³ Por exemplo, nos versos do poema “Entréme donde no supe”, de São João da Cruz: “Yo no supe dónde estaba,/pero, cuando allí me vi,/sin saber dónde me estaba,/grandes cosas entendí;/no diré lo que sentí,/que me quedé no sabiendo, toda ciencia trascendiendo (...)”.

⁹⁴ LLANSOL, 1998, p. 32.

⁹⁵ Nas palavras de João: “Y la esperanza vacía y aparta la memoria de toda la posesión de criatura, porque, como dice san Pablo (Rm. 8, 24), la esperanza es de lo que no se posee, y así aparta la memoria de lo que se puede poseer, y pónela en lo que espera.” (CRUZ, 2005, p. 577)

Oscura”: um “*spossessamento integrale dalle sua proprietà*”.⁹⁶ Caso contrário, o percurso continuará “*angosto*”, ou seja, estreito e, figuradamente, angustioso pelas “murallas” que o cercam. Assim sendo, a espera implica certa passividade, termo que deve ser encarado de forma ambivalente, assim como o fez Maurice Blanchot no ensaio em fragmentos *L’écriture du désastre*. Nas palavras do ensaísta: « *passivité, passion, passé, pas (à la fois négation et trace ou mouvement de la marche)* ». ⁹⁷ Blanchot empreende um jogo com as palavras e associa a passividade ao « *pas* » que significa passo ou negação, e, para ele, passo adiante e negação ao mesmo tempo que interpretamos como aquele que avança na negatividade, arrisca-se, perde-se e conhece sem conhecer. A “noche oscura” de João da Cruz, por sua vez, também compreende, segundo os comentários ao poema assim divididos, a noite passiva do sentido e a noite passiva do espírito em que se conjugam a força da instância divina com o laborioso percurso individual ou, melhor dizendo, de anulação do indivíduo.

Ainda sobre a ambivalência do termo, Blanchot difere dois tipos de passividade com destaque para o segundo:

*Il y a la passivité qui est quiétude passive (...), puis la passivité qui est au-delà de l'inquiétude, tout en retenant ce qu'il y a de passif dans le mouvement févreux, inégal-égal, sans arrêt, de l'erreur sans but, sans fin, sans initiative. (...) S'il y a rapport entre écriture et passivité, c'est que l'une et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet : supposent un changement de temps : supposent qu'entre être et ne pas être quelque chose qui ne s'accomplit pas arrive cependant comme étant depuis toujours déjà survenu - le désœuvrement du neutre, la rupture silencieuse du fragmentaire.*⁹⁸

Essa segunda forma de passividade, que ultrapassa a quietude e a inquietude, associa-se à escritura na constituição, ou ainda, dispersão do espaço literário *blanchotiano*, que, em seus vários textos, se relaciona ao neutro, ao fora, à “outra noite”, a uma negatividade que esfacela a subjetividade. Antes da publicação dos conhecidos ensaios, Blanchot escreve um romance intitulado *Thomas l’obscur* (1941/1950)⁹⁹ que, na visão de vários críticos, já põe em cena muitas das reflexões sobre o literário desenvolvidas posteriormente na obra ensaística. O

⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. “La ‘notte oscura’ di Juan de la Cruz”. In: *Poesie*. Torino: Einaudi, 1974, p. XI. Tradução nossa: desposseção integral de sua propriedade.

⁹⁷ BLANCHOT, Maurice. *L’Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980, p. 33. Tradução nossa: passividade, paixão, passado, passo/não (ao mesmo tempo negação e traço ou movimento do andar).

⁹⁸ BLANCHOT, 1980, pp. 27-29. Tradução nossa: Há a passividade que é quietude passiva (...), depois a passividade que está além da inquietude, considerando o que há de passivo no movimento fervoroso, desigual, sem parada, do erro sem objetivo, sem fim, sem iniciativa (...) Se há relação entre escrita e passividade, é que uma e outra supõem o apagamento, a extenuação do sujeito; supõem uma mudança de tempo; supõem que entre ser e não ser alguma coisa que não se realiza, chega, no entanto, como tendo depois sempre já sucedido - a inoperância do neutro, a ruptura silenciosa do fragmentário.

⁹⁹ Datas de publicação da primeira e da segunda versão.

protagonista Thomas, no primeiro capítulo, mergulha em um mar revolto e por meio dessa experiência depara-se com o « *incommensurable* ».

*Puis, soit à cause de la fatigue, soit pour une raison inconnue, ses membres lui donnèrent la même sensation d'étrangeté que l'eau dans laquelle ils roulaient. (...) Il poursuivait, en nageant, une sorte de rêverie dans laquelle il se confondait avec la mer. L'ivresse de sortir de soi, de glisser dans le vide, de se disperser dans la pensée de l'eau, lui faisait oublier tout malaise.*¹⁰⁰

Diante da força do mar, a passividade ambivalente toma conta de Thomas, borrando seus limites e confundindo-o, integrando-o ao seu incomensurável entorno. Assim como esta, terá lugar uma sucessão de experiências incompreensíveis para a personagem, justificando a obscuridade com que é qualificado no título. O esvaziamento de si, de um “eu” que se conhece, e o posterior estranhamento, ocorrido diversas vezes no livro, compreende a experimentação do abandono, no entanto, paradoxalmente, também permite o acolhimento por meio da pertença a uma totalidade indiferenciada. Em relação a um fundo místico entrevisto na narrativa blanchotiana, o pesquisador Julien Santoni considera a existência de um « *paradigme extatique* »¹⁰¹ na composição do romance onde identifica seus possíveis ecos, como « *la doctrine de dépouillement de Maître Eckhart* », « *les métaphores de l'eau que l'on trouve dans les écrits de Sainte Thérèse d'Ávila* » e, até mesmo, « *le Cantique de l'Ame, d'Anne et Thomas* » e « *Nuit Obscure* »¹⁰², sem, no entanto, configurar um discurso místico ou aderir à teologia negativa, com os quais também estabelece diferença.

No quarto capítulo de *Thomas l'obscur*, a experiência do fora é desencadeada pelo trabalho da leitura. O protagonista lê « *avec minutie et attention* »¹⁰³ em seu quarto e as palavras do livro aberto passam a devolver o olhar depositado pelo leitor, de modo que « *le mot il et le mot je commençaient leur carnage, demeuraient des paroles obscures, âmes désincarnées et anges des mots, qui profondément l'exploraient./ La première fois qu'il*

¹⁰⁰ BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'obscur*. Paris: Gallimard, 1950, p. 11. Tradução nossa: Depois, seja por causa do cansaço, seja por causa de um motivo desconhecido, seus membros lhe deram a mesma sensação de estranheza que a água na qual eles se mexiam. (...) Ele seguiu, nadando, um tipo de devaneio no qual ele se confundia com o mar. A embriaguez de sair de si, de deslizar no vazio, de se dispersar no pensamento da água, o fazia esquecer todo desconforto.

¹⁰¹ SANTONI, Julien. « Lecture psychanalytique de Thomas l'obscur », 2005. Disponível em: http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=41#_ftnref6. Acesso em Junho de 2017.

¹⁰² Ibidem, s/p. Tradução nossa: a doutrina do despojamento de Mestre Eckhart, as metáforas da água que encontramos nos escritos de Santa Teresa de Ávila (...) o Cântico da Alma, de Anne et Thomas, Noite Obscura.

¹⁰³ BLANCHOT, 1950, p. 27. Tradução nossa: com minúcia e atenção.

distingua cette présence, c'était la nuit. »¹⁰⁴. A leitura sob a noite, tal qual Blanchot descreve, confunde primeira e terceira pessoas e anula a distância entre o leitor, que ultrapassa a decodificação de signos, e o texto, que toma corpo e transborda as páginas que o suportam. Além disso, permite uma presença desconhecida invadir o quarto, visita sem ser convidada que absorve a compreensão linear da cena. Em Llansol, cenas de leitura em que o texto ultrapassa seu suporte são, em geral, disparadores de escrita, tal como discorre Silvina Lopes em seu ensaio: “o transe da leitura-escrita aparece claramente dito na clivagem entre o ‘meu corpo’ e ‘mim’ na subsequente prova passiva”¹⁰⁵, ou seja, ao passo que leio e escrevo, também sou lido e escrito, deixando o posto de agente da ação.

Sobre o percurso escolhido por Llansol, lemos em *A Restante Vida*: “João olha-me com complacência sabendo que eu sigo o meu caminho que é obscuro / noite obscura.”¹⁰⁶ A sua noite obscura não é, pois, a noite escura do bando. O caminho autoral *em-se-fazendo* ressignifica o, dificilmente apreensível, sentido da “noite obscura” a cada passo na experiência da escrita de modo que concentra e, linhas abaixo, dispersa totalmente a regra ascética das declarações são-joanistas. Em um discurso no Convento Dominicano do Lumiar, publicado na seção final de *Lisboaleipzig* 1, a escritora proferiu: “O que eu estou a dizer-vos não é incompreensível, mas só o entenderão os caminhantes da Noite, os que se dispõem a virar do avesso as próprias estrelas que orientam a sua vida.”¹⁰⁷ As estrelas são as referências que guiam os caminhantes à noite. Contudo, saber onde é norte ou leste já não orienta, sob a noite obscura, em que todo o conhecimento adquirido deve ser “virado do avesso” para que o sentido se faça. Assim, a leitura desse texto, como já referimos, “partilha a insegurança do sujeito que enuncia”, visto que não há um sentido prévio embutido e construído pelo autor a ser desvendado.

Afastar-se da estrela e do *cosmos*, princípio organizador que ela pressupõe, é, pois, a escrita do des-astre (*être séparé de l'étoile*)¹⁰⁸ para Blanchot. Para aproximarmo-nos de tal proposta, apoiamo-nos nas palavras do filósofo Peter Pál Pelbart que comenta: “o desastre é o que desliga aquilo que está ligado, e é nesse sentido que ele se subtrai ao poder que tudo liga

¹⁰⁴ BLANCHOT, 1950, p. 29. Tradução nossa: A palavra ELE e a palavra EU começavam sua carnificina, habitavam os discursos obscuros, almas desencarnadas e anjos de palavras que profundamente a exploravam. A primeira vez que ele distinguiu essa presença, era a noite.

¹⁰⁵ LOPES, 1988, p. 14.

¹⁰⁶ LLANSOL, 1982, p. 91.

¹⁰⁷ LLANSOL, 1994, p. 136.

¹⁰⁸ BLANCHOT, 1980, p. 9. Tradução nossa: estar separado da estrela.

que tudo totaliza, que tudo unifica. O desastre é o não poder.”¹⁰⁹ A escrita fragmentária e assistemática de *L'écriture du desastre* acaba por responder à necessidade desse desligamento do poder, denunciado nas referências ao holocausto, “*événement absolu de l'histoire*”¹¹⁰, presentes no corpo estilhaçado do texto. O excesso de poder concentrado em um evento faz perder a estrela e, assim também, vemos a forma do texto llansoliano da primeira trilogia responder a um grito calado da Batalha de Frankenhausem e do nó histórico do século XVI.

Pensando nessa relação entre os textos de Llansol e São João da Cruz, trazemos à tona a seguinte cena de *O Livro das Comunidades*:

o texto mergulhado no sangue dos cavalos conta a aventura do deserto e como ele libertou a mente de todas as imperfeições espirituais e de todos os apetites terrestres. Entrou nessa obscuridade interior por onde se penetra através da neve nas coisas tanto sensíveis como invisíveis apoiando-se apenas na subida e subindo

Por isso aqui lhe chamo escada e secreto porque os seus graus e artigos são secretos, escondidos a toda a sensibilidade e ao entendimento. Por isso ele diz que ia disfarçado o urso nasceu da neve, de uma gota de sangue que caiu do pescoço do cavalo Pégaso.¹¹¹

Estas linhas inserem-se no *lugar* 8 que compreende a dita “noite do deserto” no livro, na qual João da Cruz, Tomás Müntzer, Ana de Jesus e Pégaso caminham pela extensão desértica. O anúncio da derrota da batalha de Frankenhausem ressoa entre as páginas a partir do manifesto, que já mencionamos: “A escrita/ era as vozes/ em coro/ dos trinta mil camponeses/ que depois de abolirem os juízes/ se dirigem para o massacre de Frankenhausem/ e cujas pegadas ficaram perdidas no deserto.”¹¹² Os ecos da derrota fazem a neve avançar pela paisagem e anunciam que “vence quem estiver sentado ao meio do sangue dos cavalos”.¹¹³

Mergulhar o texto no sangue dos cavalos feridos em batalha é enredar o texto na trama da história, a partir de uma perspectiva ética, e torná-lo testemunha dos efeitos do poder que se querem esconder no insólito do deserto. Mergulhar o texto no sangue dos cavalos é também fazê-lo sobreviver à perda e não calar o coro dos rebeldes, cujas pegadas se apagaram. O sangue quente penetra a neve fria com a força imagética da tinta que marca o papel em branco. Na sequência do referido excerto, vemos que a aventura do deserto, além de

¹⁰⁹ PELBART, Peter Pál. “Excursão sobre o desastre”. In: QUEIROZ, André et al. *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7 letras, 2007, p. 67

¹¹⁰ BLANCHOT, 1980, p. 80. Tradução nossa: evento absoluto da história.

¹¹¹ LLANSOL, 1977, p. 48.

¹¹² Ibidem, p. 48.

¹¹³ Ibidem, p. 48.

comportar a cena da batalha, refere a empreitada ascética pela reescrita dos comentários explicativos são-joanistas. João da Cruz, na “noite do deserto”, acompanha Müntzer, nomeado na narrativa “autor da batalha”. Assim sendo, o texto sobrevivente, que é aquele de São João da Cruz e esse coro das vozes, está coberto pelo sereno da noite obscura e encharcado pelo sangue das batalhas e põe em jogo as “coisas tanto sensíveis como invisíveis”.

Além do conteúdo ascético depositado nos fragmentos, interessa-nos atentar à dinâmica intertextual dos vestígios da letra de João da Cruz que se interpolam no texto. Compagnon, em seu livro *O Trabalho da Citação*, alerta para a importância de observar o *fenômeno* de deslocação textual, relegado pelo foco no *sentido* da citação. Antes de uma citação, temos palavras reescritas e rearranjadas, como no trabalho do copista que, em meio ao olhar atento e à repetição do gesto, também acaba por trocar palavras, desviar o texto antigo, e aí adicionar seu traço. O processo de “cópia” dos monges sempre interessou Llansol, como já vimos no primeiro *lugar* de *O Livro das Comunidades* com as crianças que copiam a *Subida do Monte Carmelo*, e em posteriores reflexões, tal como “porque copiar um texto/ o abre sem violar e, quando pensamos que o sabemos de cor, muitas vezes adulteramos o que está escrito/ mas esse adultério é pleno de ensinamentos, revela-nos o que o nosso sexo de ler está vendo, ou desejando”¹¹⁴, de *Onde Vais, Drama-Poesia?*.

Do *fenômeno* ao *sentido* dos fragmentos interpolados no texto marcado de sangue, atentamos que eles reescrevem os comentários dos versos “*a oscuras y segura / por la secreta escala disfrazada*” empregando o marcador explicativo “por isso”, típico do gênero, cuja “explicação”¹¹⁵ não “desdobra” a potencialidade semântica dos versos, e sim “implica” um significado teológico por meio da alegoria. A libertação da mente das “imperfeições espirituais” e “apetites terrestres”, para a doutrina exposta por São João da Cruz, requereria também o despojamento da memória. Ora, ainda que tal liberação seja necessária à esperança e à abertura para o vindouro, não podemos descartar o atrito causado com a importância ética de rememorar os ecos da batalha, de modo que uma dinâmica de lembrança e esquecimento, no *déjà-lu* da batalha, ganha força.

Ainda sobre os comentários, a escada representa o movimento ascensional do trajeto da alma com vários graus, degraus, e “*Dios que está en el fin de esta escala, en quien la*

¹¹⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 144.

¹¹⁵ Jogamos, nesse período, com a etimologia dos termos *explicar* e *implicar* que remetem aos movimentos de dobrar (*plicare*) para fora (*ex-*) e para dentro (*in-*), respectivamente.

escala se arrima y estriba”¹¹⁶. Em tal subida, a alma disfarça-se para proteger-se e dissimular-se perante o inimigo, como alude o trecho “Por isso ele dizia que ia disfarçado” que fica sem continuidade porque o texto está manchado de sangue, ou também porque, de fato, era apenas um fragmento ressoando no contexto da batalha, cuja presença interessaria, não apenas pelo sentido do intertexto em si, mas principalmente pela intensidade potencial que cura Pégaso, cavalo que sobe o monte¹¹⁷ cujo “contato com a areia e a viva chama do livro podiam (...) curá-lo”¹¹⁸, e prepara a vinda de uma nova figura.

Nesse momento, mais uma figura gesta-se no livro; é um urso oriundo do sangue do pescoço de Pégaso que, na página seguinte, recebe “o coração de João da Cruz” que “excedia o texto, afundava-se no pelo do urso”, sendo nomeado de Coração de Urso. Esta nova figura acompanha o grupo na neve durante a elaboração da derrota da batalha. Em sua tese de doutorado sobre os limiares do humano em Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares, a pesquisadora Lígia Bernardino lê Coração de Urso como um híbrido que “se junta aos homens que estão sob ameaça de outros homens”.¹¹⁹

O “sangue dos cavalos”, onde se mergulha o texto do deserto, então, refere-se tanto ao contexto histórico dos animais da batalha, quanto ao contexto mitológico de Pégaso que, segundo o mito, também foi tomado como cavalo de batalha, nas tarefas do herói Beleforonte. Ao refletir sobre a criação mítica, vemos que Pégaso nasceu, ele próprio, de um pescoço ensanguentado, no caso, da Medusa após sua decapitação por Perseu. Em ambas narrativas, notamos a fecundidade criadora do sangue que jorra do corpo ferido e, ainda, a remissão à perda da cabeça que nos faz lembrar de Müntzer decapitado na Batalha de Frankenhausen. Dando continuidade ao mito, diz-se que a patada de Pégaso, no monte Hélicon, deu origem à fonte Hipocrene, considerada fonte de inspiração poética. Segundo o helenista Junito Brandão, “temos aí, pois, os dois sentidos da fonte e das asas: a fecundidade e a criatividade

¹¹⁶ CRUZ, 2005, p. 568.

¹¹⁷ O helenista Junito Brandão refere a interpretação simbólica do mito do herói Beleforonte e Pégaso, por Paul Diel, nessas palavras: “o cavalo alado traduz o oposto da imaginação perversa, quer dizer, o pensamento, criativo e sua real ascensão. Nessa escalada, o homem, esquecendo suas necessidades imediatas e corporais, aspira somente a satisfazer seu desejo essencial” BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, vol. 3. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 216.

¹¹⁸ LLANSOL, 1977, p. 48.

¹¹⁹ BERNARDINO, Lígia. *Limiares do Humano: Estudo sobre Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares*. Tese de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012, p. 194.

espiritual”¹²⁰, que acreditamos serem elementos indispensáveis para a criação de Coração de Urso, assim como é a “viva chama do livro” de João da Cruz.

Sobre os sentidos da noite no texto, não podemos deixar de lado a seguinte intervenção de Müntzer:

Tomás Müntzer perscrutava o rosto de São João da Cruz através da bruma, o rosto deslocava-se sorrindo e recortado no nevoeiro. – Mas é noite. – Não, não é a noite – respondeu Tomás Müntzer que nunca lera o que S. João da Cruz escrevera. – É apenas o tempo que mudou inesperadamente: a temperatura desceu e a água condensada paira ao nível do rio e eleva-se sobre os cumes dos montes. A minha batalha já está perdida, posso lançar ao rio a minha cabeça decapitada. (...) a sombra perdera-se por completo desde que não havia sol; deslocando-se, produzia uma espuma branca que, a certa altura, levada pelo vento, caiu na praia do rio apagando onde se diz em que consiste a noite obscura e como é forçoso por aí passar.¹²¹

Müntzer perscrutava, ou seja, examinava minuciosamente o rosto de São de João da Cruz através da bruma. Tal postura investigativa diferencia-se do olhar contemplativo que não busca saber. A bruma é um indício de mistério, de resistência e é um termo sobre o qual se debruça o fundante tratado *Teologia Mística*, de Pseudo-Dionísio Areopagita, mostrando que foi na bruma que Deus falou com Moisés. No tratado, bruma é adjetivada, segundo a tradução de Bernardo Brandão, como “divina”, “supra-essencial”, “do desconhecimento”, “supraluminosa” e “acima da inteligência”. Através da bruma, Müntzer entrevê o rosto de João da Cruz, não “grave” e “venerável”, mas “sorrindo”. Nas falas que se seguem, distinguem-se uma noite, que podemos chamar denotativa, e outra, “a noite”, conotativa, cujo sentido figurado e já simbólico¹²² requereria o discurso místico que Müntzer “nunca lera”.

A bruma escura que toma a cena é, então, explicada geograficamente, como fenômeno natural, anulando o mistério e desvencilhando a leitura simbólica que se indiciava. Tal procedimento faz um jogo com o leitor iniciado no discurso e não-iniciado na experiência. Como temos demonstrado, um discurso pode concentrar-se e dispersar-se, linhas abaixo, ou ainda coexistir com outros. A espuma oriunda da cabeça de Müntzer apaga “onde diz em que consiste a noite obscura e como é forçoso por aí passar”, ou seja, deixa de lado a explicação

¹²⁰ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 241.

¹²¹ LLANSOL, 1977, pp. 40-41.

¹²² Blanchot, em *O Espaço Literário*, difere a noite para repousar da “outra noite” ligada à experiência do fora: “Mas é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro, para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a outra noite.” BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 171.

teológica, vide a expressão típica dos comentários “em que consiste”, que destrincha, em muitas páginas, a longura e a estreiteza do percurso sob a noite para a alma.

