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

Érica Zíngano

Livro em deriva, percursos do EU no **drama-poesia** de Maria Gabriela Llansol

(versão corrigida)

São Paulo

2011

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

Livro em deriva, percursos do EU no **drama-poesia** de Maria Gabriela Llansol

(versão corrigida)

Érica Zíngano

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Poma

De acordo: _____

São Paulo

2011

----- **agradecimentos** -----

*agradeço imenso, como diriam os portugueses,
pela alegria do texto – “áspera matéria do enigma”*

*primeiro (e não haveria como não ser) à profa. Dra. Paola Poma
pela relação de confiança-confidente, ao me dar a mão
quando juntas passamos a aprender a escrever com Llansol com a **comunidade**
descobrimos diversos modos de ler **drama-poesia** – desdobramentos à deriva*

*em seguida às profas. Dras. Lillian Jacoto e Sônia Piteri
convidadas para participar da banca, abrindo o texto ao círculo do pensamento
onde escuto ecos das aulas da Lillian, dispersos por entre as páginas desta escrita
me ajudando a entender as faces do EU e da ética, ao mesmo tempo em que
a presença da Sônia, desde Portugal, onde pesquisamos no Espaço Llansol
reforça o estar com a **textualidade** – e já digo muito obrigada pela leitura atenta
com olhos feito d’água, me dizendo para nadar, logo no primeiro instante
porque o branco das páginas ofusca apenas no início, depois vira azul*

*ao Espaço Llansol e a todos aqueles que habitam a **Casa**
tornando a **comunidade** um elo de vivos **no meio do vivo***

*e especialmente a João Barrento
quando desde muito cedo, de manhã, estivemos juntos caminhando
conversando dentro da **textualidade**, tocando a materialidade da escrita
um jardim que o pensamento permite, diria Llansol*

*ao prof. Dr. Pedro Eiras
pelas muitas conversas que trocamos entre textos*

*ao prof. Dr. António Manuel Ferreira
pelo tornar escrita gesto de leitura, através das formas breves*

*à profa. Dra. Maria de Lourdes Soares
pelo encontro fugaz, **ponto voraz** da escrita*

*à profa. Dra. Sarah Diva Ipiranga
por compartilhar (há muito tempo) suas leituras aprendidas em Minas*

*ao prof. Dr. Linhares Filho
pela generosidade em dividir a matéria de desconhecido do que tinha nas mãos*

*ao prof. Dr. Franquiberto dos Santos Pessoa
pelo ir e vir entre os texto,s levando e trazendo nossos e-mails, conversas de afeto*

*à minha mãe, Maria Noelia
que me trouxe o Espinosa, banhado em rosa, uma nódoa mudando de forma
me acompanhando e tornando tudo possível – na duração da pergunta: onde vais?*

*aos meu irmãos, Leonardo e Pedro Sthael
pelas conversas possíveis (e impossíveis) de sempre*

*a Mário e Tomká
pela Lisboa do Rato, guardando minha presença para o aberto do estar em descoberta*

*a Maria Carolina Fenati
pela acolhida e generosidade da partilha*

*a Flávia Memória
pelo sem fim de estar junto, uma ética em aprendizado do encontro*

*a Roberta Ferraz e Renata Huber
pelo fio, fenda, falésia poema escrito enquanto líamos, dividindo*

*a Cláudio Daniel
pelo dar a ler os textos que escrevemos com a lentidão do tempo*

*a Danilo Bueno
pelo companheirism,o sempre em conversa, com a escrita com o poema*

*a Andréa Catrópa, Ana Rüsch, Rafael Rocha Daud, Renan Nuernberger & Piolheira S/A
pelo compartilhar em voz alta, dando lugar à escrita à reflexão*

*a Heitor Ferraz Mello
pelas muitas conversas trocadas, me trazendo o burburinho das setas*

*a Pablo Assumpção e Hilary Kaplan
pelo levar de uma língua a outra um desvio, uma vírgula*

*a Elis e Soares
pelo estar sempre em companhia, uma forma de dizer amor em família*

*a Yuri Firmeza
pelas conversas todas em torno do desejo que comemos com as mãos*

*a Francine Jallageas, Lucas Parente e Ícaro Lira
pelo sem fim de diálogo (à deriva) astro-lábio*

*a Eduardo Verderame
por aproximar Sampaio das minhas paisagens llansolianas*

*a Sofi Hemon
por me dar a mão desde muito cedo no caminho do pensamento*

e a todos os amigos que toparam embarcar na aventura do projeto EU

*Livro em deriva, percursos do EU no **drama-poesia** de Maria Gabriela Llansol* se aproxima de *Onde vais, drama-poesia?* (2000), da portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008), para atravessá-lo, seccionando-o, ao criar *percursos* de **legência** que acompanham algumas das várias linhas-camadas que compõem o livro. As linhas, derivas pensadas como desvios, cruzam o EU sob diferentes perspectivas: da autobiografia, ao jogo de cena, observando a questão da autoria e da alteridade, até o fragmento. Deambulações, tendo sempre como eixo o *marco zero*, a **textualidade**.