Outra reflexão sobre a extensão do signo “noite” tem lugar no livro *Da Sebe ao Ser* que pertence à trilogia “Litoral do Mundo”, tendo sido escrito por segundo e publicado por último (vide tabela p. 57). Esta série é conhecida pela revisitação desarticuladora dos mitos portugueses e, dando continuidade à primeira trilogia, de figuras oriundas do século XVI, como escritores, pensadores e navegadores. *Da Sebe ao Ser* é constituído por “versículos” numerados, reunidos em seções, das quais destacamos um trecho de “A noite obscura deste Copérnico”:

Já é de manhã, a luz sempre ausente, um longo dia passou na noite, este
Copérnico sente-se atingido pelo escuro mistério, livre na sua prisão,
angustiado, por vezes,
com a imóvel perda do conhecimento,
Não pergunta onde está finalmente a luz?, interroga-se sobre

308. a natureza da noite e sobre os desvios que ela sofreu; noite, noite,
diz ele, tomado unicamente pelo deleite de pronunciar o seu nome,
absorto
na ideia de sustentar a sombra noite e dia.¹²³

É-nos, assim, apresentado um Copérnico angustiado com o paradoxo de estar “livre na sua prisão” que ampliamos para o do conhecimento científico e o mistério e, também, do conhecimento acumulado e sua necessária perda sob a noite obscura. A noite, fenómeno da natureza, é revestida da cultura e tornada símbolo em diversas mitologias e tradições discursivas. Ao pronunciar repetidamente o significante “noite”, a figura atenta à sua materialidade sonora, suspendendo a saturação de sentido e deleitando-se em um processo, que diríamos, poético de uma palavra, também, poética, por excelência, visto que deu lugar, até mesmo, a uma vertente noturna da poesia, que ganhou intensidade no Romantismo sem aí se esgotar, pois, como diz o primeiro verso do poema « *Et un sourire* », de Paul Éluard, « *La nuit n'est jamais complète* »¹²⁴.

¹²³ LLANSOL, Maria Gabriela. *Da Sebe ao Ser*. Lisboa: Rolim, 1988, pp. 125-126.

¹²⁴ ÉLUARD, Paul. *Oeuvres Complètes*, v. 2. Paris: Gallimard, 1968, p. 444.

La nuit n'est jamais complète.
Il y a toujours puisque je le dis,
Puisque je l'affirme,
Au bout du chagrin,
une fenêtre ouverte,
une fenêtre éclairée.
Il y a toujours un rêve qui veille,

Com este percurso, trabalhamos diversas entradas na “noite obscura” na obra de Llansol, analisando a reescrita de traços presentes no poema e nos comentários são joanistas e seus desdobramentos no contexto da obra. Em uma anotação de 1978, lemos: “Ir buscar de novo as Obras Completas de São João da Cruz. Que diz ele sobre a noite obscura?”.¹²⁵ Preferimos trazer essa referência explícita no fim de nosso trajeto “sobre” a noite e, pelo caminho, dar a ver e refletir sobre o que o texto llansoliano diz no seu conluio com a obscuridade. Lembramos, para tanto, que a noite llansoliana excede a referência primeira, abrindo-se para a noite atemporal dos eternos caminhanes e amantes. No livro *Lisboaleipzig* 2 (1995), encontramos o seguinte trecho:

Há, no real, um lugar envolvente e sublime, a que chamo metanoite, que está
para além da noite,
quando se caminha porque é o único caminho,
obscura,
mas, depois dela,
o corpo volta a envolver o querer, o paladar age com a certeza, a visão rejubila
em metamorfose
É nesse momento
do corpo dividido, mas já correndo,
que é noite que será sempre noite, sem trevas, que a metanoite tem o poder de
seduzir o texto, e de fazer esvair-se do que é.¹²⁶

A voz autoral presente, no excerto, dá-nos a entender que o texto é seu recorte do real, tal qual uma passagem do livro-diário *Um Falcão no Punho*, que diz: “não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros”.¹²⁷ No real adentrado, a autora encontra a metanoite que vemos despontar na primeira década de 1990 no referido volume e em entrevistas. A partir do trecho, concebemos que a metanoite surge além e depois da noite obscura para recuperar o corpo dotado de sentidos e apetites que haviam sido amortilhados em detrimento da alma desejante. A metanoite une-se a um corpo desejante para, então, seduzir o texto e, por conseguinte, nós, leitores, que também esperamos pelo fim do percurso ascético e entrada no “espaço edênico”,

désir à combler, faim à satisfaire,
un cœur généreux,
une main tendue, une main ouverte,
des yeux attentifs,
une vie : la vie à se partager.

Tradução nossa para efeito informativo: A noite não está nunca completa/ Existe sempre porque eu a digo,/ Porque eu a afirmo,/ No limite da tristeza,/ uma janela aberta,/ uma janela iluminada./ Existe sempre um sonho que vela,/ desejo para suprir, fome para satisfazer,/ um coração generoso,/ uma mão estendida, uma mão aberta,/ olhos atentos,/ uma vida: a vida para ser partilhada.

¹²⁵ LLANSOL, 2010, p. 168.

¹²⁶ LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2: o ensaio da música*. Lisboa: Rolim, 1995, pp.13-14.

¹²⁷ LLANSOL, 1998, p. 55.

título e tópico de uma das apontadas entrevistas, considerado pela autora um dos nomes do espaço vocativo de seu texto que só se conquista com a “perda do medo”.¹²⁸

3.2.2 Cântico Espiritual

Não quero ser palavras deitadas ao vento que
circula à volta do fogo que me sufoca, e não
encontra ainda meio de me incendiar o coração.¹²⁹

Nesta parte, veremos, por meio da análise das esparsas referências ao “*Cântico Espiritual*” diluídas na escrita llansoliana, como tal presença contribui para a formação de seu espaço textual, ou seja, como a retomada do texto são-joanista pode ser disparador de escrita, efeito na leitura e provocação à reflexão e ao desejo. O poema “*Cântico Espiritual*”, escrito parcialmente durante o cárcere e depois concluído fora dele, possui como fonte de *imitatio* o *Cântico dos Cânticos* e versa sobre a busca da pastora “amada” por seu “Amado” na natureza, seus desencontros – nas vozes e no espaço – e seu desejado encontro. Os comentários a este poema diferem, em vários pontos, das declarações sobre “*Noche Oscura*” que, por sua vez, constituem um extenso tratado místico e acabam por deixar de lado o “comentário” em si do poema. O texto exegético de “*Cântico Espiritual*”, por outro lado, acompanha a paisagem construída pelas quarenta estrofes, chamadas de *canciones*, para aí interpretar o percurso de uma alma que já passou pela via purgativa – portanto após a noite passiva dos sentidos – até seu matrimônio espiritual, momento em que tem acesso à sabedoria do amor divino, ou seja, à teologia mística.

Logo, no primeiro *lugar* de *O Livro das Comunidades*, lemos a seguinte frase “nunca mais me tragas uma mensagem que não saiba dizer-me o que desejo”.¹³⁰ No início deste capítulo (cf. 3.1), aproximamo-nos das cenas iniciais desse livro ambientadas na casa, igualmente escola e retiro espiritual, da “mulher que não queria ter filhos de seu ventre”¹³¹ e destacamos o anseio de uma rapariga que “queria obter uma resposta”. Tal inquietação gerou preocupação na mulher, apresentada como professora e amante, pois “ela lembrava que não existiam precedentes, no entanto ia pensar, estar com algumas crianças e os papéis e talvez com São João da Cruz, que encontraria em qualquer parte”.¹³² Com isso, podemos entender

¹²⁸ LLANSOL, 2011, p. 27.

¹²⁹ LLANSOL, 1988, p. 132.

¹³⁰ LLANSOL, 1977, p. 13.

¹³¹ Ibidem, p. 11.

¹³² Ibidem, p. 13.

que a mensagem recusada (nunca mais me tragas...) não respondia o anseio desejoso da pergunta, ou ainda, evidenciava a falta de uma resposta no sonho com o místico.

No começo da Associação de Estudos Llansolianos, na época Grupo de Estudos Llansolianos, tinham lugar reuniões às quais a autora assistia sem intervir, com algumas exceções, como a sessão na qual lhe foi proposto comentar o primeiro *lugar* do referido “livro-fonte” da textualidade llansoliana. A fala da autora, em novembro de 2004, gerou o livreto *Dizer com o lugar 1 de O Livro das Comunidades*.¹³³ Aí, no olhar lançado para a escrita de trinta anos atrás, a escritora propõe um fundo libidinal e formativo na pergunta curiosa da rapariga à mulher experiente no corpo e no afeto. Tendo em vista o desejo flutuante pela cena e o sonho da mulher com São João da Cruz, vemos, ainda, na recusa da mensagem, uma reescrita da sexta estrofe do poema “*Cántico Espiritual*”:

!Ay, quién podrá sanarme!
Acaba de entregarte ya de vero;
no quieras enviarme
de hoy más ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero.

O percurso inicial da amada é marcado pelo sofrimento de quem já havia recebido a visita do Amado. No entanto, com seu afastamento, resta a ela procurá-lo perdidamente, tão forte é o efeito de sua ausência. Como diz Barthes no fragmento de discurso amoroso sobre a ausência:

Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Desta singular distorção, nasce uma espécie de presente insustentável; estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocação, você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). (...) A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem.¹³⁴

Para manipular a ausência, a pastora, cuja caracterização como tal é mais marcada no *Cântico dos Cânticos*, desloca a destinação de sua súplica do Amado para os “*bosques y espesuras*” e para o “*prado de verduras de flores esmaltado*” em busca de indícios do desejado ausente, tornando os elementos de uma natureza anímica suas testemunhas e interlocutores. As “criaturas” revelam a passagem de seu criador e o rastro de “*grandeza*,

¹³³ LLANSOL, Maria Gabriela. *Dizer com o lugar 1 de O Livro das Comunidades*. Sintra: GELL, 2005.

¹³⁴ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 29.

potencia, sabiduría y virtudes divinas”¹³⁵ deixado sobre elas. O sinal da presença passageira do amado, na paisagem onde se encontra, em vez de confortá-la e suprir parte de seu anseio, acaba por aumentá-lo e fazer sofrer, pois reforça a distância e não pode torná-lo presente no “tempo da referência”. Segundo os comentários são-joanistas:

*Como las criaturas dieron al alma señas de su Amado mostrándole en sí rastro de su hermosura y excelencia, aumentósele el amor y, por consiguiente, le creció el dolor de la ausencia (...) éstas [noticias y comunicaciones] le aumentan las ansias y el dolor antes que satisfacen a su voluntad y deseo.*¹³⁶

A “mensagem” da passagem do Amado requerida pela alma “*enferma*” y “*herida de amor*”, no lugar de curá-la, fá-la adoecer ainda mais. Tal movimento direciona-nos para o termo grego *phármakon* que pode significar tanto remédio, quanto veneno. E, como também aparece nas declarações sobre a sexta estrofe: “*no hay cosa que pueda curar su dolencia sino la presencia y vista de su Amado, desconfiada de cualquier otro remedio*”.¹³⁷ O que se apresentava como remédio era, de fato, veneno. Contudo, após uma série de solicitações em que mostra estar preparada para receber o Amado, este *descobre-se* e responde ao amor nele depositado de modo que se encontram no “*huerto deseado*”, espaço edênico, para a união dos amantes.

Da fruição do encontro transfigurador, forma-se um laço “matrimonial” entre as partes, a partir do qual a esposa tem acesso à ciência “*muy sabrosa*”, presente, de forma figurada, no vinho da adega do esposo, do qual se depreende o conhecimento da oculta teologia mística, que é sabedoria em forma de amor. É um conhecimento profundo que lhe foi descoberto e que passa a saborear tanto mais quanto é amada. “*Entremos más adentro en la espesura*”, exorta a pastora para “*saber las cosas y secretos del mismo Amado*”.¹³⁸ Tal enredo provém do *Cântico dos Cânticos*, no qual o casal de amados é representado tanto como pastores, quanto como Rei Salomão e Sulamita.

Em *Onde Vais, Drama-Poesia?* (2000), livro que temos referido algumas vezes por sua apurada e provocante reflexão metadiscursiva, é proposto um *Aestheticum Convivium* em uma comunidade assentada “numa harmonia, numa beleza e numa ponderação da forma, imperfeitas e incompletas”.¹³⁹ Lembramos que o apelo ético dos primeiros livros, vide o

¹³⁵ CRUZ, 2005, p. 761.

¹³⁶ Ibidem, p. 762.

¹³⁷ Ibidem, p. 762.

¹³⁸ Ibidem, p. 879.

¹³⁹ LLANSOL, 2000, p. 47.

próprio *O Livro das Comunidades*, é inflamado – principalmente, mas não só, a partir de *Lisboaleipzig* com o encontro de um poeta, um músico e um filósofo¹⁴⁰ – por um anseio estético, configurando as duas linhas de força de sua obra: *liberdade de consciência* e *dom poético*. Neste sentido, *Onde Vais, Drama-Poesia?* dá-nos a ler uma comunidade na qual os poetas são reabilitados e recebem papel de destaque, pois “são eles os únicos humanos que veem que a formação da comunidade dos homens passa por processos cíclicos que é necessário abrir e fechar cuidadosamente.”¹⁴¹ É neste contexto que nos deparamos com o *Cântico dos Cânticos* em seu texto. Entre as várias reescritas do poema incluído na Bíblia, lemos:

Sulamita
sentia cada vez mais com mais profundidade que o segredo venenoso do seu
amado era o seu poema
onde cantava os amores que os uniam.¹⁴²

Retomando o contexto de descoberta dos segredos do Amado que havíamos desenvolvido com o “*Cântico Espiritual*”, vemos que, na reescrita de Llansol, o segredo oculto que a amada tanto desejou saber era venenoso e que, além disso, era o “seu poema”. Voltamos pois, à *coincidentia oppositorum* do *phármakon*, termo sobre o qual o filósofo Jacques Derrida se debruça em *A Farmácia de Platão*. Em suas palavras: “essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas.”¹⁴³ Neste livro, Derrida observa os usos feitos por Sócrates, no diálogo platônico *Fedro*, do termo *phármakon* para referir-se à escrita e suas implicações. A recepção mais divulgada deste diálogo platônico concebe, na postura socrática, uma ferrenha – e, portanto, controversa – crítica à escrita em detrimento da fala, de modo que interessa a Derrida reconsiderar tal leitura acompanhando os argumentos de Sócrates e trazendo a ambivalência de volta ao discurso.

Segundo *Fedro*, a escrita seria digna de censura visto que não é uma boa *tekhne*. Ao invés de estimular o saber e a verdade por meio da memória, a escrita visa o não-saber da rememoração, repetindo o monumento em sua ausência. Ela é, pois, prótese, e não órgão. Os textos escritos são errantes, ficam abandonados e não podem responder por si, como órfãos de um pai ausente. Além disso, Sócrates refere-se ao mito egípcio do semi-deus que cria as letras

¹⁴⁰ cf. Nota introdutória de *Lisboaleipzig* 2. LLANSOL, 1995, pp. 5-6.

¹⁴¹ LLANSOL, 2000, p. 47.

¹⁴² Ibidem, p. 148.

¹⁴³ DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 14.

e apresenta sua criação ao rei, deus principal, que a repreende, tanto pelo fato de enfraquecer a memória, quanto por ele prescindir da escrita, mantendo sua fala viva de rei. Derrida conclui que a “farmácia” platônica é também um teatro e vê, na concepção do diálogo, antes a preferência de uma escrita à outra do que sua total recusa a favor da fala, pois, no livro de um “órfão” de Sócrates, como Platão, acusar o escrito no escrito seria “expulsar-se a si mesmo ao perseguir o que é propriamente sua armadilha”.¹⁴⁴

Em nosso caso, desenvolveremos os dois usos que fizemos da palavra *phármakon* em nosso texto em um contexto diferente do diálogo platônico, contudo levando em consideração algumas reflexões de Derrida que nos pareceram pertinentes. O primeiro uso retoma a “não-verdade” do *pháramakon*, visto que a reverberação das criaturas é repetição do Verbo que havia comunicado “*gracias y dones naturales*”¹⁴⁵, mas perdeu sua presença, colocando as criaturas como “mensageiros” de segundo grau. Ainda, nos lamentos da alma descritos pelos comentários da sexta estrofe, lemos “*en lugar, pues de estos mensajeros, tú seas el mensajero y los mensajes*”, reforçando assim a necessidade da presença e a recusa do fantasma.¹⁴⁶ No segundo uso, o veneno e o remédio do segredo estão presentes na adega do amado e distam da crítica anterior, sendo seu ponto ambíguo a sedução que move a busca da amada. As instâncias enunciativas são subvertidas quando lemos que o segredo venenoso é o próprio “poema” de modo que se potencializa a performatividade da palavra poética e da palavra divina. O poema é descoberta do segredo e, ainda, o próprio segredo como texto hermenêutico, tal qual fora tomado. O canto do amado (rei, guardião, pastor, criador, Deus), cântico dos cânticos, seria *a priori* a fala viva que responde por si e a presença sem fantasmas. Contudo, lemos linhas abaixo:

encontrava-se estendido entre as frases do seu poema, confundido com a
linguagem, escondido atrás do *volta, volta*, insistente, vestido de *onde estás*,
porque andas
fugido?
mas, mal o abriu à cópia do seu coração,
ele levou-lhe a alma,
e mergulhou-a na nascente.¹⁴⁷

¹⁴⁴ DERRIDA, 2005, p. 112.

¹⁴⁵ CRUZ, 2005, p. 761.

¹⁴⁶ A figura do mensageiro no “Cântico Espiritual” despertou o interesse de Llansol durante a leitura, conforme pode ser visto na transcrição de algumas sentenças dos comentários no caderno 2.04 do espólio que compreende o período de escrita de *O Livro das Comunidades*.

¹⁴⁷ LLANSOL, 2000, p. 149.

O trecho mostra-nos que a ausência comporta a presença, na medida em que o discurso da ausência, como nos lembra a proposição barthesiana, depende do ausente e a cada pergunta ele é posto como presente alocutário. Nesta procura, assim como depois na união e descoberta do segredo, o poema é feito de interpelações e vocativos, de modo que sentimos “cada vez com mais profundidade” que a pergunta *onde estás, amado?* sempre vai posta com outras: *onde vais, poema?*, *onde vais, drama-poesia?*, como irá descobrir-se?

Chamam a nossa atenção, também, as criaturas que aparecem por todo o poema na paisagem dotada de *anima* e nos símiles das descrições dos amantes, tanto no “*Cântico Espiritual*”, quanto, de forma mais acentuada, no *Cântico dos Cânticos*. Sobre isso, destacamos a seguinte passagem de *Onde Vais, Drama-Poesia?*:

tu queres-me, podes, possuis e devastas
eu quero-te, posso, saio de mim e entrego-me às puras imagens
esse é o trabalho de nos fazermos, uma parte humana e outra a mais longe
possível do humano, corças, cães, veados, mirra, sol, vinha, perfume.¹⁴⁸

Ao lermos o discurso performativo dos amantes que se fazem, esperávamos que a parte “mais longe possível do humano” à qual ele se liga, seria o divino, no entanto, vêm à tona as criaturas presentes na letra do poema: animais, das comparações com as paixões humanas, e os outros, das comparações com as partes do corpo dos amantes. Assim, se formam seres híbridos, mutantes, que põem os afetos em movimento: “o próprio seu amado perdido entre mulheres-corças,/ veados-palmeiras,/ muscos-pavão,/ pés velozes de mirra,/ beijos-lábios de nacre,/ rostos-vinhas,/ uno-uno,/ este amor entre mil?”¹⁴⁹ e expandem o conceito de comunidade que passa a abarcar o “vivo”.

Outra alusão ao “*Cântico Espiritual*” encontra-se no contexto da batalha de *A Restante Vida*:

Um fogo sem centelhas rasava o campo, e o tempo ainda não chegava ao Templo. Nesse momento, Hadewijch fugia a Nietzsche. “Por misericórdia”, disse ele, “acampemos aqui. Quero escrever Zaratustra”. Mas eram as primeiras palavras do Cântico Espiritual que lhe saíam da boca enquanto seu amor perdido errava ao longe; e assim fundidos numa grande angústia, chamavam uns pelos outros, e por si mesmos: Nietzsche, João, Ana, Hadewijch, cavalo, urso, peixe, Eckhart.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ibidem, p. 149.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 146.

¹⁵⁰ LLANSOL, 1982, pp. 48-49.

A escrita de Zaratustra alude ao livro de Nietzsche – *Assim Falou Zaratustra* – que toma uma personagem histórica, o sábio persa criador do zoroastrismo, dilui sua carga histórica e o transforma em personagem principal de seu livro que trará novos ensinamentos em tom “fabular” sobre o humano e sua decadência. “Quem é esse Zaratustra? Ele é poeta, profeta, fundador de religião, moralista e, sem dúvida, mais uma vez nada disso. Ele é um sedutor, mas tal que gostaria de seduzir cada um para si mesmo”.¹⁵¹ Por meio do artigo “A concepção básica de Zaratustra”, do Professor Jörg Salaquarda da Universidade de Viena, concebemos a existência de diversas facetas em Zaratustra e acompanhamos a vacilação de Nietzsche quanto ao gênero do seu escrito, referindo-se a ele em cartas ora como “pregação moral” – que incita a quebrar “as velhas tábuas”, complementa Salaquarda – “quinto evangelho”, “poesia” e “livro sagrado”.¹⁵²

No trecho de Llansol, lemos que são as “primeiras palavras do Cântico Espiritual” que aparecem a Nietzsche quando este quer escrever seu livro. Ora, os versos iniciais do poema são-joanista questionam “o amor perdido [que] errava ao longe”: *¿Adónde te escondiste/Amado, y me dejaste con gemido?*¹⁵³ Não esqueçamos que o Amado do poema místico é a figura correlata de Deus e talvez esteja aí a ponte entre os dois textos, cuja interrogação pelo divino (“Para onde foi Deus?”: provoca o louco em *A Gaia Ciência*), obteve diferentes respostas a gemidos que são ou não correspondidos. O crítico João Décio, em uma recepção inicial no Brasil de *O Livro das Comunidades* concebe uma “oposição frontal” no livro entre a “vivência religiosa e cristã” de São João da Cruz e o “anticristão e criador da figura do super-homem”.¹⁵⁴ A partir de um ponto de vista diferente sobre a relação das duas figuras, ajudados – é claro – pela leitura das obras posteriores, entendemos que a entrada na comunidade relativiza tal oposição e que, no texto, constitui-se uma relação de proximidade entre os dois. Por exemplo, em páginas anteriores ao excerto trazido de *A Restante Vida*, Nietzsche recebe o epíteto de “herdeiro de João”.¹⁵⁵

Além das possíveis relações de sentido entre os textos, gostaríamos de chamar atenção para o contexto de troca entre as figuras em que se insere o trecho. Lemos: “fundidos numa grande angústia, chamavam uns pelos outros, e por si mesmos: Nietzsche, João, Ana,

¹⁵¹ SALAQUARDA, Jörg. “A concepção básica de Zaratustra”. Trad. de Scarlett Marton. In: *Cadernos Nietzsche*, v. 2, 1997, p. 18.

¹⁵² Ibidem, p. 17.

¹⁵³ sequência da estrofe: *Como el ciervo huiste,/habiéndome herido;/ salí tras ti clamando, y eras ido.*

¹⁵⁴ DÉCIO, João. “A ficção e o lugar da escritura: o texto de Maria Gabriela Llansol”. In: *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, nº 5, 1980, p. 65.

¹⁵⁵ LLANSOL, 1984, p. 44.

Hadewijch, cavalo, urso, peixe, Eckhart” e vemos que as figuras têm limites fluidos, são potenciais mutantes e estão sempre em relação umas com as outras na comunidade. Linhas abaixo, a voz narrativa enuncia: “Ana de Peñalosa viu então um seu dedo na mão de Hadewijch e a alma de Nietzsche no seu seio”¹⁵⁶. Assim, não estranhemos que o texto atribuído a uma figura saísse da boca de outra. Ainda mais de São João da Cruz e Nietzsche que já haviam experienciado cenas semelhantes em *O Livro das Comunidades*, como: “nas paredes que determinavam esse espaço descomunal vibravam as vozes de João sobre a boca de Nietzsche”¹⁵⁷ e voltando-se ao próprio ato de leitura: “Concentro-me em São João da Cruz quando o texto fala em Friedrich N.”¹⁵⁸, onde vemos a forte marca da autora-leitora, cujos registros diarísticos nos revelam a leitura concomitante que tinha de textos sobre Nietzsche e obras místicas.¹⁵⁹

No livro de Nietzsche, a percepção da ambivalência nas relações já aparece na primeira fala de Zarathustra, que interpela: “Ó grande astro! Que seria de tua felicidade, se não tivesses aqueles que iluminas?”.¹⁶⁰ Ao que acrescentamos a sabedoria e a companhia preciosa que a serpente e águia, animais de simbologia contrária e complementar, trazem a Zarathustra durante sua jornada. A serpente é rastejante e, por tanto, não se afasta do chão, aludindo à prudência, ao passo que a águia, com seus altos voos, remeteria ao orgulho, sem que aí se esgotem seus significados. “Animais nietzschianos”, que Eduardo Lourenço aproxima das “figuras-mito-verbais ou condensações de (...) fulgurantes criaturas-textos”¹⁶¹ de Llansol. Neste sentido, as variadas possibilidades de sentido desencadeadas pelas relações entre as figuras podem fazer-nos pensar, também, o que seria de Llansol, e seu texto, sem aqueles que ilumina e obscurece.

As diferenças trazidas pela leitura de Nietzsche e dos místicos adensam a trama da comunidade e não impedem o convívio, nem a troca de afetos e saberes entre as figuras. O acolhimento de “ímpares” ensina também a desaprender e reaprender: “compreendi também

¹⁵⁶ LLANSOL, 1984, p. 49

¹⁵⁷ LLANSOL, 1977, p. 82.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 65.

¹⁵⁹ Por exemplo, segundo notas de *Uma Data em Cada Mão*: Livro de Horas 1, em abril de 1974, Llansol teria lido a biografia de Nietzsche escrita por Daniel Halévy e consultado na biblioteca da Abadia de Maredsous as obras de Cathérine de Sienne, Eckhart, Ruysbroeck e uma publicação que compila textos de conferências oriundas de um congresso sobre São João da Cruz, entre os quais destaca o texto “Sur Nietzsche et Jean de la Croix”, do filósofo Georges Morel, que aborda a incomunicabilidade de Deus.

LLANSOL, 2009, pp. 46-49.

¹⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zarathustra*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 11.

¹⁶¹ LOURENÇO, Eduardo. “A realidade como texto e o texto da realidade”. In: BARRENTO, João (org.) *Llansol: a liberdade da alma*. Lisboa: Mariposa Azul, 2012, p. 20.

então, por essa época, que Nietzsche me procurara para sair fora dos seus textos, passear longamente nas suas margens.”¹⁶² Deste modo, o texto llansoliano, enquanto “encontro inesperado do diverso”, faz Nietzsche passear pela paisagem anímica do “*Cántico Espiritual*” e várias outras. Assim como o “*Cántico Espiritual*” e a experiência místico-amorosa ali contida excedem o texto e deslizam por outros que se põem em diálogo com ele.

3.2.3 Viva Chama (de Amor)

Um olhar intenso pode acender o fogo ou incendiar o texto¹⁶³

Nesta seção, atentaremos à escrita mobilizada pelas referências ao poema “*Llama de Amor Viva*” e às reverberações da simbologia da chama presentes no texto llansoliano. O texto poético de quatro estrofes é aludido, em *O Livro das Comunidades*, como “Viva Chama”, expressão pela qual podemos entrever o contato com a edição francesa, cujo título traduzido é “*La Vive Flamme d’Amour*”. A partir da leitura dos comentários, identificamos, no primeiro capítulo deste trabalho, uma sequência que tem início com a travessia sob a noite escura e avança com o matrimônio espiritual do cântico, restando ao argumento de “*Llama de Amor Viva*” a parte final do trajeto, na qual têm lugar os efeitos advindos dessa união. Lembramos, também, que, a despeito do percurso alegórico dos comentários, os três poemas já contemplam a união dos amantes.

Este estado derradeiro, alcançado após o cumprimento das vias místicas, é comentado por João da Cruz como “*más perfecto grado de perfección a que en esta vida se puede llegar*”¹⁶⁴, ou seja, a possibilidade do contato da alma com Deus antes da morte terrena. O gozo extático, estilizado no poema pela cadência das interjeições, suspende os sentidos e anula as diferenças entre os amantes como se fizesse provar da vida *outra* em que a alma está liberta do corpo. Por outro lado, voltamo-nos para a letra do poema, à qual nossa leitura profana não recusa atribuir uma carga de sensualidade, lembrando, até mesmo, a «*petite mort*», expressão francesa referente ao orgasmo, cuja origem remete ao discurso médico quinhentista que a utilizava para designar desmaios e vertigens. O filósofo Georges Bataille concebe nessa “pequena morte” erótica um instante privilegiado onde se dá a passagem da descontinuidade a uma perdida continuidade de forma que, também por essa via, nos reaproximamos da leitura sagrada. Em *O Erotismo*, o filósofo identifica três formas para o

¹⁶² LLANSOL, 1977, p.85.

¹⁶³ LLANSOL, 1995, p. 14.

¹⁶⁴ CRUZ, 2005, pp. 912-913.

erotismo – o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado – três formas de “substituir o isolamento do ser por um sentimento de continuidade profunda”.¹⁶⁵

Sobre o encontro unitivo dos amantes, já líamos nos versos de “*Noche oscura*”: “*Oh noche que juntaste,/ Amado com amada/ amada en el Amado transformada*”. O uso de tal imagem é partilhado por outros poetas de lírica amorosa, no século XVI, sob a égide do neoplatonismo, como no conhecido soneto de Camões “Transforma-se o amador na cousa amada”. Contudo, a transformação, na poesia mística, não se dá apenas “pela virtude do muito imaginar”, e sim, pelo êxito na arriscada travessia sob a noite. *O Livro das Comunidades*, por sua vez, traz à tona a necessidade da “assimilação” para a afirmação da “Viva Chama”:

há quatro folhas amarelecidas
a meu lado
num minúsculo ramo
o papel ficou pousado sobre o livro aberto de São João da Cruz
a Viva Chama e leio, a meio da página, que a condição da união é a
semelhança
quem se assemelha junta-se
o semelhante é conhecido pelo semelhante¹⁶⁶

O excerto acima aparece, no livro, linhas abaixo da gestação de Coração do Urso (cf 3.2.1) a partir do coração de São João da Cruz e do sangue de Pégaso, permitindo-nos conceber outro olhar sobre uma união criadora que despoja as formas anteriores, sem, no entanto, apagar totalmente as diferenças que a constituem. No que tange ao texto místico, pensamos ser importante considerar a alegoria da transubstanciação desenvolvida no início dos comentários à “*Llama de Amor Viva*”. Nas palavras de João da Cruz: “*aunque habiendo entrado el fuego en el madero le tenga transformado en sí y está ya unido con él, todavía, afervorándose más el fuego y dando más tiempo en él, se pone mucho más candente e inflamado hasta centellar [fuego] de sí y llamear*”.¹⁶⁷ Assim, a madeira que entra em contato com o fogo torna-se fogo e, com o passar do tempo, é consumida de modo que o próprio fogo dá origem a uma chama cada vez mais forte. Tal alegoria ajuda-nos a ler o impacto da imagem da “viva chama” e sua potência geradora. Ainda nos comentários, acrescentamos: “*el alma aquí ya transformada y calificada interiormente en fuego de amor, que no sólo está*

¹⁶⁵ BATAILLE, George. *O Erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 13.

¹⁶⁶ LLANSOL, 1977, p. 49.

¹⁶⁷ CRUZ, 2005, p. 913.

unido en este fuego, sino que hace ya viva llama en ella”¹⁶⁸, ressaltando a aprendizagem da capacidade de gerar e manter uma viva chama a partir do interior fogo de amor.

Entre as reflexões sobre as beguinhas na narrativa de *Na Casa de Julho e Agosto*, despontam estes dois versos: “Vejo a chama que brilha,/ mas não vejo a chama que arde.”¹⁶⁹ Tal excerto entra em consonância com a interioridade do fogo do amor que apontamos no parágrafo anterior e que é apresentada no início do poema são-joanista: “¡O llama de amor viva,/ que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro!”. Durante a leitura dos dois versos, no terceiro volume de *Geografia de Rebeldes*, é inevitável não lembrar o soneto [Amor é fogo que arde sem se ver], de Camões, cuja produção poética tem sido esparsamente referida neste trabalho. *Comuns*, figura cuja referência primeira é o poeta português, adentra a comunidade figural neste livro e passa a interagir com as beguinhas, sobre as quais comentaremos adiante, e ocasionalmente com o místico. O calor da chama, nesta poesia amorosa, é interiorizado, assim como a iluminação propiciada por essa fonte de luz é destinada para as “*profundas cavernas del sentido*”. Assim, forma-se o paradoxo de um fogo que não gera uma luz visível. No texto llansoliano, por sua vez, notamos as mais diversas manifestações da chama que evocam tanto a interioridade da viva chama da poesia mística, quanto a materialidade da chama que ilumina o que está ao seu redor.

Dando continuidade à relação que apontamos, em *Da Sebe ao Ser*, há uma seção intitulada “Comuns e João da Cruz chamados pelo livro que se queima”, na qual lemos: “Não quero ser palavras deitadas ao vento que circula à volta do fogo que me sufoca, e não encontra ainda meio de me incendiar o coração.”¹⁷⁰ Estas palavras ensejam o desejo de ter o coração tomado pelo fogo que arde ao passo que apontam para a resistência que as próprias palavras enfrentam para consegui-lo efetivamente, tal qual dizia a súplica da amada do “*Cántico Espiritual*”. Em cenas como essa, podemos dizer que São João da Cruz e Camões são tomados como poetas do fogo, elemento transubstanciador, de modo a complexificar o lusitano paradigma da água que se consolidou em volta do autor de *Os Lusíadas*.

Voltando ao livro-fonte *O Livro das Comunidades*, após a exploração do *lugar 1* (mulher, amantes, crianças, São João da Cruz, retiro, desejo, pergunta, sonho, escrita), o *lugar 2* abre-se com aspas. As linhas que se seguem dão a ler um discurso “inflamado” com fixação em sua destinação, projetando sobre o tu, ou ainda sobre o Tu, a concreção de seu desejo.

¹⁶⁸ CRUZ, 2005, p. 913.

¹⁶⁹ LLANSOL, 1984, p.112.

¹⁷⁰ LLANSOL, 1988, p.132.

Uma série de palavras, como “vida eterna”, “espírito”, “impureza”, “alma” e “Deus”, deixam entrever nesse discurso o fundo místico que se reitera no fim do trecho com a expressão “quebra a delicada tela desta vida” em alusão ao verso de *“Llama de Amor Viva”*: “*¡rompe la dulce tela de este encuentro!*”. Por meio da pesquisa, confirmamos que não apenas a oração final, mas todo o discurso pertence aos comentários de São João da Cruz ao referido poema.

Vejamos o texto de São João da Cruz e o *lugar 2* de *O Livro das Comunidades* lado a lado:

<p>36. <i>Resumiendo, pues, ahora toda la canción, es como si dijera: ¡Oh llama del Espíritu Santo, que tan íntima y tiernamente traspasas la sustancia de mi alma y la cauterizas con tu glorioso ardor! Pues ya estás tan amigable que te muestras con gana de dárteme en vida eterna, si antes mis peticiones no llegaban a tus oídos, cuando con ansias y fatigas de amor, en que penaba mi sentido y espíritu por la mucha flaqueza e impureza mía y poca fortaleza de amor que tenía, te rogaba me desatases y llevases contigo, porque con deseo te deseaba mi alma, porque el amor impaciente no me dejaba conformar tanto con esta condición de vida que tú querías que aún viviese; y si los pasados ímpetus de amor no eran bastantes, porque no eran de tanta calidad para alcanzarlo, ahora que estoy tan fortalecida en amor, que no sólo no desfallece mi sentido y espíritu en ti, mas antes, fortalecidos de ti, mi corazón y mi carne se gozan en Dios vivo (Sal. 83, 3), con grande conformidad de las partes, donde lo que tú quieres que pida, pido, y lo que no quieres, no quiero ni aun puedo ni me pasa por pensamiento querer; y pues son ya delante de tus ojos más válidas y estimadas mis peticiones, pues salen de ti y tú me mueves a ellas, y con sabor y gozo en el Espíritu Santo te lo pido, saliendo ya mi juicio de tu rostro (Sal. 16, 2), que es cuando los ruegos precias y oyes, rompe la tela delgada de esta vida y no la dejes llegar a que la edad y años naturalmente la corten, para que te pueda amar desde luego con la</i></p>	<p>Lugar 2 – “que penetras tão intimamente e ternamente a substância da minha alma e a glorificas com o teu glorioso ardor pois que desde agora, na tua grande amabilidade, tu me mostras quanto desejas entregar-te a mim como em vida eterna; se, antes, as minhas preces não chegavam até a ti – quando com ansiedades e fadigas de amor em que o meu espírito e o meu sentimento viviam sofrendores</p> <p>Chamo-me Ana del Mercado y Peñalosa. Para sair ponho à volta do pescoço uma fita de veludo. Gosto perdidamente de escrever (e de desaparecer na escrita) Não gosto de ler. Gosto de ouvir música como se eu mesma a escrevesse.</p> <p>De hoje em diante, já não consigo separar a leitura da escrita; (se pudesse olhar o texto a produzir-se, voltaria de novo a ler).</p> <p>Nasci em Segóvia onde possuo grandes bens de fortuna, fiquei viúva de Don João de Guevara.</p> <p>Sem vestido, pego no baralho de cartas que ponho sobre um dos joelhos e digo ouro ou espadas, vermelho ou negro. Se saírem ouros ou copas faço amor imediatamente. Se saírem espadas ou paus é necessário esperar cinco minutos olhando intensamente um objecto que eu</p> <p>devido à minha cobardia e à minha tão grande impureza e à fraqueza do meu amor, eu te pedia que me raptasses e me levasses contigo tanto quanto a minha alma o desejava ardentemente porque a impaciência do amor não me permitia conformar-me com a condição de vida em que tu querias que eu, por mais algum tempo, vivesse ainda; e, se as antigas investidas de amor, não tendo a qualidade necessária para alcançar os efeitos do meu desejo, não foram suficientes agora, que me sinto tão forte no amor que já não somente o meu espírito e os meus sentidos não desfalecem em ti, mas que, ao contrário, o meu coração e a minha carne rejubilam em Deus vivo sustentados por Ti numa grande conformidade de ambas as partes – que</p>
--	---

<p><i>plenitud y hartura que desea mi alma sin término ni fin.</i></p> <p>(CRUZ, 2005, pp. 941-942. – grifo nosso)</p>	<p>própria escolho e que pode ser uma almofada, um candeeiro, um retrato ou um dos ramos de flores substituídos todos os dias por uma das crianças mais altas que me sucederá indeterminadamente. Tempo das hemorróidas, ou seja, tempo das doenças, tempo do tempo: escrevo sempre com o caderno aberto sobre o livro o que me permite comparar a escrita saída do baralho com a já impressa. Comer depois de olhos semi-cerrados e a ouvir música dá-me um grande prazer.</p> <p>As crianças crêem que a memória me rejuvenesce e São João da Cruz teve a visão que eu sou a moldura de um retrato de família.</p> <p>(LLANSOL, 1977, pp. 14-16)</p>
--	--

O trecho entre aspas, como propomos anteriormente com o trecho de uma carta de São João da Cruz (cf 3.1), simularia o deparar-se com uma página escrita em meio ao percurso do livro. Comparando os dois textos, vemos que o início e o fim do comentário foram cortados. Entre as palavras do início cortadas, destacamos a expressão “*como si dijera*”, apagando a requerida transposição didática do gênero comentário, incompatível com a sua proposta de escrita. No mais, enquanto página alheia, o excerto mantém-se sem desvios significativos, limitando-se à tradução realizada a partir da versão francesa ou, ainda, ao trabalho da cópia. A intervenção do texto llansoliano dá-se, portanto, no surgimento de uma voz que acompanha a leitura do comentário. Tal procedimento dispõe-se graficamente por meio de duas colunas na página, aludindo à concomitância de vozes.

A voz que advém pertence a Ana de Peñalosa que se apresenta a partir de dados biográficos históricos, de seus hábitos e gostos, entre os quais “desaparecer na escrita”. Ora, o sujeito que enuncia tais gostos remonta, justamente, a histórica dirigida espiritual de São João

da Cruz e destinatária dos comentários interpretativos à “*Llama de Amor Viva*”, escritos para que ela possa desfrutar dos ensinamentos contidos nas quatro estrofes.

Reparemos: a expressão final da primeira coluna é “São João da Cruz teve a visão que eu sou a moldura de um retrato de família” e a da segunda coluna é “quebra a delicada tela desta vida”. Se pensamos na dinâmica entre os textos, não são raras às vezes em que a família de Ana de Peñalosa atravessa a biografia do místico. Em sua própria apresentação, o marido Dom João de Guevara é referido pela sua ausência, reiterando a imagem de viúva associada a ela. Em *O Livro das Comunidades*, páginas depois, também aparecem outras alusões à vida de Ana de Peñalosa contidas na biografia são-joanista, como “a morte de minha filha única, meu segundo luto Don Luis del Mercado confiou-me a educação de minha sobrinha Inés”.¹⁷¹ Assim, entendemos que, pela visão de São João da Cruz, ela possa ser a moldura de um retrato de família. Ora, podemos dizer, ainda, que o processo de *con-figuração* exigido pela entrada no espaço llansoliano, quebra a delicada tela de uma vida ao pôr sua identidade em risco e desarticular hereditariedades e biografismos. A responsabilidade pelo acolhimento na comunidade, que foi atribuída a Ana de Peñalosa na primeira trilogia, permite ressignificar seu papel como moldura de um registro familiar. Essa foi, pois, uma das várias relações capazes de serem traçadas entre os textos das duas colunas: a coluna do amor obstinado e mediado e a do amor imediato e do acaso, de quem diz “gosto”, “não gosto” e “dá-me prazer”. Vemos aí um contexto de troca de afetos e aprendizagem, regido por Ana de Peñalosa, que evidencia a diferença de perspectivas entre as colunas.

Além dessa que relaciona o desfecho das duas colunas, o termo “tela” proporciona várias leituras. Se tomamos o próprio comentário, tela é a superfície que é tecida e cortada naturalmente com o findar dos anos, aludindo ao percurso da vida, tal qual várias tradições associam. Neste sentido, Domingo Ynduráin, organizador da poesia são-joanista para a célebre coleção de letras hispânicas da editora Cátedra, comenta sobre o sentido e o uso dessa imagem na poesia da época: “*tela es el lugar donde se justa, esto es, donde se pone la vida en juego y donde se sostiene el propio valer; pero significa también vida, hecha com los hilos que cortan las parcas*”.¹⁷² *Justas* eram os combates medievais entre cavaleiros, daí que “*justar*” seria pôr a vida em jogo em um espaço de júbilo e risco chamado “tela” de modo que o termo possa ser lido em um contexto, se não bélico, ao menos agonístico. Por outro lado, Ynduráin retoma o mito das parcas – equivalente às gregas “moiras” – deusas tecelãs

¹⁷¹ LLANSOL, 1977, p. 18.

¹⁷² YNDURÁIN, Domingo. “Otros poemas” In: CRUZ, San Juan de la. *Poesía*. Madri: Cátedra, 2000, p. 211.

responsáveis por fiar o percurso da vida de cada um, bem como pelo seu corte terminal. No caso, a vida não está apenas em um fio, e sim, em toda uma trama tecida a partir do nascimento. Pedir para que se rasgue a tela é aceitar o risco e, como temos dito, desejar a vida *outra* em sua plenitude junto do Amado.

Em outro ponto dos comentários, as telas referem-se a graus de separação de Deus, restando no fulgor da “chama”, apenas uma. Esta tela restante é delicada, *delgada*, ou seja, fina, pela qual, sendo tão grande a proximidade do Amado, se pode sentir o calor e a luz que dele provêm. O crítico são-joanista Constantino Nieto, em uma leitura profana da poesia, considera a tela um simbólico hímen. Em francês, esta palavra, denotativamente, significa a membrana virginal, mas, em sentido figurado, também pode aludir à união nupcial. O signo « *hymen* » é, pois, tomado como disparador pelo filósofo Jacques Derrida que, ao comentar a poesia de Mallarmé, diz: « *hymen (mot, le seul, qui rappelle qu’il s’agit d’un « spasme suprême ») signe d’abord la fusion, la consommation du mariage, l’identification des deux, la confusion entre les deux.* »¹⁷³ Neste sentido, a desejada ruptura no momento extático incide na passagem da *descontinuidade* à perdida *continuidade*, como já nos havia apontado Georges Bataille ao conceber a dimensão sagrada do erótico.

Além de “tela”, ao longo da obra llansoliana, encontramos diversas metáforas têxteis cujo significado *a priori* se distancia dos já apontados. São elas: *xale* (“xaile da narrativa” LL1: 43, “Mas não é no xale da mente que te desdobras?” LL2: 162), *tapete* (“tecido adejado de grandes pressões de escrita” OVDP: 30) e *véu* (“Para que continue a escrever, um véu se rompe, me absorve, e me devolve, poeira congregada, último caminho e nova etapa.” LH1: 188). Notamos, nesses casos, a origem comum de tecido e texto em diferentes matizes. No último, registro manuscrito de 12 de novembro de 1976, o véu é tomado como membrana, cuja ruptura anula a distância entre sujeito e matéria da escrita para a continuidade desse processo, no qual, também, entrevemos a anunciada e desejada imbricação entre vida e escrita que, por sua vez, reaproxima os sentidos atribuídos à “tela” na perspectiva llansoliana.