----- *abstract* -----

*Livro em deriva, percursos do EU no **drama-poesia** de Maria Gabriela Llansol* approaches the book *Onde vais, drama-poesia?* (2000), by the portuguese Maria Gabriela Llansol (1931-2008), in order to traverse it, dividing it into sections to articulate reading guidelines or pathways, which follow some of the various lines-layers that compose the book. These lines, drifts understood as detours, intersect the “I” from different perspectives: from autobiography to theatrical playing, taking into account the questions of the authorship and alterity, to the fragment. Wanderings, wich always regard **textuality** as the ground zero.

- - - - - indicações, pontos de referência, cruzamentos - - - - -

bússola _____ p. 8

carta de navegação _____ p. 9

aviso aos marinheiros de primeira viagem _____ p. 10

percurso - 0 ou marco zero _____ p. 34

percurso - 1 (EU / autobiografia) _____ p. 51

primeiros passos, em torno de um nascimento _____ p. 52

desdobrar um texto, como um tecido _____ p. 69

percurso - 2 (EU / jogo de cena) _____ p. 91

na coxia – instantes antes do início do espetáculo _____ p.93

jogo de cena _____ p.106

percurso - 2 ou déjà-vu (EU / OUTRO) _____ p. 129

repetição e diferença _____ p. 131

percurso - 3 (EU / fragmento) _____ p. 163

seguindo o rastro de uma interrogação _____ p.164

porto de chegada? _____ p. 189

diário de bordo _____ p. 207

farol _____ p. 217

ativa – inspiração, dispersão para dentro _____ p. 218

passiva – expiração, concentração para fora _____ p.220

âncoras _____ p. 228

livros _____ p. 229

“A boa nova anunciada à natureza”, Finita - diário II _____ p. 233

“POEMA PARA EMILY DICKINSON

*Há um barco que espera por um barco,
Um recado para este mensageiro*

*Um tão grande recado,
Que se ignora onde o barco foi lançado ao mar.*

*Na tempestade que surgiu,
Só o leme do barco destroçado veio dar ao poema.”*

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 157.

“Custa-me escrever essa figura. Gostaria, portanto, de não ter de a atravessar. Preferia ir directamente à intuição fundamental do texto, desenhar o que ele chama uma arquitectura para a aventura da água (o quê?, é uma maneira de dizer vivo em português. Sabe, o vivo aparece sempre em fluidez, num extremo, à beira de um precipício). Sei, no entanto, que vou ter de a atravessar.

Há nela muito de catastrófico e de monstruoso (um pouco como a Esfinge?, sim, mas sem o seu peso enigmático e inquisidor)”

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 263.

Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim nasceu em 24 de novembro de 1931, em Lisboa, e morreu em 03 de março de 2008, em Sintra, com 76 anos e muitos livros publicados em vida – dentre eles, duas trilogias e três diários, além de algumas traduções.¹

Seu nome de sonoridade estranha marca a origem hispânica, lhe garantindo um traço de estrangeira em Portugal: talvez seja esse um dos seus grandes desafios, tal como o nome de Fernando Pessoa, que, para ela, “tendo-se chamado Pessoa, encontrou nesse nome o maior obstáculo” (LLANSOL, 1998, p. 78). No entanto, se a errância, própria do estrangeiro, está grafada em seu nome, herdado de antigas gerações, assinalando paragens vizinhas, ela também é compartilhada com o povo português, porque sabemos o quanto esse povo foi profundamente marcado pelo deslocamento.

Foi, então, em 1965, sob o regime da ditadura salazarista, que ela e seu marido, parceiro de toda a vida, Augusto Joaquim, sociólogo e crítico literário, se mudaram para a Bélgica, onde viveram como exilados durante vinte anos. Nesse outro país, eles ensinaram crianças de diversas nacionalidades, numa escola para alunos especiais, que foi fundada com um grupo de amigos, a Escola da Rua de Namur.² Mesmo exercendo funções pedagógicas,³ que eram conflitantes com o seu desejo de escrever, Llansol não parou de praticar a escrita: é como escritora que partiu de Portugal e é como escritora que desejava habitar seu cotidiano, cada vez mais tomado pela certeza de que era por esse caminho que deveria seguir. Assim, seu nome ibérico passou a transitar por paisagens europeias mais longínquas, abrindo novos lugares e diferentes filiações para a

¹ A lista pode ser consultada na seção *âncoras*, p. 229 desta dissertação.

² A edição LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades* - Geografia de rebeldes I. Lisboa: Relógio d'Água, 1999 é seguida de “Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur” (p. 77-105).