Na entrada de 15 de dezembro de 1976 do livro-diário *Finita*, o termo “véu” aparece novamente, contudo, antecedendo uma variação da expressão são-joanista em questão, inserida em meio às reflexões de uma inscrição diarística: “Já estou em casa. Foi o primeiro dia em que senti o Inverno – a água gela, a neve permanentemente suspensa. O véu. Como

¹⁷³ DERRIDA, Jacques. “La double séance”. In: *Dissemination*. Paris : Seuil, 1972, p. 237.

Tradução nossa: Hímen (palavra, a única, que conta que ela se trata de um « espasmo supremo ») assinala, de antemão, a fusão, a consumação do casamento, a identificação das duas partes, a confusão entre as duas partes.

diria São João da Cruz, ‘rasga o delicado estofo desta vida’’.¹⁷⁴ O véu, neste contexto, pode aludir à camada fria que subjuga a paisagem nos dias inverniais, bem como retomar a leitura que fizemos acima do “véu que se rompe” no *Livro de Horas I*, de modo que a sequência para as palavras distorcidas dos comentários à “*Llama de Amor Viva*” pode fazer-se de maneira mais condizente. “Estofo” substitui “tela” e preserva a possibilidade polissêmica com que a frase é tomada visto que a palavra abrange tanto o significado de tecido de cobertura para ornamento ou de enchimento para conforto, como os de índole, garra, qualidade, teor, entre outros. Chama a nossa atenção, igualmente, o emprego do mesmo sintagma “rasgar estofo” na descrição de uma cadeira – “a cadeira de estofo rasgado onde se ouvia o mar”¹⁷⁵ – após a cópia infantil da *Subida do Monte Carmelo* em *O Livro das Comunidades*, escrito anos antes.¹⁷⁶ Tal coocorrência indicia os tortuosos percursos que desfiguram e recriam ecos de leitura em um processo de escrita. Quando Llansol diz que há muito lhe atraía a “tela urdida por São João da Cruz”, reitera a analogia têxtil de uma tela formada pelo entrelaçamento de fios, como referência ao texto escrito.

Sobre a incidência da “Viva Chama” no texto de Llansol, também lemos:

São João da Cruz olhou a vela como a perguntar-lhe o que, a seguir, iria escrever: o pavio não estava ao centro da chama e a cera, luzente na base, lembrou-lhe o esperma depositado no ventre da mãe, sua mãe do livro: havia duas velas mais baixas encostadas à vela acesa e o livro aberto apresentava as páginas ligadas por um sulco.

A Viva Chama não foi escrita a frio, diz o Prólogo. Se as palavras têm um sentido: ultrapassa tudo o que se poderia conceber e estiliza aquilo em que queríamos encerrar¹⁷⁷

No excerto, a figura do místico indaga à vela pela matéria de sua escrita. Como diz o pensador francês Gaston Bachelard, “a vela é o astro da página branca” e “ilumina a fronte pensativa”¹⁷⁸ daqueles que escrevem sob sua luz. A cera, efeito do processo de queima da vela, lembra-lhe o esperma, fluido fértil advindo de um ápice de prazer, que, por sua vez, é “depositado no ventre da mãe”, mas que é “mãe do livro” em um contexto de fecundidade para a gestação da escrita, da resposta à indagação do poeta, do livro que está sendo escrito. No parágrafo seguinte a esse, a voz narrativa lembra que a “Viva Chama não foi escrita a

¹⁷⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b, p. 99.

¹⁷⁵ LLANSOL, 1977, p. 12.

¹⁷⁶ *O Livro das Comunidades* foi concluído em 1974 e a entrada de *Finita* é de 1976, sendo publicada apenas em 1987.

¹⁷⁷ LLANSOL, 1977, pp. 28-29.

¹⁷⁸ BACHELARD, Gaston. *A Chama de uma Vela*. Trad. de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p. 20.

frio”, ou seja, não é apenas o conteúdo imagético do poema que é ígneo, mas seu próprio processo de escrita também é inflamado e, desde a leitura que o precede, foi capaz de “aperceber dentro do livro fechado a cor falante do fogo”.¹⁷⁹ Escrever a frio implicaria a ausência de calor, de paixões, e, por conseguinte, o distanciamento e o desligamento. Neste sentido, podemos ler que: “Os homens que até agora detiveram o poder conversaram friamente”.¹⁸⁰ A fala fria, ao manter a distância, conserva os discursos sedimentados em vez de questioná-los e reelaborá-los.

Ao pôr o “sentido” das palavras em condicional, a voz narrativa duvida de um sentido único ou verdadeiro e consegue ultrapassar “tudo o que poderia conceber”. Ora, ultrapassar o concebido é mostrar o poder das palavras de ir *além* do prescrito e superar as expectativas do já dito, tal qual costuma se conceber um dos vetores constituintes da própria obra literária. A isso se complementa a fuga do “encerramento”, enquanto término e contenção, ou seja, recusa da “de-finição”, tal qual a etimologia de Gonçalo M. Tavares exposta em nosso segundo capítulo, e da “com-preensão”, entendida por Édouard Glissant¹⁸¹ como redução e limitação do outro. Vemos aí uma reivindicação que se estabelece a partir de Llansol para a leitura de São João da Cruz e se reitera em nosso olhar para a leitura dos dois.

Às páginas subsequentes ao trecho anteriormente citado, encontramos outra passagem em que o texto introdutório aos comentários à “*Llama de Amor Viva*” é referido. Deixamos, abaixo, o início do prólogo são-joanista e o excerto de *O Livro das Comunidades* que com ele dialoga:

<p><u>Alguna repugnancia he tenido, noble y devota señora, en declarar estas cuatro canciones que vuestra Merced me ha pedido, porque, por ser de cosas tan interiores y espirituales, para las cuales comúnmente falta lenguaje (porque lo espiritual excede al sentido) con dificultad se dice algo de la sustancia; porque también se habla mal de las entrañas de espíritu si no es con entrañable espíritu.</u> (CRUZ, 2005, p. 911 – sublinhado nosso)</p>	<p>não nasço, mas o livro jazia sobre a mesa de trabalho; gotas de chuva entravam pela janela e alastravam nas palavras que escrevera para o Prólogo da “Viva Chama” <u>ó muito nobre e piedosíssima Senhora, tive grandes dificuldades em fazer o que me pedistes: ninguém pode falar do interior do espírito muito interior.</u> No prado da clausura há um pássaro e um cão e, entre eles, operei o milagre de esconder o corpo de quem perseguiram: (Ana de Peñalosa disse: “entrou em êxtase”)</p>
--	---

¹⁷⁹ LLANSOL, 1977, p. 29.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 35.

¹⁸¹ Falaremos mais detidamente sobre Édouard Glissant em 3.3

Nas primeiras palavras dos comentários, o autor marca a dificuldade de sua tarefa e a destinação do texto como em um *exordio* retórico. Tal dificuldade aparece, justamente, no descompasso entre a matéria tratada e o modo de representação verbal ou, em outras palavras, a limitação da linguagem para referir-se à intensidade da experiência mística. Assim, o significado das palavras fica sempre *aquém* do referente e o uso de metáforas e alegorias torna-se complacente. Esta concepção difere, portanto, da escrita que se funde com a sua matéria e, neste caso, se inflama de modo que o início do prólogo, no texto llansoliano, recebe gotas de chuva que se alastram em suas palavras. Por outro lado, nos comentários ao “*Cântico Espiritual*”, que também mencionamos no primeiro capítulo, São João da Cruz encara a dificuldade de sua tarefa por outra perspectiva, na qual o foco se desloca da insuficiência da linguagem no trabalho exegético para a prescindibilidade do próprio texto interpretativo para fruição dos efeitos do texto poético, sendo aquele um guia opcional para quem o precisar:

*Porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración porque la sabiduría mística, la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan, no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle.*¹⁸²

Na sequência, a voz narrativa, vacilando entre a continuação do prólogo e a retomada da narrativa, devolve-nos para um paradoxal “prado da clausura”, contrário ao “*prado de verduras*” do “*Cântico Espiritual*” e do desejado espaço edênico, para informar que operou o “milagre de esconder o corpo” perseguido, referido, anteriormente, apenas como de “alguém que fugia”. Este corpo, cujo referente escapa, encarna certa dose de resistência e acaba por remeter-nos à natureza do comentário e sua leitura alegórica que, como nos disse Carlos Bousoño, tenta aprisionar o evanescente corpo fugidivo. A ambiência do “prado da clausura” remete-nos, ainda, a um contexto análogo ao contrarreformista que requeria tal esconderijo, tal apagamento, vide o caso da tradução do *Cântico dos Cânticos*, por Frei Luis de León, entre outros.

¹⁸² CRUZ, 2005, p. 734.

Além da exploração dos intertextos com o poema e os comentários de São João da Cruz, tem-nos interessado, nesta seção, considerar a abrangência de sentidos que a recorrente imagem da chama comporta na obra llansoliana, destacando-se tanto sua materialidade quanto sua simbologia no processo de escrita que é exposto de forma performativa para o leitor. Para adensar a elaboração dessas reflexões, trazemos para diálogo o ensaio *A Chama de uma Vela* (1961), de Gaston Bachelard, que permite uma nova perspectiva sobre o efeito da chama no texto literário a partir de sua relação com a imaginação poética. A chama, na visão do filósofo, é um dos “maiores operadores de imagens”¹⁸³, pois, diante de sua luz, “somos forçados a imaginar”. Proposição esta que corrobora o impacto da recorrência da imagem da chama na fecunda gestação de novas imagens que adensam a trama da escrita criativa e reflexiva dos livros de Llansol.

Outrora, já remetemos ao pensamento de Bachelard com “a vela é o astro da página branca” para comentar o olhar de João da Cruz para a vela, seguido da indagação sobre o que iria escrever. Neste sentido, lemos em *Lisboaleipzig* 1: “Acendo a vela porque a vela é a presença do texto”.¹⁸⁴ A iluminação que inflama o pensador, o filósofo, o escritor e que, na escrita, dá à luz ao texto, e na leitura, dá o texto à luz, traz consigo a materialidade das práticas textuais de modo a complementar a negatividade instaurada pelos vazios do texto. Neste caso, a iluminação provém de um pequeno fogo de “morte e vida fáceis”, como é o da vela:

o leitor vigilante diante da chama não lê mais, Pensa na vida. Pensa na morte. A chama é precária e vacilante. Essa luz, um sopro a aniquila; uma faísca a reacende. A chama é nascimento e morte fáceis. Vida e morte aqui podem ser justapostos.¹⁸⁵

A justaposição de morte e vida faz-nos lembrar de “*Llama de Amor Viva*” e sua articulação limítrofe entre os dois polos, cujo ápice é o verso “*Matando, muerte en vida la has trocado*”. Contudo, cabe aqui diferenciar a interioridade da viva chama mística - cuja dinâmica entre vida e morte esbarra na assimilação e manutenção do “infinito fogo divino” - da chama frágil da vela que um sopro leva à morte e uma faísca leva à vida, estando as duas formas presentes no texto, ou ainda, na interrogação de Bachelard: “Qual é o maior sujeito do verbo apagar-se? A vida ou a vela?”¹⁸⁶ contemplando, à nossa vista, a variação entre as duas chamas. O duplo sentido do apagamento remete-nos, também, para as constantes menções ao

¹⁸³ BACHELARD, 1989, p. 9.

¹⁸⁴ LLANSOL, 1995, p. 28.

¹⁸⁵ BACHELARD, 1989, p. 30.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 31.

acender e apagar da vela na descrição da rotina coletiva das beguinhas e sua “regra de silêncio”, como em “Eleanora que hoje a acendeu rende o espírito/não quero dizer ‘como quem morre’”¹⁸⁷ ou quando dizem em conjunto: “Todas temos um amor comum – a aspiração à chama da vela”¹⁸⁸, ambas as citações retiradas de *Na Casa de Julho e Agosto*.

No quarto solitário do “sonhador”¹⁸⁹, a chama aparece atraente e digna de contemplação, “pois determina a acentuação do prazer de ver algo além do já visto”.¹⁹⁰ Quem nela deposita seu olhar, transcende o espaço físico e “se comunica com os grandes sonhadores da vida anterior, com a grande reserva de vida solitária”¹⁹¹ contida na ancestralidade da chama e seu inconsciente coletivo. Olhar para a chama da vela cria um vínculo entre todos os pensadores solitários que ali buscaram imaginação, entre os quais, conforme os excertos analisados de Llansol, destacamos o “escritor” e o “leitor”, *a priori*, separados nos processos de comunicação. Em relação ao laço entre esses dois sujeitos, a crítica Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira concebe a importância da “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 os sujeitos”.¹⁹²

Com vistas nessa relação, encontramos a voz autoral em uma das cenas de gestação de João da Cruz, em *O Livro das Comunidades*, que diz: “à luz da vela, o nosso rosto e as nossas caligrafias entrelaçam-se”.¹⁹³ Diante dessa luz, a um só rosto entrelaçam-se mais de uma caligrafia e, assim, o gesto da escrita é posto em cena de modo partilhado e imbricado, tendo em vista que as caligrafias se entrelaçam e dificultam a separação dos fios e dos traços. Para acompanhar o entrelaçamento dos fios de Maria Gabriela Llansol e João da Cruz, trazemos o seguinte excerto do ensaio de Bachelard: “Se a vela ilumina o velho livro que fala da chama, a ambiguidade dos pensamentos e das fantasias é extrema”.¹⁹⁴ E é sobre essa ambiguidade produtiva e criativa, que temos nos debruçado neste trabalho: o livro que fala da noite à noite, o livro que fala da chama diante da vela, o livro das comunidades. Uma ambiguidade resultante de uma dinâmica textual no qual há sempre um contágio do enunciado para a

¹⁸⁷ LLANSOL, 1984, p. 29.

¹⁸⁸ Ibidem, pp. 28-29.

¹⁸⁹ modo como Bachelard se refere ao filósofo, escritor ou pensador inflamado pela chama da vela

¹⁹⁰ BACHELARD, 1989, p. 11.

¹⁹¹ Ibidem, p. 43.

¹⁹² OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire. “Uma nova casa: cotidiano e dom poético em Maria Gabriela Llansol”. In: *Um nome de fulgor*. Maria Gabriela Llansol (1931-2008). Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012, p. 67.

¹⁹³ LLANSOL, 1977, p. 24.

¹⁹⁴ BACHELARD, 1989, p. 36.

enunciação, bem como um reconhecimento e estranhamento de diferentes vozes que se deslocam pelas instâncias enunciativas.

Quanto à discussão sobre a performatividade dessa escrita, consideramos proveitoso retomar o terceiro poema de “Chuva Oblíqua” de Pessoa:

III

A Grande Esfinge do Egipto sonha por este papel dentro...
Escrevo — e ela aparece-me através da minha mão transparente
E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

Escrevo — perturbo-me de ver o bico da minha pena
Ser o perfil do rei Cheops...
De repente paro...
Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...

Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste
[candeeiro
E todo o Egipto me esmaga de alto através dos traços que faço com a
[pena...

Ouçõ a Esfinge rir por dentro
O som da minha pena a correr no papel...
Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,
Varre tudo para o canto do tecto que fica por detrás de mim,
E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve
Jaz o cadáver do rei Cheops, olhando-me com olhos muito abertos,
E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
E uma alegria de barcos embandeirados erra
Numa diagonal difusa
Entre mim e o que eu penso...

Funerais do rei Queóps em ouro velho e Mim!...¹⁹⁵

A série de seis poemas intitulada “Chuva Oblíqua” é conhecida como expoente máximo do interseccionismo, vanguarda criada pelo próprio Fernando Pessoa, após o paulismo e antes do sensacionismo. Cada poema apresenta, portanto, a intersecção de dois planos distintos na formação de uma paisagem complexa. No terceiro poema, o cruzamento dá-se entre o plano do enunciado (mito egípcio) e o plano da enunciação encenada no gesto da escrita. A narrativa sobre o Egito que está sendo escrita pelo sujeito do poema transborda da página e passa a desenrolar-se concomitante ao tempo presente da enunciação. Tal aspecto, como temos abordado, não é raro no texto llansoliano de modo que vemos, na obra dos dois

¹⁹⁵ PESSOA, Fernando. “Chuva Oblíqua”. In: *Poesias*. Lisboa: Ática, 1995, p. 27.

autores, a dissociação do sujeito necessária às doses de textualização, evocando aqui a autorreferencialidade da escrita.

É válido, entretanto, salientar que as doses de textualização, na obra llansoliana, não são um procedimento que visa à exclusão da realidade além-texto, mas, pelo contrário, apresentam, de forma estranhada, uma prática cotidiana e vital (escrever é o duplo de viver) que inscreve reflexões nascidas a partir de diferentes situações e leituras retomadas durante o gesto da escrita, daquilo que lhe é mais próximo, bem como daquilo que lhe é mais distante e se torna acessível com a caneta na mão. Como abertura ao primeiro volume que compila os escritos dispersos da autora (*Uma data em cada mão: Livro de Horas I*), encontramos o texto “A raiz de qualquer livro”, de 2007. Este título propicia uma porta de entrada para um mundo de “matéria operante” latente em cadernos, diários e folhas avulsas e dá a ler, justamente, o espaço da casa onde a autora costuma escrever (“este lugar – misto de metade abrigo humano, metade cheiro multicolor da floresta”¹⁹⁶), reiterando, assim, o acolhimento e a multiplicidade de sensações que a atravessam para que seu texto avance. Seu espaço da escrita, utilizando-nos da ambiguidade do quarto físico e do universo textual, “convoca as figuras para a partilha do incêndio que floresce da madeira da estante, da secretária, da pequena mesa”.¹⁹⁷ Ora, não poderíamos deixar o fogo de fora da conclusão desta seção. Como vimos, um dos aprendizados da “Viva Chama” é manter a chama sempre viva, gerando novas chamas e cada vez mais forte. O incêndio seria, justamente, a consequência hiperbólica e, portanto, fiel desta máxima em uma escrita que não se faz a frio e, para tanto, toma como combustível a sua materialidade, *a priori*, circunstancial, mas que contém a duração do seu trabalho (madeira da estante, da secretária e da mesa) e, principalmente, os papéis e livros que ali habitam, laboriosamente interseccionados.

3.3 Reconhecimento, estranhamento, figura

A fecundidade do dom é a única retribuição do dom.¹⁹⁸

Nas últimas duas seções deste capítulo, debruçamo-nos sobre os traços de reconhecimento da vida e da obra de São João da Cruz, bem como seus desdobramentos, nos livros de Maria Gabriela Llansol. Tal percurso permite-nos entrever a relação de intensa frequência e companhia que Gabriela, nome de convívio próximo, estabelece com João,

¹⁹⁶ LLANSOL, 2009, p. 19.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 20.

¹⁹⁸ LLANSOL, 1977, p. 49.

principalmente na década de 1970 e meados dos anos 1980. Em um registro de 1974, compilado no primeiro *Livro de Horas*, lemos: “O Augusto e São João da Cruz salvam-me da solidão absoluta”.¹⁹⁹ O místico, no caso, adquire um papel de importância equiparável ao do marido Augusto Joaquim em um momento no qual evidenciamos, por meio dessas anotações em caderno que têm início em 1972, um “desejo de solidão” e uma tendência ao isolamento e ao “exílio” que acompanham a mudança de rumo em sua escrita. Seu ato de escrever torna-se, com efeito, cada vez mais incontinente em sua rotina. Neste sentido, retomamos o fragmento da carta de 1980 em que a autora responde a um inquérito literário, atentando ao momento catalisador de sua obra:

Uma manhã, em que não havia Escola, estava a ler. Não as Obras Completas de João da Cruz, que adquirira há dias, por admirar muito sua espessura e cadência; mas um ensaio, fundado na prática das ciências exatas. Julguei ter então acesso, nas margens desse texto, ou num segundo texto livre de linguagem articulada e contínua, a uma outra fonte do verbo que se constituía numa abertura poderosa a atingir; a abertura não era transparente, mas estava ao alcance dos meus meios, e da minha vontade, pois há muito me atraía a tela urdida por João da Cruz em que cada frase evocava, para mim, a imagem de seres humanos ou não humanos – as figuras. Quis torná-lo, portanto, um ser para além de livro, ou de autor, ou de santo, à imagem da polifonia que deixara. (...) Compreendi que era altura de suspender *Depois de Os Pregos na Erva*, e passar ao livro seguinte com o nome *O Livro das Comunidades*.²⁰⁰

A lembrança refere-se ao fim do ano de 1971, levando em conta que adquirira as *Obras Completas* “há alguns dias” e a folha de rosto de sua edição contém o manuscrito: “Lovaina, 30/XII/71 – Mellier, Abril ’72”. Tal informação confirma-se pelo período de trabalho na Escola da Rua de Namur entre 1971 e 1974 e o término da narrativa, de *Depois de Os Pregos na Erva*, “E que não escrevia”, que abrange o período de 1968 a 1971. Com a releitura da carta, ressaltamos a frequência da obra de João da Cruz como um dos elementos catalisadores da mudança nas bases sobre as quais se sustentavam sua obra. O místico é, pois, figura primeira ligada à gênese de seu livro-fonte. Sua presença mobiliza a escrita e podemos dizer que possibilita a vinda de outras figuras: (a) inaugurando linhagens: a dos místicos, a do século XVI, a dos poetas, a dos rebeldes, entre outros, (b) trazendo figuras de seu convívio, como Ana de Jesus e Ana de Peñalosa e (c) estabelecendo relações de troca e parentesco, como a nova filiação de Ana de Peñalosa, que se torna mãe do texto, e a irmandade com Tomás Müntzer e Friedrich Nietzsche que se expande a uma “imensa

¹⁹⁹ LLANSOL, 2009, p. 50.

²⁰⁰ LLANSOL, 2013, p. 289.

frátria”²⁰¹ na qual “meus filhos e místicos (...) trazem livros visões e espadas”.²⁰² Neste sentido, a beguina Eleanora dirá: “sonhei que ele queria concriar nesta Comunidade”.²⁰³

O sonho da beguina, entretanto, já se cumprira. Ao ser evocado desde as primeiras páginas de *O Livro das Comunidades*, João da Cruz com sua “outra fonte do verbo” concria, ou seja, cria em conjunto a “abertura” opaca para a comunidade de figuras vindouras. Como figura histórica, o místico “concriou” a reforma carmelita iniciada por Teresa de Ávila, fundou e dirigiu conventos, carregando tanto a experiência comunitária da Ordem, quanto a experiência eremítica do isolamento. Nos fragmentos de devir-animal presentes em *A Restante Vida*, São João da Cruz é o cão que “organizava a matilha”²⁰⁴ deixando entrever seu aspecto agrupador, que faz a ensaísta Celina Martins considerá-lo uma “figura-ponte dos rebeldes”²⁰⁵.

Entre os novos epítetos atribuídos à figura, destacamos o “actor da palavra”, empregado por Ana de Peñalosa em *O Livro das Comunidades*. Nessa expressão, o estatuto de personagem dissolve-se e somos remetidos diretamente para o ator disponível em corpo e voz para a performatividade da palavra. Vejamos o excerto em que se insere:

O nome de João sulcava a água e a quilha do barco penetrava cada letra enquanto ele conversava com o livro, o livro aberto sobre os joelhos a nascer da boca e coberto por uma qualidade especial de sol; ouviam-se as vozes e o bater dos remos, as pálpebras descidas continuavam a permitir que ele pronunciasse a sua escrita sonhada. Quando pôs os pés em terra disse-lhe:

bom dia, actor da palavra²⁰⁶

Como temos observado, há um discurso gestatório que envolve João da Cruz no início da trilogia. No caso, o livro não apenas nasce, mas “está a nascer” de sua boca, como se sua enunciação fosse fecunda e contínua. A “outra fonte do verbo” proveniente da presença do místico acompanha, portanto, a instauração discursiva da comunidade. Lembramos também que, ainda que seja alçado pela autora como “concriador”, João da Cruz não deixa de ser criatura, não deixa de ser um outro, sendo convocado porque vem de fora.

²⁰¹ LLANSOL, 1982, p. 18.

²⁰² Ibidem, p. 50.

²⁰³ LLANSOL, 1984, p. 123.

²⁰⁴ LLANSOL, 1982, p. 27

²⁰⁵ MARTINS, Celina. “E se o reverso da história chegasse em dobras: os mutantes em Maria Gabriela Llansol”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, n. 14, 2009, p. 270.

²⁰⁶ LLANSOL, 1977, p. 20.

Cabe aqui retomar a discussão sobre comunidade, iniciada no segundo capítulo, para explicitar sua perspectiva dessubstancialista dentro da proposta de Llansol. O pesquisador Eduardo Yamamoto, no artigo “A comunidade dos contemporâneos”, congrega vários filósofos que pensam a comunidade fora de sua principal concepção moderna. Tal concepção via na comunidade uma substância, uma essência homogeneizadora que liga indivíduos com semelhanças, tornando-se, como diz o filósofo italiano Roberto Esposito, uma “*figura hipertrófica de la ‘unidad de las unidades’*”²⁰⁷, ou ainda, “*una subjetividad más vasta*”.²⁰⁸ Em seu texto, Yamamoto, perspicazmente, corrobora a falência dessa concepção de comunidade “que, no século XX, autorizou práticas autoritárias e excluiu as manifestações singulares do coletivo”.²⁰⁹ Contra essa inclinação, Esposito retoma a origem latina do termo – *communitas* – e debruça-se sobre os seus radicais *cum* e *munus*. *Cum*, no prefácio que Jean-Luc Nancy faz ao livro de Esposito, é pensado como “*algo que nos expone: nos pone los unos frente a los otros, nos arriesga los unos contra los otros y todos juntos nos entrega a (...) la experiencia: la cual no es otra cosa sino lo de ser con*”²¹⁰ ao passo que o significado de *munus* remeteria a *onus*, *officium* ou *donum*, isto é, um encargo, “*una deuda, una prenda, un don-a-dar*”.²¹¹ Esse movimento mostra-se compatível com a proposta deste trabalho que, entre outros, reflete sobre o dom-a-dar de João da Cruz para a comunidade, suas contribuições para o texto llansoliano, como temos desenvolvido ao longo deste capítulo.

A perspectiva dessubstancialista não cria um sentimento de pertencimento a partir de uma semelhança dada, mas sim, propõe um vínculo, um compromisso entre diferentes que se dispõem à troca. Neste sentido, Georges Bataille, outro pensador trazido à tona no ensaio de Yamamoto, fala na “comunidade dos que não têm comunidade”²¹² de modo que lemos em *Lisboaleipzig 2*: “ficou assim combinado entre as partes fazer uma comunidade de diferentes e de diversos de que o homem seria a proa e o responsável”²¹³ e só assumiria esse papel, pois, como a autora diz, na entrevista “Espaço Edénico”, “o ser humano é o único que pode arriscar a sua identidade”.²¹⁴ A remissão ao próprio deve implicar um risco que, por sua vez, se dá no jogo das alteridades, no *cum* da comunidade que, segundo Nancy, nos arrisca uns contra os outros.

²⁰⁷ ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 22.

²⁰⁸ Ibidem. p. 22.

²⁰⁹ YAMAMOTO, Eduardo. “A comunidade dos contemporâneos”. In: *Galáxia*. Rio de Janeiro, n. 26, 2013, p. 61.

²¹⁰ NANCY, Jean-Luc. “Conloquium”. In: ESPOSITO, 2012, p. 16.

²¹¹ ESPOSITO, 2012, p. 30.

²¹² BATAILLE apud YAMAMOTO, 2013, p. 65.

²¹³ LLANSOL, 1995, p. 107.

²¹⁴ LLANSOL, 2011, p. 19.

Passamos ao seguinte trecho de *A Restante Vida*: “na casa os seres encontravam-se não se reconhecendo, ou passavam uns pelos outros fascinados”.²¹⁵ Vemos, nesta cena, um momento em que a identificação torna-se prescindível para o convívio em comunidade. O estranhamento no encontro é importante, pois gera o fascínio que, nas palavras da autora, é “um acontecimento imponderável sem destinatário preciso (...) pura afirmação a criar movimento”²¹⁶, sendo este necessário para fomentar a dinâmica da comunidade.

Voltamos para Esposito para quem o *munus* da comunidade:

*les expropia [a los sujetos de la comunidad], en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad. Imponemos así un giro de ciento ochenta grados a la sinonimia común-propio, inconscientemente presupuesta por las filosofías comunitarias, y restablecemos la oposición fundamental: no es lo propio, sino lo impropio – o, más drásticamente, lo otro – lo que caracteriza a lo común (...) Una desapropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo.*²¹⁷

À luz desse processo, podemos observar a inscrição de vários membros da comunidade llansoliana que têm sua identidade posta em risco e descentrada, como Dom Sebastião que se interroga: “Quem sou? perguntou o rei a si mesmo, mas só sabia reconhecer quem não era”.²¹⁸ Nesse caso, o reconhecimento do “rei” recai sobre o diferente, o desconhecido, o outro de modo que não é mais possível identificar uma substância, uma propriedade no mesmo. Quanto a nossa figura em questão, lemos em *Da Sebe ao Ser*: “Se eu o tivesse reconhecido era pelo riso, riso de trabalho, de papel e de viagem, que é o riso único que nasce da ascese.”²¹⁹ Ora, o riso parece ser um elemento alheio ao universo são-joanista, ao passo que é um sinal de quebra de austeridade que, paradoxalmente, no excerto, nasce do rigor da prática ascética, elemento este que identificaria o místico fora de contexto. Com isso, o que buscamos salientar, nesta seção, é a existência de uma dinâmica articulada entre o reconhecimento e o estranhamento na composição da figura. Se voltamos às cenas de reconhecimento analisadas anteriormente, percebemos também o quanto escapava à identificação, o quanto se entrevia de estranho nos deslocamentos textuais. Em outra passagem do mesmo livro podemos ler que “João da Cruz, experimentado na formulação de

²¹⁵ LLANSOL, 1982, p. 44.

²¹⁶ LLANSOL, 2011, p. 38.

²¹⁷ ESPOSITO, 2012, pp. 30-31.

²¹⁸ LLANSOL, 1996, p. 51.

²¹⁹ LLANSOL, 1988, pp. 80-81.

perguntas, busca uma resposta”²²⁰, ou seja, sua experiência prévia não garante mais apenas o papel de “formulador” que detém as regras do jogo. O risco dilui os saberes constituídos e permite a reaprendizagem.

A relação da figura autoral com as demais figuras textuais não é a de um *mesmo* que se apropria do *outro*. Nas palavras de Lévinas: “a relação entre o mesmo e o outro nem sempre se reduz ao conhecimento do outro pelo mesmo, nem sequer à revelação do outro ao mesmo”²²¹. Cabe, ainda, lembrar que, neste texto, o mesmo também está em risco. Segundo o filósofo francês Paul Ricoeur, em *O si-mesmo como outro*, o *mesmo* é a “*noción cardinal de reidentificación*”²²² que implica “*similitud*” e um “*principio de permanencia en el tiempo*”. No caso, forma-se um choque com o princípio da mutação – exposto no prefácio de *O Livro das Comunidades* – ou ainda, o princípio do *devir* presente na construção da obra, como nos lembram passagens tais quais: a dúvida de Elvira em *Onde Vais, Drama-Poesia?* (- É a Maria Gabriela Llansol, não é?²²³) e na hesitação da voz narrativa em *A Restante Vida* (- És tu João ou Müntzer – perguntei-lhe²²⁴). Junto a esse risco do *mesmo*, encontramos o do *próprio* de modo que retomamos o trecho de *Causa Amante* que se repete no diário *Um Falcão no Punho*: “É a minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém”²²⁵, ou seja, o espaço primeiro do acolhimento não é reivindicado como posse do qual seria proprietária.

Além da não-afirmação do *próprio*, quando dizemos que não há a apropriação do outro é porque tampouco deve haver uma compreensão total do outro. Compreendê-lo, para Édouard Glissant, pode ser um “gesto de fechamento, quiçá de apropriação”²²⁶ e, como vimos com a chama, em uma escrita que não se faz a frio, “ultrapassa tudo o que se poderia conceber e estilhaça aquilo em que quereríamos encerrar”.²²⁷ Neste sentido, Lévinas, em uma perspectiva próxima a de Glissant, considera que esclarecer é “retirar o ser da sua resistência”²²⁸ de modo que o estranhamento se faz necessário na comunidade llansoliana também como afirmação de diferentes resistências. Deste modo, podemos reler a “rebeldia”

²²⁰ LLANSOL, 1988, p. 60.

²²¹ LÉVINAS, 2000, p. 15.

²²² RICOEUR, Paul. *Si-mismo como otro*. Madrid, México DF: Siglo XXI editores, 2006, p. 8.

²²³ LLANSOL, 2000, p. 238.

²²⁴ LLANSOL, 1982, p. 90.

²²⁵ LLANSOL, 1996, p. 78.

²²⁶ GLISSANT, Édouard. “Pela opacidade” Trad. de Henrique Groke e Keila Costa. In: *Criação e Crítica*, n 1. São Paulo, 2008, p. 54

²²⁷ LLANSOL, 1977, p. 29.

²²⁸ LÉVINAS, 2000, p. 31.

que abarca a primeira trilogia para além da heterodoxia e conceber nos rebeldes a inapreensibilidade, ou seja, a recusa da apropriação total.

Em seu ensaio “Pela opacidade”, Glissant diz que o “opaco não é obscuro, mas pode sê-lo e ser aceito como tal”²²⁹ reiterando que o pacto firmado com o outro, onde incluímos o leitor, não é da ordem da transparência, nem do desvendamento. Não há a necessidade de uma compreensão total do outro e dos procedimentos que o seu texto traz. Em alguns momentos, o texto acaba por ser obscuro sem que isso impeça o efeito estético. Se pensamos nas ausências de identificação da relação comunitária, Glissant, nesse sentido, as concebe produtivas visto que a “opacidade anima a comunidade: o que nunca nos uniu, nos uniria, nos singularizando para sempre”.²³⁰

No posfácio de *A Restante Vida*, o enigmático nome A. Borges – alçado ao papel de primeiro leitor da trilogia – considera a *figura* do texto llansoliano: *resto* e *arquétipo*. Entendemos *arquétipo* aqui como o conjunto de traços que ligam à história, à memória, aos nomes, às obras, ou ainda um simulacro desses elementos, e *resto*, o que escapa, o que está na sombra, onde, por exemplo, São João da Cruz não é encontrado e nem se encontra. Nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes:

Em *Geografia de Rebeldes*, a escrita desenha um espaço de hospitalidade que caracterizamos entre o determinado e a indeterminação. De um lado os nomes próprios ou os textos reconhecíveis, de outro a envolvimento dessas figuras num fluido determinante, a voz ou as vozes. As vozes correspondem à materialidade de uma presença da espécie humana, disseminada na sua significação mas comunicante numa pertença ao sensível que justamente a indetermina.²³¹

Tendo em vista o espaço caracterizado entre o determinado e o indeterminado, lemos a seguinte anotação de *Um Arco Singular*, segundo livro de horas: “Ir procurar na enciclopédia o artigo sobre João da Cruz, sobre Tomás Müntzer, creio conhecer deles aspectos que ninguém conheceu, que ninguém relatou ou inscreveu, nem eles próprios.”²³² Neste comentário sobre sua relação criativa com os textos, deparamo-nos, no auge da determinação, que são as informações enciclopédicas, com o seu oposto. Um “conhecimento” que se apresenta sem ser apropriação e capaz de atribuir aspectos não conhecidos a uma tradição

²²⁹ GLISSANT, 2008, p. 54.

²³⁰ Ibidem, p. 54.

²³¹ LOPES, 1988, p. 23.

²³² LLANSOL, 2010, p. 169.

exegética, colocando o “nunca visto junto do já visto”²³³ de modo a desarticular nossos parâmetros de reconhecimento. Neste momento, trazemos para diálogo a reflexão de Pedro Eiras que considera o jogo das comunidades, se encarado apenas como jogo das intertextualidades, como partida fadada ao malogro. Isto dar-se-ia, segundo o ensaio “Como se faz um jogo das comunidades?”²³⁴, pelo motivo de que suas regras dificilmente se deixam ver. Estamos de acordo que o foco na identificação de intertextos pode limitar o trabalho daquele que se debruça sobre um texto no qual os referenciais estão sempre em mutação. Assim sendo, nosso estudo não se propõe a desvendar regras indecifráveis. O desconhecimento das regras nos é proveitoso e permite que, nas arroladas cenas de reconhecimento, possamos, além de indicar correspondências, trabalhar com seus efeitos, seus desdobramentos, suas contribuições para a constituição do texto llansoliano, mobilizando diferentes conceitos que refletem sobre a escrita, tais quais o *biografema* e o *texto «scriptible»*, sem desconsiderar o que escapa dessa remissão.

Lopes, em outra parte de seu livro, retoma o estatuto da figura no espaço de hospitalidade desenhado pela escrita com as seguintes palavras:

apesar de nos seus livros se constituírem figuras às quais são atribuídos nomes próprios que remetem para um determinado universo no conjunto histórico, o processo não é o da identificação dessas figuras mas o da desidentificação dos nomes próprios que, libertos do seu estatuto de máscaras pessoais, deixam insinuar-se as inumeráveis diferenças que os constituem.²³⁵

Um processo de identificação em si, de fato, não é compatível com a comunidade llansoliana. Observamos o processo de desidentificação enunciado pela ensaísta, no caso de São João da Cruz, desenrolar-se entre *O Livro das Comunidades* e, mais acentuadamente, *Da Sebe ao Ser*, passando por *A Restante Vida*, *Na Casa de Julho e Agosto* e *Causa Amante*. Explicitamos, ainda, que a desidentificação está sempre em “processo” e, enquanto tal, nunca se conclui. Há traços – para além dos nomes próprios, estes também deslizantes – que, como evidenciamos anteriormente, retornam e fazem parte, justamente, da insinuação das “inúmeras

²³³ LLANSOL, 2009, p. 24.

²³⁴ EIRAS, Pedro. “Como se faz um jogo das comunidades?”. In: Fenati, Maria Carolina. (org.) *Partilha do incomum*. Florianópolis: UFSC, 2014, pp. 195-209. “Um dia, pensei que poderia voltar a Maria Gabriela Llansol e criar sobre *O Livro das Comunidades*, um jogo das comunidades, que seria também jogo de hospitalidades ou de intertextualidades. Não consegui realizar esse jogo ou sequer entrever suas regras. (...) Intuitivamente, concluí que tal jogo era ao mesmo tempo cotidiano e impossível, que nunca se deixa jogar, porque nunca se define nem fixa.” (p. 195) e “É preciso terminar, e dizer por que razões não é possível fazer um jogo das comunidades. Porque ninguém poderia ganhar sem destruir a comunidade, porque *eu é um outro e este é eu, e eu sou ele próprio*; porque não há a glória como casa final” (pp. 206-207)

²³⁵ LOPES, 1988, p. 42.

diferenças que as constituem”. Assim sendo, a totalidade da desidentificação não é atingida, pois recairia sobre o polo do estranhamento absoluto e anularia o fato de a personagem histórica ter sido “objecto de escolha para entrar no espaço da comunidade”²³⁶, tal qual nos alertara João Barrento.

Neste sentido, a rebeldia só tem lugar na fricção entre os dois processos. Em *O Livro das Comunidades*, no qual as referências históricas são mais constantes, lemos a cena em que São João da Cruz, diante dos túmulos dos combatentes de Frankenhausem, abre mão de qualquer vínculo identitário e se abre para a alteridade escrevendo o epitáfio: “este é eu e eu sou ele próprio”.²³⁷ De diferentes modos e intensidades, esses dois vetores continuam presentes nos próximos livros. Em *Da Sebe ao Ser*, por exemplo, a questão do “nome anónimo”, afim ao processo de desidentificação, é posta já nas primeiras páginas. Neste livro, João da Cruz é dotado de riso, como apontamos anteriormente, e ciúme, desautomatizando associações prévias, ao passo que também é chamado de “frade” e acompanha a discussão sobre comunidades e eremitérios, correspondendo a certa expectativa sob seu nome, ainda que sempre em contextos inauditos. Levando em conta esse percurso, entendemos que a figura se aproxima e se afasta de tudo que seu nome evoca, podendo também o nome ser um significante que desliza entre referentes mutáveis.

3.3.1 Em nome de João

No prefácio do ensaio *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes justifica-se pelo uso do nome “Loyola” para o Santo Inácio de Loyola, com essas palavras:

Loyola é apenas um nome de aldeia, sei que deveria dizer Inácio ou Inácio de Loyola, mas continuo a falar desse autor como sempre o chamei para mim mesmo, pouco importa a ortonímia do escritor: ele não recebe seu nome da onomástica mas da comunidade de trabalho em que está inserido.²³⁸

Na escrita de Llansol, de modo geral, segue-se a ortonímia portuguesa do místico com variações, assim como em nosso trabalho, no uso de “são”, diferentemente de outras figuras, como Aossê, Comuns e Hölder que têm o nome alterado. O que chama nossa atenção no excerto barthesiano é a forma pessoal de tratamento e a ligação do nome a uma comunidade de trabalho. Em *Causa Amante*, podemos ler: “espero o momento/ em que seja revelado/

²³⁶ BARRENTO, 2008, p 168.

²³⁷ LLANSOL, 1977, p. 53.

²³⁸ BARTHES, 2005, p. XXI.

quantos do nome João/ fizeram o meu nome”.²³⁹ O nome, ou seja, aquilo que nos reconhece, mas que nos é dado, de antemão, pela voz do outro, ganha uma nova conotação e passa a estabelecer-se em uma relação comunitária na qual nossa participação é fundamental. O nome “próprio” deixa de sê-lo exclusivamente e permite sua abertura e ressignificação na encruzilhada com a força impressa no nome do autor que “vai morrer imensamente (ass)assinado”²⁴⁰, como diz o verso de Herberto Helder.

Em outras palavras, o poema “a antonin artaud”, de Mário Cesariny, nos diz:

(...)
 O meu nome se existe deve existir escrito nalgum lugar «tenebroso e
 cantante» suficientemente glaciado e horrível
 para que seja impossível encontrá-lo
 sem de alguma maneira enveredar pela estrada
 Da Coragem
 porque a este respeito — e creio que digo bem —
 nenhuma garantia de leitura grátis
 se oferece ao viandante²⁴¹
 (...)

Seguindo esse caminho, cujo nome não oferece todas as pistas, nem garantia de leitura grátis ao viandante, voltamo-nos para o texto “O sonho de que temos a linguagem”, publicado por Llansol na revista *Colóquio-Letras* em 1997, onde lemos “sonho com o dia em que a presença que de nós ficará nos textos não será a do nosso nome próprio”²⁴², ou seja, o nome do autor deveria deixar de ser emblema determinante para que, também, ela possa ser lida sem a sombra de uma marca, como “um ser para além de livro, de autor, ou de santo”, tal qual a abertura proporcionada por sua escrita a João da Cruz. A partir dessa discussão em torno do nome, adentramos o volume *Da Sebe ao Ser*, no qual está expressa a procura de nomes para as novas figuras, seja um “nome novo”²⁴³, um “nome justo”²⁴⁴ ou, até mesmo, um “nome anónimo”²⁴⁵. A solução a esse impasse muitas vezes é a proposição da autonomeação, como em “Psalmódia será o meu nome”²⁴⁶ e “Chamar-me-ei então Vê Gama”²⁴⁷, não sendo,

²³⁹ LLANSOL, 1996, p. 137.

²⁴⁰ HELDER, Herberto. "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio". In: *Ou o Poema Contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2009, p. 180.

²⁴¹ CESARINY, Mário. *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 50.

²⁴² LLANSOL, Maria Gabriela "O sonho de que temos a linguagem". In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n.º 143/144, 1997, p. 18.

²⁴³ LLANSOL, 1988, p. 12.

²⁴⁴ Ibidem, p. 44.

²⁴⁵ Ibidem, p. 12.

²⁴⁶ Ibidem, p. 12.

²⁴⁷ Ibidem, p. 46.

contanto, a única encontrada no livro. Páginas adiante, lemos: “Quando João da Cruz voltar, encontrar-me-á conversando com João Evangelista, com os hóspedes recentes, e, sobretudo, com Comuns, o pobre”²⁴⁸. O Evangelista partilha do nome de João assim como parte dos novos hóspedes da comunidade: Juan e João terceiro. Deste modo, a partir de João da Cruz, o primeiro do nome no livro, desenvolve-se uma nova linhagem de figuras de nome João.

Conforme os fragmentos do terceiro livro de horas, vemos que um dos projetos de livro que Llansol tinha intitulava-se *Com João*. Em uma nota de 03 de fevereiro de 1980, podemos ler: “E João era um nome apaixonante, vindo de João da Cruz, e do belo Evangelho de João – ao princípio era o Verbo”²⁴⁹. O livro projetado não ganha seus contornos, assim como muitos outros, mas muito do que pretendia ser seu material “irá desaguar”²⁵⁰, como diz João Barrento, em *Da Sebe ao Ser*. O nome apaixonante multiplica-se na obra trazendo horizontes complementares para sua figura inicial.

João Evangelista, ou João do Verbo, inscreve sua versão da palavra inaugural e da apocalíptica na sagrada escritura, dando sequência a alguns aspectos já explorados na figura de João da Cruz. João terceiro é o rei português, terceiro do nome, “senhor das rotas, da tortura e do Oriente”²⁵¹ e impulsionador da colonização e da inquisição. O soberano sem o “dom” carrega consigo o rastro de poder que agravava o nó histórico do século de luzes e trevas, também vivenciado pelo reformador da Ordem carmelita em outro país. Juan, por sua vez, é o nome estrangeiro. Inapreensível e enigmático, por excelência, ele origina-se de “fragmentos dessas *cenas fulgor*”²⁵² e metamorfoseia-se em cada menção, chegando, até mesmo a aludir o mito de Don Juan, arquétipo do libertino, ou seja, de caráter oposto ao místico.

No caso, a vinda de novas figuras adensa a trama de um texto e de um território limítrofe – lembremos que *Da Sebe ao Ser* pertence à trilogia *O litoral do mundo* – reelaborando suas rotas de fuga. O “nome apaixonante” que circula entre os convivas da comunidade remete, por conseguinte, tanto ao primeiro desse nome na obra – João da Cruz – de papel inquestionável na “comunidade de trabalho”, quanto a um lugar vazio, no sentido de aberto, disponível e indeterminado, tendo em vista que João é um dos nomes mais utilizados

²⁴⁸ LLANSOL, 1988, p. 51.

²⁴⁹ LLANSOL, 2013, p. 197.

²⁵⁰ BARRENTO, João. “As Horas de Llansol (III)”. In: LLANSOL, 2013, p. 13.

²⁵¹ LLANSOL, 1988, p. 172.

²⁵² Ibidem, p. 103.

da língua. Com essas considerações, propomos que João, além de nome apaixonante, é *nome nômade* na obra, recuperando a permeabilidade da própria noção de figura.

À guisa de conclusão, gostaríamos de referir o levantamento feito por Paulo Sarmiento das aparições da figura Jade, cujo referente é um cão da escritora, em *Lisboaleipzig 2*, e o consequente diálogo suscitado no Grupo de Estudos Llansolianos em 2006. Em um debate entre os pesquisadores sobre a percepção de vestígios de um cão a-textual nas diversas manifestações do cão textual e sua pertinência à leitura, desponta a voz de Maria Gabriela que diz:

Quando, por exemplo, eu falo de Hölderlin ou de Nietzsche, etc., eu também os vivi textualmente, lendo o texto deles, eu também os vivi. No entanto, dado que a minha experiência deles, apesar de tudo, é menor, eles surgem de modo intermitente, não contínuo. Ao passo que há figuras recorrentes, porque elas foram de tal modo imperecíveis e existentes no concreto que a marca é diferente. Portanto eu concluiria que há diferentes tipos de figuras.²⁵³

São João da Cruz, enquanto figura pioneira que acompanha e atravessa a escrita de vários livros, seguramente é uma presença cuja marca é diferente. A amplitude de suas manifestações no texto depara-nos com a diversidade constitutiva da própria noção de figura que recusa definições. Ao longo deste trabalho, o contato com esse material que insiste em não perecer acaba por ensinar-nos que estamos diante de uma relação em que “a fecundidade do dom é a única retribuição do dom”.²⁵⁴

3.4 Reelaborações para uma poética do encontro

Decido, nessa altura natalícia, tirar o d de deus e chamar eus ao que for a diferença que o prive de ser a sua vontade.²⁵⁵

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.²⁵⁶

A retomada de São João da Cruz na escrita de Llansol desperta questões, como a relação entre corpo e espírito e o campo da linguagem, que são tocadas também por outros místicos, como Hadewijch de Antuérpia (século XIII), Mestre Eckhart (1260-1328) e Ibn'Arabî (1165-1240), e pensadores, como Baruch Espinosa (1632-1677) e Friedrich

²⁵³ SARMENTO, Paulo. “Procurar um Cão em *Lisboaleipzig 2*. *O ensaio de música*” In: BARRETO, João. (org.) *O que é uma figura?* Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Lisboa: Mariposa Azul, 2009, p. 44.

²⁵⁴ LLANSOL, 1977, p. 49.

²⁵⁵ LLANSOL, 1998, p. 16. (07 a 11 de junho de 1979)

²⁵⁶ LLANSOL, 2013, p. 283. (12 de junho de 1979)

Nietzsche (1844-1900), tornados figuras no texto. Tais questões tomam um rumo diverso no novo texto que, por sua vez, reelabora a carga moral dos pensamentos e discursos filosóficos aos quais alude. Trazemos, nas epígrafes, a redução ortográfica que transforma “Deus” em “eus” buscando uma nomeação mais condizente com a forma assumida pela instância divina na dinâmica entre *liberdade de consciência* e *dom poético*. Em uma anotação de 1972, lemos: “Deus não existe, é apenas de quem se fala e escreve. Mas João da Cruz escreve... Deus não existe. Mas é escrito por S. João da Cruz”²⁵⁷. A partir deste fragmento, Deus é concebido como objeto discursivo sem ancoragem referencial. Contudo, sua efabulação pelo “actor da palavra” São João da Cruz remete a uma enunciação performativa que prescinde de ancoragens pelo fato de inaugurar novas referências. Há, nessa conjuntura, uma inversão cosmogônica em que a criatura dotada do *lógos* não-divino gera o “criador”. “Nós somos o criador, ou o criado?”²⁵⁸, pergunta a figura de Luís M., em caderno de 1979, de modo a relativizar a unidirecionalidade da criação que já se quis absoluta. De modo similar, a segunda epígrafe não considera “eus” seiva, nem raiz, mas “fruto” partícipe de uma relação “em presença amante”.

Dando continuidade à discussão sobre os deslocamentos do ato de criação e a figura de São João da Cruz, lembramos que uma das atribuições conferidas à figura do místico, em *Da Sebe ao Ser*, é a de “soprador de vidro”.²⁵⁹ Este cargo pode ser considerado o de um criador de formas, o de um demiurgo que, por meio de um sopro, concorrente ao episódio genesíaco do sopro da vida, transforma matéria incandescente em um material sólido e frágil, ao mesmo tempo. Em entrevista à professora Lúcia Castelo Branco, Llansol diz: “A minha escrita é isto: o meu sopro”²⁶⁰ que, como temos demonstrado, não é uma proposta vertical de afirmação da autoridade. Assim, entendemos que o sopro de João da Cruz também é sua escrita, sua palavra que cria novas formas e figuras. “Os livros separam-se deles, são o seu sopro”²⁶¹, lemos em uma anotação de 1979 sobre São João da Cruz, Nietzsche e Virgínia Woolf. Em outra célebre entrevista, a escritora nomeia o espaço aberto pela sua escrita como “espaço edénico”, desterritorializando o nome que deriva do livro de Gênesis. Em suas palavras: “se conseguires imaginar um espaço edénico que não esteja na origem do universo, como diz o mito; que seja criado no meio da coisa, como um duplo feito de novo e de desordem; que sempre existiu e

²⁵⁷ LLANSOL, 2009, p. 23.

²⁵⁸ LLANSOL, 2013, p. 79.

²⁵⁹ LLANSOL, 1988, p. 53.

²⁶⁰ LLANSOL, 2011, p. 48.

²⁶¹ LLANSOL, 2013, p. 37.

não só no princípio dos tempos”.²⁶² A marcada concepção de uma origem perdida e, por isso, desejada, mas desgraçadamente inacessível é, portanto, desfeita nesse espaço que permite a criação “no meio da coisa”, de modo a suprimir mais uma vez a irreversível distância entre os papéis de criador e criatura. Além disso, considerar o “duplo feito de novo e de desordem” é mostrar a permanência do *caos*, a desordem, que se considerava um “estado anterior à ordenação divina (*cosmos*)”²⁶³ e, portanto, extinto.

Llansol lembra nessas entrevistas, quando lhe interrogam sobre certos conceitos, que não é filósofa, nem teóloga.²⁶⁴ Estamos diante de um pensamento plural que não se deixa sistematizar e emprega diferentes métodos de experimentação e reflexão na busca por um conhecimento não-cumulativo que considere os afetos em sua complexidade. Eduardo Lourenço, atento ao diálogo com Espinosa e São João da Cruz, lança a hipótese de um “paradoxal ‘ateísmo místico’”²⁶⁵ manifesto na obra llansoliana; aposta que, além do evidente paroxismo, traz, de antemão, uma acepção marginal de “ateísmo” que conforma um deslocamento na interpretação do pensamento de Espinosa. A proposição²⁶⁶ de um Deus que afasta a figura antropomórfica e legisladora da tradição judaico-cristã e o concebe como a natureza – o *Deus sive natura* – fez o discurso do filósofo holandês ser tachado de ateísmo que, como nos explica Lourenço, “na formulação espinosista pode ser considerado a variante moderna do velho panteísmo (tudo é divino), só o é por ser indiferença ou recusa de Deus, tal como o Cristianismo a institucionalizou”.²⁶⁷

Quanto à acepção de místico e à reelaboração de sua carga histórica, aproximamo-nos da proposição de Lopes que diz:

²⁶² LLANSOL, 2011, p. 22.

²⁶³ CHWARTZ, Susana. *Uma visão da esterilidade na Bíblia Hebraica*. São Paulo: Humanitas, 2004, p. 19.

²⁶⁴ LLANSOL, 2011, p. 43.

²⁶⁵ LOURENÇO, 2012, p. 24.

²⁶⁶ A *Ética*, de Espinosa, é composta de cinco partes, das quais a primeira dedica-se à demonstração da natureza de Deus. Para tanto, o filósofo propõe-se a afastar o que chama de “preconceitos” em voga sobre o assunto. Vejamos alguns trechos: “Ora, todos os preconceitos que aqui me proponho a expor dependem de um único, a saber, que os homens pressupõem, em geral, que todas as coisas naturais agem, tal como eles próprios, em função de um fim, chegando até mesmo a dar como assentado que o próprio Deus dirige todas as coisas em função do homem, e fez o homem, por sua vez, para que este lhe prestasse culto (...) com base nos meios de que costumam dispor para seu próprio uso, foram levados a concluir que havia um ou mais governantes da natureza, dotados de uma liberdade humana, que tudo haviam providenciado pra eles e para seu uso tinham feito todas as coisas (...) Dizem ainda que Deus criou todas as coisas ordenadamente, atribuindo, assim, sem se darem conta, a imaginação a Deus, o que só faria sentido se eles quisessem dizer, talvez, que, em função da imaginação humana, Deus dispôs todas as coisas de maneira que elas pudessem ser mais facilmente imaginadas.”

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, pp. 41-46.

²⁶⁷ LOURENÇO, 2012, p. 23.

Com Maria Gabriela Llansol, a reflexão que avalia o que no pensamento místico é subordinação institucional, isto é, desenvolvimento da tradição cristã, e o que nele é resistência à tradição, faz-se numa relação com os textos que é mais o desejo do seu dizer (uma resposta às vozes que os constituem), do que uma vontade de saber.²⁶⁸

Há, portanto, uma enunciação desejosa que confere aos místicos a rebeldia, haja vista a concentração dessas figuras na trilogia *Geografia de Rebeldes*. Para a escritora, rebelde é “a energia vagueante contra-o-mundo, que se desprende, como um odor do místico que não pôde realizar-se enquanto tal”.²⁶⁹ Na primeira aparição de São João da Cruz em *O Livro das Comunidades*, já o vemos diante de um forno com o punho recolhido dentro da manga em uma cena de grande complexidade que enseja a transformação primeira pelo fogo da qual decorre o desprendimento do odor que se espalha a partir do corpo e, ao mesmo tempo, a marca da censura da escrita que é a recolha do punho. A concentração simbólica da cena que se passa entre sonho e devaneio não despreza, mas antes recria um paroxismo similar ao atribuído à personagem histórica como “rebelde submisso”. Nas narrativas das trilogias, notamos a evidente transgressão do modelo ascético que, entretanto, convive, em alguns excertos, com a sua servidão na constrição a uma “regra” que é constantemente reelaborada. Regra é, pois, uma palavra fulcral na primeira trilogia, cuja acepção móvel consideramos relevante analisar.

3.4.1 A Regra

O termo *regra* remete-nos para o modo de vida dos membros de uma ordem religiosa. O propósito monástico inicial do isolamento do mundo na forma de empreitada eremítica passa a dar lugar, na Idade Média, à vida coletiva na qual os membros de uma comunidade se auxiliam e se vigiam em seus percursos de elevação espiritual. Giorgio Agamben dedica um dos livros de sua série *Homo Sacer* ao estudo das regras monásticas e atenta a esse momento de transição na qual “o termo *monasterium* passa a equivaler a cenóbio”²⁷⁰, termo oriundo do grego que significa “vida comum” (*koinos*, “comum”; *bio*, “vida”). Essa nova forma de vida demanda a elaboração de um código para gerir o convívio e os preceitos dos grupos: a regra. Existiram regras com diferentes níveis prescritivos: da admoestação, próxima a um manual de discernimento, até o detalhamento de uma rígida disciplina, visando todas ao aperfeiçoamento espiritual e à proximidade de Deus de acordo com o Evangelho. Um dos pontos da reforma

²⁶⁸ LOPES, 1988, p. 15.

²⁶⁹ LLANSOL, 1994, p. 110.

²⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima Pobreza*. Regras Monásticas e Formas de Vida. *Homo Sacer* IV, I. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 20.

carmelita foi, justamente, o reestabelecimento de alguns preceitos da Regra de Santo Alberto que haviam sido cortados do código.

Em *Geografia de Rebeldes*, a palavra aparece relacionada ao convívio no pátio da casa de Ana de Peñalosa e nas casas das beguinhas. Vejamos a primeira menção na fala de João da Cruz a Ana de Peñalosa:

Durante três séculos, o teu pátio influenciou o estilo de viver dos irmãos e irmãs que formam a comunidade: a nossa regra abrangia o noviciado, as preces, o modo de vestir, o sono, as viagens, o silêncio e o proferir da palavra. O jejum não é de carne, mas de movimento. A certas horas do dia, quando toda a areia caiu na clépsidra, quem faz parte da comunidade deve imobilizar-se e olhar-se atentamente na posição em que ficou.²⁷¹

Assim nos é apresentada a regra que regia a comunidade com destaque para a disciplina que Agamben chamou “escansão temporal da vida dos monges”²⁷² ligada à tradição do *horologium vitae* (relógio da vida). A cada hora compete sua atividade e sua oração, gerando um restrito controle das vivências dos membros, incutido como exercício de autocontrole. Rigidez esta que, na regra exposta acima, expande-se ao uso do corpo e da palavra. Linhas abaixo já dão a ver, no entanto, o desvencilhamento da regra: “pego-lhe na mão infringindo a regra e a sua mão contem uma palavra (...) também infringindo a regra”.²⁷³

A partir daí, o desvio dá-nos o tom para acompanhar outras inscrições da regra no texto llansoliano. Em *A Restante Vida*, segundo da trilogia, notamos que a regra anteriormente estabelecida no pátio de Ana de Peñalosa é questionada pela própria figura munida pela percepção de seu envelhecimento: “Ana de Peñalosa vivia permanentemente apaixonada, e a envelhecer; dirigia a si mesma perguntas que começavam: ‘Que sentido, que sentido...’, ‘é justo, ou é injusto?’, ‘qual é precisamente, no espaço, o lugar desta casa?’, ‘será benfazeja a regra do silêncio?’.”²⁷⁴ De forma similar, podemos ler a fala da beguina em *Na Casa de Julho e Agosto*, lembrando que Ana de Peñalosa assume o posto de líder das participantes desse grupo: “Pedi à Grande Dama que me permitisse regressar com Eleanora à casa de Plantin; o que ela acabou por autorizar, pois a regra da obediência perde cada vez mais o seu sentido entre nós”.²⁷⁵ Por meio do excerto, vemos que uma diretriz incontornável, como a obediência,

²⁷¹ LLANSOL, 1977, p. 20.

²⁷² AGAMBEN, 2014, p. 30.

²⁷³ LLANSOL, 1977, p. 21.

²⁷⁴ LLANSOL, 1982, p. 44.

²⁷⁵ LLANSOL, 1984, p. 32.

vai perdendo o sentido entre as beguinhas²⁷⁶, ou ainda, entre as figuras do livro, de modo que evidenciamos uma progressiva separação entre regra e modo de vida que se queriam indissociáveis. Com isso, não resta alternativa senão reescrever a regra da comunidade; função, cuja importância já fora apontada por João da Cruz, em *O Livro das Comunidades*, que “queria escrever a Regra”²⁷⁷ após a gestação de Coração de Urso. Linhas abaixo da manifestação do seu desejo, podemos ler:

Continuo,
a olhar em volta
o que acabo de ler
e chego ao momento em que digo
a fecundidade do dom é a única retribuição do dom parece-me, antes de mais,
que a regra deve repousar sobre si mesma
quer dizer
quer dizer
que ela deve poder permanecer a dormir,
e ser levada como um sonho.²⁷⁸

Querer que a regra repouse sobre si mesma é querer dissociá-la tanto de uma tradição exegética, quanto de sua implicação censora na vida dos membros da comunidade. Para tanto, recorre-se a um campo semântico *a priori* oposto que é o do sonho, espaço do não-controle, onde têm lugar associações e deslocamentos não compreensíveis de todo, assim como o escape dos impulsos retidos.

Além disso, vem à tona a fecundidade do dom como retribuição, remetendo-nos ao *dom-a-dar* que fundamenta a comunidade em suas diferenças, ou seja, oferecemos nosso dom para aquele que é diferente e não o possui, estabelecendo uma produtiva troca na vida comunitária em que o “próprio” não tem lugar. Em outras palavras, o *mutuus* é decorrente do *munus*, como nos diz Esposito em seu ensaio. No excerto, chama-se atenção para a “fecundidade” desse dom na relação que entendemos como um dom-a-criar que, para além de manter a comunidade, renova-a e expande-a.

²⁷⁶ A historiadora canadense Elizabeth Abbott explica que a obrigatoriedade dos votos de castidade, pobreza e obediência não fazia parte da comunidade das beguinhas, embora, elas os seguissem como uma escolha e sem essa formalização. « *Les béguines ne font certes pas fi de ces préceptes, mais elles se contentent de les observer sans prononcer de vœux solennels. Comme le fait remarquer un évêque belge (...), les béguines 'font le choix d'être éternellement chastes plutôt que de faire le vœu de chasteté perpétuelle'.* » ABBOTT, Elizabeth. *Histoire universelle de la chasteté et du célibat*. Trad. de Paul Pierre. Québec: Fides, 2001, p. 145.

²⁷⁷ LLANSOL, 1977, p. 49.

²⁷⁸ Ibidem, p. 49.

Neste sentido, o desejo de escrita de uma nova Regra retorna em *Finita*, diário cujos registros acompanham a escrita de *A Restante Vida*. Na entrada de 17 de março de 1975, lemos:

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 abeirmos do exacto, desfaz-se a rede e esvai-se o mútuo.²⁷⁹

A regra do desejo mútuo considera os diferentes dons-a-dar, entretanto, põe-se a dificuldade de como um código pode abarcar essa dinâmica furtiva sem cercear impulsos, nem desligar o mútuo, ou ainda, para que não seja anomia, nem soma de indivíduos. Uma resposta possível é que a escrita da regra seja coletiva, formando-se dos diferentes punhos dos convivas em um exercício de fecundidade e retribuição, preceito duplo que nos é rememorado linhas abaixo quando a autora diz: “dei por mim a murmurar a paisagem de *O Livro das Comunidades* que na Escola, servia como texto (...) *a fecundidade do dom é a única retribuição do dom/ parece-me, antes de mais (...)*”.²⁸⁰ Notamos, ainda, a experiência do texto em comunidade. O trecho fazia parte do material de um dos “ciclos” propostos por Llansol para a educação de alunos nas escolas que havia fundado e trabalhava junto ao marido, outros imigrantes e estudantes universitários: escola La Maison, que integrava uma cooperativa de produção em Louvain-la-Neuve de 1975 a 1978, ou, caso o referente temporal não seja contemporâneo, a anterior escola da Rua de Namur de 1971 a 1974.

A escola acolhia, em sua maioria, filhos de estrangeiros e possuía uma pedagogia anti-autoritária na sequência do pensamento libertário que marcou o fim da década anterior. No espólio deixado pela autora, a equipe do Espaço Llansol recolheu diversos registros sobre essa experiência pedagógica, entre os quais destacamos o texto “Como uma carta de princípios” que possui a nota “texto redigido por um grupo de trabalho em 1975”. Seria essa carta a aproximação a uma regra elaborada coletivamente para o convívio em comunidade de diferentes? O texto, primeiramente, critica a escola tradicional onde tem lugar a reprodução “de relações hierarquizadas de concorrência e competição”²⁸¹ e, ao longo do texto, expõe os princípios do que entende por “pedagogia activa”, cujas experiências “favorecem antes as

²⁷⁹ LLANSOL, 2011b, p. 26.

²⁸⁰ Ibidem, p. 26.

²⁸¹ AAVV. “Como uma carta de princípios”. In: *As escolas da Bélgica*. Lugares e Tempos de Llansol III. 2015, p. 14. Disponível em: <http://espacollansol.blogspot.com.br/2015/03/uma-nova-geografia-as-escolas-da.html> Acesso em: Outubro de 2017.

interações e as trocas entre alunos, cuja dinâmica substitui em maior ou menor grau a das relações de autoridade”.²⁸²

De fato, o período à frente da escola é o mesmo que vê nascer e desenvolver-se a primeira trilogia, de modo que o ambiente escolar deixa suas marcas no texto, como a já muitas vezes referida cena da cópia, acompanhada de risos, do texto de São João da Cruz e do diálogo entre “professora” e “aluna”, no *lugar* 1 de *O Livro das Comunidades*, livro ao fim do qual a autora adiciona o texto “Apontamentos sobre a escola da Rua de Namur” na publicação de sua segunda edição em 1999. Os apontamentos versam sobre a rotina da escola, a relação entre os membros de sua equipe, as expectativas das crianças e são permeados pelas reflexões da autora que diz: “Estamos ligados por uma coerência, não por uma identidade”²⁸³.

Assim sendo, durante a década de 1970, o desejo de uma nova regra emerge em diferentes manuscritos compilados nos livros de horas. Vejamos um esboço pensado em 1978:

A nossa regra religiosa

1. A regra de Eleanora conduz de um dia ao outro passando pelos rios sem mudar de vestido nem de lugar.

Comporta também a penetração em vários lugares povoados de gente / por vós em suas / vossas faces desconhecidas.

Compreende a inalterabilidade da voz.

Uma certa maneira de dormir e de trabalhar; de repousar reflectindo e de meditar como sono e desejo de ver absoluto.

Comporta, sobretudo, um constante penetrar no sonho / medo, que é também uma maneira de aprender.

Comporta o fim dos pensamentos estreitos, a abolição de um corpo estreito / limitado, e a aceitação das partes cintilantes dos sentidos.²⁸⁴

Neste excerto, temos o rascunho da contribuição de Eleanora, beguina de *Na Casa de Julho e Agosto*, como uma das vozes que querem elaborar a nova regra. São algumas possibilidades do que deveria ser considerado na vivência coletiva e interativa; ensaios do que a regra compreenderia, comportaria ou a que conduziria. Destacamos, do conjunto, o último preceito. A recusa da estreiteza no pensamento e no corpo deve levar, portanto, à sua abertura onde o sentido possa cintilar. Assim sendo, entendemos que tal movimento não deixa de ser

²⁸² Ibidem, p. 15.

²⁸³ LLANSOL, Maria Gabriela. “Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur”. In: *O Livro das Comunidades*. Lisboa: Relógio d’água, 2ª ed, 1999, p. 100.

²⁸⁴ A barra é o sinal adotado pelos editores para indicar a variante que aparece no manuscrito. LLANSOL, 2010, p. 183.

de deslocamento do sentido de regra, cuja reelaboração, decorrente da experiência na trilogia e de suas demandas, é sintetizada em anotação de 1980 por meio da expressão “Regra que liberta da Regra”.²⁸⁵

3.4.2 A língua

Neste momento, propomos refletir sobre o “nó” da língua e da representação exposto na obra de Llansol, tendo como disparador inicial a preocupação expressa por São João da Cruz e pelos místicos com a linguagem.

Dentro de um discurso apofático, ou seja, que se calca na negatividade do sentido, os místicos dizem não poder expressar em palavras a experiência do êxtase devido a sua inefabilidade. Tendo em vista a obra de São João da Cruz, encontramos poemas místicos, cujo conteúdo teológico parece hesitante ao leitor “não-iniciado”, e os extensos comentários onde se desenrola a presença da doutrina. Nestes, vemos manifesta, ao longo de todo o texto, a ênfase no descompasso entre o alcance da linguagem e a elevação da matéria, como já mencionado no primeiro capítulo. Vejamos alguns trechos:

*porque es bien menester en noche tan oscura y materia tan dificultosa para ser hablada y recitada*²⁸⁶

*cuán bajos y cortos y en alguna manera impropios son todos los términos y vocablos con que en esta vida se trata de las cosas divinas*²⁸⁷

*sabrosa contemplación espiritual a veces tan subida, que no hay lenguaje para ella*²⁸⁸

*por ser de cosas tan interiores y espirituales, para las cuales falta lenguaje (porque lo espiritual excede al sentido) con dificultad se dice algo de la sustancia*²⁸⁹

*delicado y profundo deleite que no hay que decirlo por lengua mortal*²⁹⁰

*todo lo que se puede en esta canción decir es menos de lo que hay, porque la transformación del alma en Dios es indecible*²⁹¹

²⁸⁵ LLANSOL, 2010, p. 256.

²⁸⁶ CRUZ, 2005, p. 501.

²⁸⁷ Ibidem, p. 565.

²⁸⁸ Ibidem, p. 581.

²⁸⁹ Ibidem, p. 911.

²⁹⁰ Ibidem, p. 891.

²⁹¹ Ibidem, p. 975.

A língua dos homens é profana e limitada (*términos improprios, falta lenguaje, no hay lenguaje, términos vulgares, lengua mortal*) e a matéria é divina (*tan dificultosa, tan subida, tan interiores, profundo*). A impossibilidade de expressão, para além da linguagem, encontra-se antes na própria dificuldade de apreensão de sentido em um estado-limite, como o êxtase, a partir do qual qualquer rememoração já seria sempre outra coisa. Lembramos ainda que a inefabilidade dirige-se, em grande parte, ao ápice da experiência. As etapas do caminho em sua direção, ainda que com as ressalvas sobre a linguagem, são largamente descritas e ordenadas, valendo-se, em muitos casos, de passagens bíblicas.

A esse impasse, o prólogo dos comentários ao “*Cántico Espiritual*” aponta uma possível solução: “*No pudiendo el Espíritu dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas.*” Essas “*extrañas figuras*” e “*semejanzas*” são trazidas para o texto por meio de imagens poéticas (comparações, metáforas, alegorias) recolhidas da tradição como formas reconhecidas que retiram a língua do seu nível comum ao desfazer as correlações primeiras entre palavra e referente. A isso, somamos a consideração do filósofo italiano Giuseppe Faggin, para quem:

a linguagem dos místicos cumpre uma função comunicativa. No esforço de revelar aos profanos uma luz em si mesma inacessível, os místicos levam a palavra a absorver uma tarefa que parece ser totalmente estranha a ela; despojada, no que é possível, de sua dimensão lógico-demonstrativa, a palavra é elevada à dignidade da musicalidade pura. O místico torna-se poeta, para revelar pelo menos um traço do Mistério.²⁹²

Nos intervalos entre silêncios, os signos, mais uma vez, destacam-se de seu significado primeiro, restando à força do encadeamento de significantes a busca de outro significado que não está ali. Referimos um processo similar no subcapítulo 3.2.1 sobre a Noite Obscura quando, em *Da Sebe ao Ser*, lemos: “interroga-se sobre a natureza da noite e sobre os desvios que ela sofreu, noite, noite, diz ele, tomado unicamente pelo deleite de pronunciar o seu nome, aberto na ideia de sustentar a sombra noite e dia.” Tanto a musicalidade, quanto o uso das imagens são elementos da poesia que assume a tarefa de responder à fenda entre linguagem e representação. Para apresentar a existência de algo que não é transmissível, nas palavras de Faggin, o místico torna-se poeta.

²⁹² FAGGIN, Giuseppe apud COSTA, Alfredo Sampaio. “A oração como um falar e calar. Algumas questões sobre a linguagem do místico”. In: *Perspectivas Teológicas*, nº 130, Belo Horizonte, 2014, p. 374.

Voltando à relação entre os autores, lembramos o epíteto “actor da palavra” atribuído a São João da Cruz, bem como toda a performatividade aí prometida do livro “a nascer da boca” que vai se cumprindo em cada invocação ao místico nas cenas de escrita e efabulação. Na já referida carta de 1980 em que a autora comenta sua incursão literária até então, havíamos relacionado o “ensaio fundado nas práticas das ciências exactas” como um duplo das Obras Completas de São João da Cruz que são mencionadas antes e após essa expressão. Continuamos com nossa hipótese, entretanto, lendo as anotações compiladas do mesmo mês que rememoram igualmente o início da década de 1970, não podemos deixar de notar que outra leitura atravessa esse trecho da carta: *Sade, Fourier, Loyola*, de Roland Barthes. Vejamos o trecho da carta que, segundo a edição de *Numerosas Linhas*, foi redigida em partes no início de junho e depois transcrita com data de 27 de junho e reparemos, em seguida, em algumas anotações de 17 de junho do mesmo ano:

Julguei ter então acesso, nas margens desse texto, ou num segundo texto livre de linguagem articulada e contínua, a uma outra fonte do verbo que se constituía numa abertura poderosa a atingir; a abertura não era transparente, mas estava ao alcance dos meus meios, e da minha vontade, pois há muito me atraía a tela urdida por João da Cruz em que cada frase evocava, para mim, a imagem de seres humanos ou não humanos – as figuras.²⁹³

Estava a ler *Sade, Fourier, Loyola*, de Barthes. Lia Loyola no momento em que se falava dos *Exercícios* e do exercitando; julguei ter então acesso a uma outra origem da palavra, que se constituía numa abertura poderosa a atingir. João da Cruz e Müntzer, cuja existência eu conhecera há pouco tempo, tinham recuperado suas vidas e o que circulava entre eles/nós e uma multidão de verdadeiros personagens era uma qualidade de imaginação à qual eles recorriam. Quis torná-lo, portanto, um ser à imagem dos textos que deixara. A imagem que eu tinha dele era a própria imag[inação] criadora.²⁹⁴

Lembramos que o primeiro trecho pertence a uma carta que responde a uma espécie de inquérito literário de Maria Helena, jornalista ou investigadora, cuja identidade se desconhece atualmente. Seu conteúdo foi refletido, ensaiado em fragmentos e depois articulado em um todo que dá a conhecer seu percurso inicial de escritora com foco na mudança de paradigmas em 1971. O segundo trecho é uma anotação que desdobra a reescrita de um dos fragmentos ensaiados para a carta. *Sade, Fourier, Loyola* é o conjunto de ensaios cujo prefácio apresenta o conceito de *biografema*, esses restos de Outro que “transmigram da vida de um autor para a

²⁹³ LLANSOL, 2013, p. 289.

²⁹⁴ Ibidem, p. 297.

escrita de um leitor”²⁹⁵, nas palavras de Claudia Pino em seu atual estudo sobre a genealogia dessa noção barthesiana. Contudo, além disso, é o livro dos *logotetas*, ou seja, dos fundadores de língua: uma língua nem “linguística”, nem “de comunicação”, mas “uma língua nova, atravessada pela língua natural (ou que a atravessa), mas que só pode oferecer-se à definição semiológica do Texto”²⁹⁶, um texto sistemático, dinâmico e nada arbitrário, como o do “escritor maldito”, o do “grande utopista” e o do “jesuíta”.

O pioneiro dos jesuítas Inácio de Loyola é o autor dos *Exercícios Espirituais*, tratado que possui uma complexa estrutura encadeada de lições que orienta os diretores de retiro e, por conseguinte, os “exercitandos” em sua aproximação a Deus, ou ainda, na elaboração de uma língua para dirigir-se à divindade. Barthes, no livro, atenta ao que não costuma ser lido e percebe o ardor presente nessa “ordem fantasística”, nesse regrado sistema, cujo excesso também pode ser gozo na escritura. São João da Cruz é referido em algumas passagens do texto, no entanto, para marcar uma oposição no que tange ao tratamento da linguagem. O carmelita estaria ligado ao mistério, ao além da linguagem, ao inefável que o distariam da proposta inaciana que tudo numera e categoriza: “[para Loyola] a linguagem é o seu horizonte definitivo; e a articulação, uma operação que jamais pode abandonar em proveito de estados indistintos – inefáveis”.²⁹⁷

Seguramente, esse novo olhar para textos saturados e a articulação do jesuíta chamaram a atenção de Gabriela. A leitura de Barthes sobre Loyola, entretanto, acaba por aproximá-la de São João da Cruz, nome que aparece na carta e na obra. O resto que transmigra do texto para sua escrita é o do carmelita com quem partilha, sob diferente perspectiva, a desconfiança da linguagem, o abismo entre língua e representação e a resposta poética. Na escrita de Llansol, João da Cruz é tornado, também, um “logoteta” de modo que juntos almejam a fundação de uma nova língua para a comunidade, já distante da língua presente em *Os Pregos na Erva*, primeira publicação. A última etapa de formulação para Barthes, após isolar, articular e ordenar, é “teatralizar”, ou em outras palavras “ilimitar a linguagem”²⁹⁸, função compatível a de um “actor da palavra” dotado de “imaginação criadora” e de um discurso inflamado que “estilhaça aquilo em que quereríamos encerrar”.

²⁹⁵ PINO, Claudia Amigo. "De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática". In: *Criação e Crítica*, n. 17, 2016, p. 19.

²⁹⁶ BARTHES, 2005, p. X.

²⁹⁷ Ibidem, p. 53.

²⁹⁸ Ibidem, p. XIII.

A resistência operada pela língua na obra llansoliana atende pelo nome de *impostura*. Segundo o dicionário, a palavra tem o sentido de embuste, artifício para enganar, ato de impostor. A língua é impostora porque nunca diz o que queríamos dizer. Há sempre um desvio, um descompasso na enunciação. Em entrevista ao crítico António Guerreiro, a autora declara: “a impostura da língua é pretender que se diz o que não se está a dizer”, ou ainda, “é querer ter um acesso que não está a ter”²⁹⁹. Neste sentido, Lopes considera: “a impostura da língua é antes de mais a ilusão de um ajustamento das palavras às coisas em si, os objetos”.³⁰⁰ Contudo, essa não é a única acepção do termo. Impostura, assim como outras noções propostas pelo texto llansoliano, apresenta diferentes traços significantes ao longo da obra. A noção de impostura também assinala o poder que atravessa e se deposita na língua, decidindo o que pode e o que não pode ser dito. No segundo diário *Finita*, lemos: “Augusto lembra-me muitas vezes que quem escolhe a palavra, decide o real”.³⁰¹ Deste modo, somos levados a direcionar nosso olhar para os recortes do real que se instauram pelo domínio do discurso enocrático, ou seja, do discurso do poder que se reproduz em diversos níveis e atinge o senso comum, sendo o mais propagado pela língua. A impostura, além de embuste, é imposição.

Em *Um beijo dado mais tarde*, publicado em 1990, a impostura revela-se articulada com a matéria autobiográfica. Neste livro, a recepção de objetos herdados de uma parente desencadeia uma série de reflexões sobre a infância e, com ela, o resgate de interditos da língua operados no meio familiar. Vejamos a seguinte cena:

“havia um segredo”; era a trepadeira que envolvia o lugar _____
tudo tão simples:

A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde, o filho da casa contrai matrimónio, e dessa união tem uma filha _____; o primeiro filho – o da serva – foi abortado; e “sobre esta casa pairou um mistério, um não-dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e a cinzel, fez-se a rapariga que temia a impostura da língua e que queria”
através da palavra,
fazer ressoar fortemente,
o seu irmão morto.³⁰²

²⁹⁹ LLANSOL, 2011, p. 13.

³⁰⁰ LOPES, 1988, p. 84.

³⁰¹ LLANSOL, 2011b, p. 29.

³⁰² LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7letras, 2013b, p. 12.

Um segredo é constatado. O lugar não nomeado é envolvido por uma “trepadeira” genealógica. “Tudo tão simples”, diz de forma irônica a narradora. Ora, no fim das contas, não era um caso raro, muito pelo contrário, era comum a várias famílias; inferimos ao seguir seu tom. Daí decorre o início de um discurso expositivo-explicativo que tenta ser impessoal, entretanto, logo é tomado pela gravidade do assunto e torna-se reivindicação com a criação da figura da “rapariga que temia a impostura da língua” a som e a cinzel. A invocação de uma figura *infante* – ainda é rapariga e, portanto, não teria direito à fala – faz pesar ainda mais a impostura e seus efeitos. Ao longo do livro, as conexões autobiográficas tomam forma: “A” aproxima-se de “Maria Adélia”, figura que, por sua vez, deriva de Maria Amélia, empregada da casa em que Llansol crescera, e “B” aproxima-se de “Felipe” que aponta para o pai da autora. Assim sendo, a reivindicação da “rapariga que temia a impostura da língua” aproxima-se da sua.

A temeridade da rapariga em relação à impostura confirma que o “embuste” calca-se à voz de uma autoridade. A língua acaba por sofrer uma regulação do espectro dizível. Contanto, o trabalho operado pela autora visa fugir à impostura e, através da palavra, ou seja, da própria língua, fazer ressoar o irmão, cuja morte fora dupla: natural e discursiva. O filho “bastardo”, até então, estava fora da língua familiar e retorna como realização da vontade de dizer. Páginas antes no livro, lemos que “na casa não se administrava bem a Justiça da língua”³⁰³, de modo que se explicita a inscrição dessa questão no campo da ética. Há a gestão justa e a injusta da língua, sendo sua escrita uma busca pela justa. Em *Causa Amante*, líamos: “São João da Cruz incita-me a dizer sobre aquilo que hesito”³⁰⁴ de maneira que a figura, a que dedicamos este trabalho, contribui consideravelmente para o estabelecimento da justiça na gestão da língua da casa de Llansol e de toda a comunidade.

3.4.3 Corpo, texto e afetos

A demanda ética traz à tona a *liberdade de consciência* e seu duplo llansoliano: o *dom poético*. Ao longo dos anos oitenta e noventa – além dos que haviam partilhado da primeira trilogia: São João da Cruz, Hadewijch e Camões – vários poetas são recebidos pelo texto da autora: Fernando Pessoa³⁰⁵, Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Arthur Rimbaud, Emily Dickinson, entre outros. A troca e a retribuição desse dom são necessárias, segundo “Para que o romance não morra” e a nota inicial de *Lisboaleipzig 2*, para que a liberdade de consciência

³⁰³ LLANSOL, 2013b, p. 7.

³⁰⁴ LLANSOL, 1996, p. 106.

³⁰⁵ Já em *O Livro das Comunidades*, entretanto, há uma referência implícita ao poema “O menino da sua mãe”.

se amplie e não defina com a história – de pendor iluminista. Em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, vemos a defesa de uma primazia dos poetas no estabelecimento da harmonia da “comunidade”, em uma perspectiva oposta à consolidada pela república platônica. Como diz o texto: “Imensa é a generosidade dos poetas. São eles os únicos humanos que veem que a formação da comunidade dos homens passa por processos cíclicos que é necessário abrir e fechar cuidadosamente”.³⁰⁶ A palavra justa, a palavra carregada, a palavra estranhada, a palavra dilaceradora e a reconfortante: nenhuma é recusável. Todas e cada uma importam na dinâmica de criação constante entre caos e ordem

Dom poético é, nas palavras da autora, a “imaginação criadora própria do corpo de afectos”.³⁰⁷ O sintagma “imaginação criadora” não é raro no texto llansoliano, sendo que o podemos encontrar em outra passagem referida neste estudo: a anotação em torno da carta sobre as primeiras obras. Voltemos ao trecho: “Quis torná-lo, portanto, um ser à imagem dos textos que deixara. A imagem que eu tinha dele era a própria imag[inação] criadora.” Como vimos, tal excerto deságua, justamente, em São João da Cruz, figura da liberdade de consciência na qual já podemos entrever a dimensão posterior do dom poético.

Linhas abaixo às considerações em torno do “dom poético”, em “Para que o romance não morra” tem lugar a projeção de um movimento que aponta aonde o trabalho de resistência à impostura almeja chegar:

proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como, longínquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus,
fora de todo o contexto religioso, ou até sagrado³⁰⁸

De início, é-nos proposto um deslocamento para outro espaço, corroborando a “espacialização” dos pensamentos em sua escrita: são paisagens, territórios, cartografias e, na clave da textualidade, a página e os caracteres. A descrição da nova paisagem é compatível à fornecida em entrevista sobre o “espaço edénico”. A emigração, entretanto, não implica um movimento de regresso a paraísos perdidos. Em uma de suas respostas, Llansol diz: “é um espaço que vive confrontado, como o texto mostra, com o poder e com as imagens de início, com o tropel de imagens que vem do horizonte”.³⁰⁹ Traçamos aí uma travessia que parte de um espaço hegemônico de poder, atravessa o embate entre a impostura e o texto – que faz

³⁰⁶ LLANSOL, 2000, p. 47.

³⁰⁷ LLANSOL, 1994, p. 120.

³⁰⁸ LLANSOL, 1994, p. 121.

³⁰⁹ LLANSOL, 2011, p. 22.

recuar a anterior hegemonia – e quer chegar à paisagem que suprime a incidência vertical do poder sobre os corpos, até então, constrangidos. A descompressão desses corpos é, pois, necessária para repor a indagação feita anteriormente por Espinosa sobre o que pode o corpo.³¹⁰

O corpo que pode algo é, sem dúvidas, aquele que não é inferior, nem submisso à mente (*mens* que, além de mente, dependendo do sistema filosófico pode significar alma ou espírito). Para Espinosa, em dissonância com o pensamento cartesiano, há uma simultaneidade³¹¹ desierarquizante entre mente e corpo, superando, assim, uma visão dualista que os concebe como substâncias distintas. Além disso, consideramos válido trazer à tona o pensamento do filósofo holandês pela relação entre “corpo” e “afetos” que também se faz presente no texto llansoliano, haja vista a expressão “imaginação criadora do corpo de afectos” como aquela que apresenta o dom poético. “Baruch”, primeiro nome do filósofo, é um dos participantes do jantar oferecido pelos Bach a Aossê³¹² em *Lisboaleipzig*, “encontro inesperado do diverso” – subtítulo do primeiro volume – ou ainda, encontro da filosofia, música e poesia. Não é, assim, gratuita a exploração da noção de dom poético nos paratextos dos dois volumes do livro.

É por meio do afeto que Espinosa encontra a resposta para a questão aberta sobre a pouco explorada potência do corpo. Na terceira parte da *Ética* sobre a origem e a natureza dos afetos, lemos: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo, tempo, as ideias dessas afecções”.³¹³ Ao manifestar um horizonte de afetividade, entende-se que o corpo pode afetar e ser afetado. Das afecções, contatos com outros corpos, podem decorrer afetos ativos (ações) ou afetos passivos (as paixões). Assim sendo, é importante conhecer os diferentes modos pelos quais o corpo pode ser afetado para que haja um equilíbrio entre ações e paixões. Ao conhecer a dinâmica das coisas sobre nós, atenuamos o excessivo domínio das paixões e aumentamos nossa potência de agir. Para o filósofo, isso é desvencilhar-se da servidão humana rumo à liberdade. Uma comunidade de diferentes torna-se, portanto, um lugar

³¹⁰ *Ética* III, Proposição 2, Escólio: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo.”

³¹¹ *Ética* II, Proposição 13, Escólio: “quanto mais um corpo é capaz, em comparação com outros, de agir simultaneamente sobre um número maior de coisas, ou de padecer simultaneamente de um número maior de coisas, tanto mais sua mente é capaz, em comparação com outras, de perceber, simultaneamente, um número maior de coisas”

Ética II, Proposição 21, Escólio: “Mostramos ali, com efeito, que a ideia do corpo e o corpo, isto é, a mente e o corpo, são um único e mesmo indivíduo, concebido ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão.”

³¹² Figura que estabelece ligações com Fernando Pessoa.

³¹³ SPINOZA, 2009, p. 98.

privilegiado de circulação de afetos ao possibilitar sempre novos contatos para o corpo que experimenta e expande suas conexões. Neste sentido, o conhecimento afetivo é o mais valioso dos conhecimentos perante uma ética relacional.

Retomando nosso recorte, lembramo-nos da expressão “Nem hierarquia, nem ruptura entre corpo e espírito”³¹⁴ que aparece em *Um Falcão no Punho*. Além de negação do discurso dualista de alguns filósofos, a frase é negação do discurso cristão que vulgariza a ideia platônica de corpo como parte degradada e aprisionadora da alma. Ora, o asceta é aquele que nega as apreensões sensoriais do corpo, resultando em um espectro limitado de afecções. Nessa perspectiva, o conhecimento afetivo é minorado em detrimento da sabedoria negativa do *conocer no conociendo* místico. Tal horizonte não ficaria impune ao texto llansoliano, de modo que pudemos ver, em diversas passagens, o trabalho de desmortificação do corpo.

O Senhor de Herbais (2002) é um livro no qual o texto é atravessado pela revisitação de livros precedentes por meio de comentários, reescritas e reverberações.³¹⁵ Na parte dedicada a *O Livro das Comunidades*, deparamo-nos com a seguinte sentença: “passar da explicação ao corpo era urgente”.³¹⁶ O domínio da explicação remete-nos para o trabalho exegético que, muitas vezes na busca por um sentido oculto, distancia-se do seu objeto. Tal consideração acomoda-se aos textos de São João da Cruz: o ato hermenêutico primeiro e seu prolongamento exegético na tradição. Lembremos a interpretação cristã (cf. capítulo 1) que associa o *scriptum* ao corpo e a *voluntas* ao espírito, sendo aquele o ponto de partida e este o ponto final da leitura. Com isso, percebe-se na proposta llansoliana o desejo de uma nova relação com o texto que desloque essa prática. Vejamos o seguinte trecho de *Um Falcão no Punho*: “Idade Média:/ Quando ler um texto era comentá-lo (...) a ideia de que um texto é para bom uso, faz-me evocar o meu próprio corpo e a sensualidade do entendimento”.³¹⁷ Em vez de negar a prática dos comentários, a narradora põe a importância do corpo do leitor e, por conseguinte, comentador na sua concepção de *lectio*. Dessa forma, o corpo não é deixado apenas como ponto de partida, mas também como ponto de chegada, ressaltando o prazer do texto.

³¹⁴ LLANSOL, 1998, p. 134.

³¹⁵ Sumário de *O Senhor de Herbais*: Primeira Parte – Capítulo I – Um Beijo Dado Mais Tarde, Capítulo II – Contos do Mal Errante, Capítulo III – Hölder, de Holderlin, Capítulo IV – Da Sebe ao Ser, Capítulo V – O Ensaio de Música, Capítulo VI – O Encontro Inesperado do Diverso. Segunda Parte – Capítulo VII – Os Pregos na Erva, Capítulo VIII – Causa Amante, Capítulo IX – Na Casa de Julho e Agosto, Capítulo X – Amar um Cão, Perílogo – O Livro das Comunidades, Epílogo – As Comunidades.

³¹⁶ LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d’Água, 2002, p. 243.

³¹⁷ LLANSOL, 1998, p. 44.

O escritor Gonçalo M. Tavares, por sua vez, no livro *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*, mostra-se atento a essa *lectio* llansoliana. O texto composto de fragmentos da obra das trs escritoras (Maria Filomena Molder filsofa portuguesa e Maria Zambrano poeta e filsofa espanhla) que servem de mote para a escrita de “breves notas” criativas. O trecho que nos interessa apresenta como disparadora a expresso: “tcnicas metafsicas” retirada de “Dilogo com Llull”. O texto sobre o poeta mstico e filsofo catalo Ramon Llull (1232-1315) fora publicado inicialmente na revista *Vrtice*, em 1991, e depois foi includo na seo final de *Lisboaleipzig I*. Vejamos uma das ocorrncias da expresso³¹⁸ tomada por Tavares no contexto original llansoliano:

De facto, s um leitor versado se apercebia de que uma leitura do esprito supunha a existncia de um saber constitudo, feito de *tcnicas metafsicas*, coexistindo com o cumprimento literal da palavra e da lei.³¹⁹

Ao estabelecimento de um saber a partir desses dois elementos que, como vimos, no so necessariamente dspares, Tavares responde com trs pardicas *tcnicas metafsicas* sob a marca de Llansol. Destacamos, aqui, a segunda pela presença, ainda que ausente, do corpo³²⁰:

2 – Pegar num livro religioso e coloc-lo dentro da gua em que se acabou de tomar banho.
Deix-lo estar a at que as pginas se comecem a desfazer.
Deixar que o livro se desfaça por completo at desaparecer na gua.
Depois de aguardar pacientemente o tempo necessrio – semanas, talvez – , tomar banho naquela gua onde agora est includo, ou diludo, o livro religioso.
gua religiosa, murmuras. gua com palavras santas.³²¹

No excerto, so descritos os vrios passos como um manual, ou ainda, uma regra. Na gua, o livro religioso com seu espectro de perfeio passa a ser desfeito e o ncleo duro da doutrina dilui-se. O banho tem, com efeito, a funo de limpar, tirar as manchas, as mculas, purificar, entre vrios sentidos. A nosso ver, o foco do fragmento encontra-se entre um banho

³¹⁸ A outra ocorrncia da expresso encontra-se trs pginas depois: “No se pode pensar que todos os eremitas foram msticos, nem que todos os msticos foram eremitas. Mas certo que, sem a difuso do eremitismo, no teria havido sustento de estados msticos, nem qualquer hiptese de continuidade da experimentao mstica, e do aperfeiçoamento das *tcnicas metafsicas* afins.” LLANSOL, 1994, p. 101.

³¹⁹ LLANSOL, 1994, p. 98.

³²⁰ As outras so: “1 – Colocar uma lmina ao lado de uma silha de gua. Pegar na lmina e enfi-la trs vezes na gua. Observar atentamente os efeitos. Guardar a lmina.” e “3 – Criar um som para cada nmero./ Uma casa sobre a outra como se as casas fossem peças de montar, peças capazes de pertencer a algo maior: peças no egostas, no completas, casas-tijolo.”

TAVARES, Gonçalo M. *Breves Notas sobre as Ligações*. (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relgio d’gua, 2009, pp. 57-58.

³²¹ TAVARES, 2009, p. 57.

e outro. No exerto, poderíamos dizer que quem se “banha” por mais tempo é o livro em seu processo de decantação. Pensando no banho que se exorta e na ironia do murmúrio final, o que propomos, então, é menos a purificação corporal do que o encontro das “palavras santas” com o corpo que tanto haviam negado.

Vale ressaltar que as paisagens llansolianas que trouxemos não concebem o corpo apenas como conteúdo do texto, o que eles trazem é a inscrição inalienável do corpo nos seus processos de leitura e escrita. Tal perspectiva manifesta-se desde *O Livro das Comunidades*, quando A. Borges diz: “A terceira [coisa que mete medo] é um corp’a’screver”.³²² Um gesto contínuo que não deixa o leitor sair imune e acaba por solicitar-lhe a disposição do corpo para afetar e ser afetado. Assim, a afirmação do corpo que pode algo não deve ser renunciada. A ler ou a escrever, são corpos que se desconstrangem do poder pelo contato com outros corpos e pela desestabilização de discursos ortodoxos. E é assim que lemos: “estou certa de que o Texto modificou o corpo dos homens”.³²³ Eis a máxima de *Um Falcão no Punho* que, ao fim deste percurso, não nos deixa dúvidas de sua efetividade: nosso corpo não é o mesmo, sendo este trabalho a cabal comprovação.

Em torno da mística, da língua ou do corpo, o texto llansoliano mostrou-se, inegavelmente, um terreno fértil para a reflexão e a discussão de diversos nós do pensamento ocidental. Vários discursos atravessam sua obra e nela reverberam, sem que, no entanto, haja adesão completa a nenhum. Estamos diante de uma proposta e de uma realização criativa sem par nas letras portuguesas, restando ao nosso trabalho desdobrar uma entre inúmeras possíveis abordagens desse fascinante universo.

³²² BORGES, 1977, p. 10.

³²³ LLANSOL, 1998, p. 134.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ana de Peñalosa aos
Senhores João da Cruz
e Luís M., antes de
ele partir:

toda a vida te hei-de desejar, e um dia
estiveste tão próximo de nós como o
fogo, quando eu acenda o lume:¹

Encerramos aqui o trajeto que nos proporcionou inegáveis e variados afetos em cada uma de suas etapas. A dedicação aos textos possibilitou-nos um contato privilegiado com essa matéria inesgotável de sentidos que nos toca, nos modifica e, enfim, nos quer no conluio de vozes do texto. Esse contato é estar tão próximo de “nós” – mantemos o coletivo da epígrafe – como o fogo, quando uma figura acende o lume. Nada sai igual após um encontro na casa de escrita de Maria Gabriela Llansol.

O trajeto, com efeito, demonstrou-nos que abrir a porta da casa e seguir pela noite obscura tem muitas vantagens. Desconfiamos das evidências, bem como das decifrações, para ver além do já visto. Assim, a partir da hipótese de que São João da Cruz não era apenas um tema dos livros, e sim partícipe do processo de escrita, pudemos constatar ao longo do trabalho que sua presença é indissociável da elaboração de noções basilares do que veio a ser a textualidade llansoliana, como a *figura* e a *comunidade*. Evidenciamos, ainda, que São João da Cruz só é convocado para entrar e integrar a casa da escritora após esta ter frequentado sua casa mística e que, mesmo após o processo desestabilizador imbricado, os efeitos da frequência não se apagaram. Como disse a autora, há algumas figuras cuja “marca é diferente” e é sobre essa marca que depositamos nosso olhar.

Não quisemos com isso, entretanto, indiciar a exclusividade da voz do poeta em um espaço comunitário, mas a relevância de suas contribuições em um contexto de trocas e aprendizagem constante. Destacamos, para tanto, a reivindicação da justiça da língua, da urgência do corpo e da elaboração coletiva da regra como produtos dessa dinâmica. O desenvolvimento do trabalho mostrou-nos, também, que muitas das questões que atravessam a relação entre Maria Gabriela Llansol e São João da Cruz acabam por excedê-la e tocar outras figuras que, por sua vez, trazem novas perspectivas à tona sem que haja uma palavra cabal que feche a porta da casa.

¹ LLANSOL, 1996, p. 114.

Como vimos, a referida desestabilização faz-se presente na inscrição das vozes de diferentes tempos no texto, mas de modo que elas não sejam personagens de um romance histórico. Nossa leitura dá a ver que é por meio dos fragmentos, dos traços, dos gestos e dos afetos que a ponte entre a figura da comunidade e o nome da história é atualizada. De resto, a figura está aberta ao novo e a encontros não experimentados em seu tempo, nem na reminiscência proporcionada, até então, pela sua recepção.

O estudo aqui apresentado valeu-se da teoria literária e da filosofia para traçar relações não apenas entre dois autores e dois textos, mas, principalmente, entre duas alteridades. São duas posturas no mundo que não se igualam, nem se excluem, e é isso que fomenta a comunidade. Consideramos que projetar e realizar uma “comunidade de diferentes” capaz de incluir o leitor é, antes de tudo, um processo audacioso e necessário no panorama da literatura contemporânea.

Assim sendo, esperamos que este trabalho amplie a comunidade de leitores llansolianos, apostando na continuidade da atração da sua obra, na proposição de experiências inauditas e na expansão de horizontes dos que abrem seus livros, bem como, mostrando que, ao contrário do que se pode pensar em uma desatenta primeira leitura, as questões abertas pelo seu texto não são alheias ao nosso tempo, principalmente, no que tange aos modos de subjetivação, regulações discursivas e manifestações do poder no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De São João da Cruz:

CRUZ, San Juan de la. *Obras Completas de San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

De Maria Gabriela Llansol:

AAVV. “Como uma carta de princípios”. In: *As escolas da Bélgica*. Lugares e Tempos de Llansol III, 2015, pp.12-20. Disponível em: <http://espacollansol.blogspot.com.br/2015/03/uma-nova-geografia-as-escolas-da.html> Acesso em: Outubro de 2017.

LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Porto: Afrontamento, 1982.

_____. “Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur”. In: *O Livro das Comunidades*. Lisboa: Relógio d’Água, 2ª ed., 1999.

_____. *Causa Amante*. (1984) Lisboa: Relógio d’Água, 2ª ed., 1996.

_____. *Da Sebe ao Ser*. Lisboa: Rolim, 1988.

_____. *Depois de Os Pregos na Erva*. Porto: Afrontamento, 1973.

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

_____. *Finita*. (1987) Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

_____. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

_____. *Lisboaleipzig 2: o ensaio da música*. Lisboa: Rolim, 1995.

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

_____. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d’Água, 2002.

_____. *Na Casa de Julho e Agosto*. Porto: Afrontamento, 1984.

_____. *Numerosas Linhas: Livros de Horas III*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. “O sonho de que temos a linguagem”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n.º 143/144, 1997, pp. 7-18.

_____. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d’Água, 2000.

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

_____. *Um Beijo dado mais tarde*. (1990) Rio de Janeiro: 7letras, 2013b.

_____. *Um Falcão no Punho*. (1985) Lisboa: Relógio d’Água, 2ª ed., 1998.

_____. *Uma Data em Cada Mão: Livro de Horas 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

Sobre São João da Cruz:

AAVV. “No IV Centenário da Morte de São João da Cruz”. In: *Nova Renascença*. Porto, nº 43/44, 1992, pp. 143-145.

AGAMBEN, Giorgio. “La ‘notte oscura’ di Juan de la Cruz”. In: *Poesie*. Torino: Einaudi, 1974, pp. V-XIII.

ALATORRE, Antonio. “El apogeo del castellano – Segunda Parte”. In: *Los 1001 años de la lengua española*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 239-288.

BAENA, Antonio José Mialdea, *La recepción de la obra literaria de San Juan de la Cruz en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX*. Tese (Doutorado) – Universidad de Córdoba, Córdoba, 2002.

BOUSOÑO, Carlos. “San Juan de la Cruz, poeta ‘contemporáneo’”. In: *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970, pp. 280-302.

CONSTANTINO NIETO, José. *Místico, poeta, rebelde, santo en torno a San Juan de la Cruz*. Trad. de Guillermo Hirata. México Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982.

DARBORD, Michel. “Ascéticos y Místicos”. In: CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la Literatura Española*, tomo II, Barcelona: Ariel, 1994, pp. 149-177.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. “San Juan de la Cruz, emisor poético”. In: AAVV. *Actas del Simposio sobre San Juan de la Cruz*. Ávila: Miján, 1986.

GUILLÉN, Jorge “Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico”. In: *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1983, pp. 75-109.

IGLESIA, Lucinio Ruano de la. “Iniciación en San Juan de la Cruz. Atualización y claves sanjuanistas”. In: CRUZ, San Juan de la. *Obras Completas San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

JESÚS, Crisógono de. *San Juan de la Cruz*. El hombre, el doctor, el poeta. Barcelona: Labor, 1935.

_____. “Vida de San Juan de la Cruz”. In: *Vida e Obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, pp. 3-508.

LLEDÓ, Emilo. “Juan de la Cruz: Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo”. In: GARRIDO, José L; VALENTE, José A. *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995, pp. 99-122.

MARTÍNEZ, Frei Desiderio García. *La Regla de la Orden del Carmen y algunas notas sobre la espiritualidad mística*. 2003. Disponível em: <http://hcar-m-oriuela.com/sites/default/files/archivos/La%20Regla%20de%20la%20Orden%20del%20Carmen.pdf> Acesso em: março de 2017.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *De la poesía mística*. Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2008. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-poesia-mistica/> Acesso em: março de 2017.

_____. *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, p. 153. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-los-heterodoxos-espanoles>. Acesso em: setembro de 2017.

RUIZ, Federico. *Saint Jean de la Croix: mystique et maître spirituel*. Paris: Cerf, 2010.

SÁNCHEZ LORA, José Luís. *El diseño de la santidad*. La desfiguración de San Juan de la Cruz. Huelva: Universidad de Huelva, 2004.

YNDURÁIN, Domingo. “Otros poemas” In: CRUZ, San Juan de la. *Poesía*. Madri: Cátedra, 2000, pp. 205-227.

Sobre Maria Gabriela Llansol:

ABREU, Maria Fernanda de. “Maria Gabriela Llansol e San Juan de la Cruz: uma rebeldia partilhada”. In: *Vértice*, nº 5, 1989, pp. 85-91.

BARRENTO, João. “As Horas de Llansol (III)”. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Numerosas Linhas: Livro de Horas III*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013, pp. 9-18.

_____. *Llansol: “A Vocação do Exílio”*. Lisboa: Mariposa Azul, 2016.

_____. “A Voz dos Textos e o Silêncio do Tempo”. In: *Na Dobra do Mundo*. Estudos Llansolianos. Lisboa: Mariposa Azul, 2008, pp. 146-147.

_____. “As Horas de Llansol”. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Livro de Horas I: Uma data em cada mão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, pp. 11-16.

_____. *Europa em Sobreimpressão*. Llansol e as dobras da história. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

BERNARDINO, Lígia. *Limiares do Humano*: Estudo sobre Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares. Tese de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012.

BORGES, A. “Eu leio assim este livro...” In: LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977, pp. 9-10.

_____. “Texto para a Restante Vida”. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Porto: Afrontamento, 1982, pp. 99-103.

DÉCIO, João. “A ficção e o lugar da escritura: o texto de Maria Gabriela Llansol”. In: *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, nº 5, 1980, pp. 65-66.

EIRAS, Pedro. “Como se faz um jogo das comunidades?”. In: Fenati, Maria Carolina. (org.) *Partilha do incomum*. Florianópolis: UFSC, 2014, pp. 195-209.

_____. “Maria Gabriela Llansol: No coração da noite obscura” In: *Jornal de Letras*, nº 794. Lisboa, 2001, p. 24.

_____. *O Texto Sobrevivente*. Lendo três Lugares d’O Livro das Comunidades. Sintra: GELL, 2005.

FENATI, Maria Carolina. *Três vazios. Leitura de Geografia de Rebeldes de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Vendaval, 2010.

JOAQUIM, Augusto, sem-título. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977, contra-capá.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Dizer com o lugar 1 de O Livro das Comunidades*. Sintra: GELL, 2005.

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

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Existência e Literatura. Lisboa: Presença, 1994.

_____. “A realidade como texto e o texto da realidade”. In: BARRENTO, João (org.) *Llansol: a liberdade da alma*. Lisboa: Mariposa Azul, 2012, pp. 19-27.

MARTINS, Celina. “E se o reverso da história chegasse em dobras: os mutantes em Maria Gabriela Llansol”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, n. 14, 2009, pp. 263-283.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire. “Uma nova casa: cotidiano e dom poético em Maria Gabriela Llansol”. In: *Um nome de fulgor*. Maria Gabriela Llansol (1931-2008). Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012, pp. 61-72.

PEQUENO DA SILVA, Tatiana. “Um canto humano de animal em consonância com a terra prometida”: aspectos políticos da obra de Maria Gabriela Llansol. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

SARMENTO, Paulo. “Procurar um Cão em Lisboaaleipzig 2. O ensaio de música” In: BARRENTO, João. (org.) *O que é uma figura?* Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

SEIXO, Maria Alzira. *A Palavra do Romance*. Lisboa: Horizonte, 1986.

ZÍNGANO, Érica. “‘Texto, lugar que viaja’ – leitura em descoberta da obra de Maria Gabriela Llansol”. In: *Revista Crioula*, nº8, 2010, pp. 1-16.

Outros textos literários:

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *Thomas l’obscur*. Paris: Gallimard, 1950.

CESARINY, Mário. *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

ÉLUARD, Paul. *Oeuvres Completes*, v. 2. Paris: Gallimard, 1968.

GAITE, Carmen Martin. *El Cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1992.

HELDER, Herberto. *Ou o Poema Contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2009.

LEÓN, Luís de. *El cantar de los Cantares*. Salamanca: Sígueme, 1980.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves Notas sobre as Ligações*. (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relógio d’Água, 2009.

_____. *O Senhor Calvino e o passeio*. Lisboa: Caminho, 2011.

_____. *O Torcicologologista, Excelência*. Lisboa: Caminho, 2015.

Bibliografia Geral:

ABBOTT, Elizabeth. *Histoire universelle de la chasteté et du célibat*. Trad. de Paul Pierre. Québec: Fides, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima Pobreza*. Regras Monásticas e Formas de Vida. Homo Sacer IV, I. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. “O que é o contemporâneo?”. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Associação Brasileira de Editoras Universitárias, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A Chama de uma Vela*. Trad. de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

_____. *A Poética do Espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *O Rumor da Língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. “S/Z”. In *Oeuvres Completes. Tome III*. Paris: Seuil, 2002.

BATAILLE, George. *O Erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada Ave Maria*. São Paulo: Ave Maria, 1959. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria> Acesso em: julho de 2017.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

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

BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BORRIELLO, E. et al. *Dicionário de Mística*. Trad. de Benôni Lemos et alli. São Paulo: Paulus, 2003.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/> Acesso em: Maio de 2017.

CHWARTZ, Susana. *Uma visão da esterilidade na Bíblia Hebraica*. São Paulo: Humanitas, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSTA, Alfredo Sampaio. “A oração como um falar e calar. Algumas questões sobre a linguagem do místico”. In: *Perspectivas Teológicas*, nº 130, Belo Horizonte, 2014, p. 365-382.

COSTA, J. Almeida; MELO, A. S. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, v. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente 1300-1800*. Trad. de Maria Lúcia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. "La double séance". In: *Dissemination*. Paris : Seuil, 1972.

_____; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Trad. de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Trad. de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Trad. de Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

GLISSANT, Édouard. "Pela opacidade" Trad. de Henrique Groke e Keila Costa. In: *Criação e Crítica*, n 1. São Paulo, 2008, pp. 53-55.

GOETZ, Benoît. "La maison des philosophes (à partir d'une lecture de Martin Buber)". In: *MEI* (Média et Information), n. 27, 2007, pp. 27-42.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Trad. de João Gama. Lisboa: 70, 2000.

_____. *Totalidade e Infinito*. Trad. de José Pinto Ribeiro. Lisboa: 70, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

NANCY, Jean-Luc. "Conloquium". In: ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, pp. 9-19.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PELBART, Peter Pál. "Excurso sobre o desastre". In: QUEIROZ, André et al. *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7 letras, 2007, pp. 65-74.

PINO, Claudia Amigo. "De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática". In: *Criação e Crítica*, n. 17, 2016, pp. 15-30.

PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. "Sobre a Teologia Mística para Timóteo". Trad. de Bernardo G. S. L. Brandão. In: *Kleos*. Revista de Filosofia Antiga. Florianópolis, nº5-6, 2002, pp. 146-166.

PLATÃO. *O Banquete ou Do amor*. Trad. de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

RICOEUR, Paul. *Si-mismo como otro*. Madrid, México DF: Siglo XXI editores, 2006.

SALAGUARDA, Jörg. “A concepção básica de Zarathustra”. Trad. de Scarlett Marton. In: *Cadernos Nietzsche*, v. 2, 1997, pp. 17-39.

SANTONI, Julien. « Lecture psychanalytique de Thomas l'obscur », 2005, s/p. Disponível em: http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=41#_ftnref6
Acesso em: junho de 2017.

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

STEINER, George. “Extraterritorial”. In: *Extraterritorial*. A revolução da linguagem. Trad. de Julio Castañón Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 15-21.

YAMAMOTO, Eduardo. “A comunidade dos contemporâneos”. In: *Galáxia*. Rio de Janeiro, n. 26, 2013, pp. 60-71.