³ Llansol possuía formação em Direito e em Ciências Pedagógicas.

escrita que começou a empreender, porque foi ali, mais ao norte de Portugal, onde Llansol procurou abrir distância e olhar seu país por outros ângulos.

Até aquele instante, ela havia publicado apenas um único livro, *Os pregos na erva* (1962), ainda em Portugal, mas foi fora do seu lugar de origem que sua escrita começou, de fato, a ganhar corpo. Seu segundo livro, *Depois de os pregos na erva* (1973), também publicado em Portugal, onze anos mais tarde, demarcou bem essa passagem por diferentes lugares: entre Lisboa e Lovaina, entre Portugal e Bélgica. Foi territorialmente distante de sua terra natal, que Llansol passou a (re)pensá-la, já a partir desse segundo livro, ampliando a discussão com a publicação do terceiro, *O livro das comunidades* (1977), primeiro volume que inaugura a trilogia “Geografia de rebeldes”, alargando o horizonte português, ao propor uma visada mais ampla, abrangendo outros territórios e problemáticas: “É como ‘desterritorializada’ que Llansol irá pensar Portugal num contexto europeu novo, dialogar com a sua tradição histórico-cultural, promovendo no espaço ficcional os ‘encontros inesperados’ de certas figuras europeias.” (SANTOS, 1996, p. 272).

Nesse movimento de partidas, partir (de) um país, partir (de) uma língua, a frase, que revisita Fernando Pessoa, não nos soa tão estranha, “o meu país não é a minha língua, mas levá-la-ei para aquele que encontrar” (LLANSOL, 1998, p. 46), já que se operou uma quebra de referencial entre país e língua, “A língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se... Eu direi, então, que é uma língua de terra estranha, longínqua...”, porque foram muitos “anos na Bélgica, de uma enorme solidão. Foi a minha aprendizagem. O que eu tinha dentro de mim era uma outra língua portuguesa.” (LLANSOL in BRANCO, 1993, p. 110). Num aprendizado que se deu pelo desterro, a língua tendeu a se modificar, se assemelhando ao que mencionou Luís M., uma das

figuras⁴ presente no universo textual de Llansol, “o exílio levou-nos a falar a língua por dentro, e a olhá-la por fora.” (LLANSOL, 2003a, p. 23). Não é de se estranhar, portanto, que seu gesto de escrita tenha se transformado numa tentativa de amplificar, “escrever é amplificar pouco a pouco” (LLANSOL, 1998, p. 37), procurando expandir as fronteiras geográficas através do pensamento, que desconhece limites territoriais demarcados.

Em seus primeiros livros, esse olhar de fora para dentro se tornou mais evidente, assinalando uma visada ampliada para a Europa, como os que fazem parte, por exemplo, da trilogia “Geografia de rebeldes”: *O livro das comunidades* (1977), *A restante vida* (1982) e *Na casa de julho e agosto* (1984), bem como os da trilogia “O litoral do mundo”: *Causa amante* (1984), *Contos do mal errante* (1986) e *Da sebe ao ser* (1988), livros que, de um modo específico, repensaram o papel de Portugal, procurando redimensionar o olhar português por meio de uma escrita que, ao cruzar o historiográfico, reinventava-o, privilegiando o espaço dos hereges, dos místicos, dos marginais, dos pobres e não dos príncipes:

Há muitos anos, quando comecei a viver na Bélgica, sem pressentir que seria por tantos, esta nossa longa ausência [de Portugal] fez-me uma profunda impressão. Estava eu no *béguinage* de Bruges, com o sentimento fortíssimo de que já ali estaríamos 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 presença constante, invasora e quase exclusiva, de certas figuras europeias nos meus livros.

[...] Fez-se ali o nó de que depois desfiei o texto. Comecei nas beguinhas; destas, passei a Hadewijch, a Ruysbroeck. Destes, a João da Cruz e a Ana de Peñalosa. Fui conduzida por todos eles a Müntzer, à batalha de Frankenhäusen e à cidade utópica de Münster, na Vestefália. Nos restos fracassados destes homens, encontrei Eckhart, Suso, Espinosa, Camões e Isabel de Portugal. E foi por sua mão que fui até Copérnico, Giordano Bruno, Hölderlin, que todos eles anunciavam Bach, Nietzsche, Pessoa, e outros que a nossa memória ora esquece, ora lembra tão intensamente que me parece outra forma de os esquecer. (LLANSOL, 1994, p. 88-89).

Assim, as trilogias buscaram pensar, como apontou a crítica Lúcia Helena, “para onde teria ido a Europa, o que ela seria hoje e o que seria Portugal no panorama

⁴ Todos os termos grafados apenas em negrito, nesta dissertação, fazem parte do universo textual llansoliano. A maioria deles será apresentada nesta *carta de navegação*, mas será aprofundada, contextualizada, trabalhada e analisada, com explicações do próprio texto de Llansol, ao longo dos *percursos*.

européu, se a balança do poder tivesse sido outra?” (HELENA, 1993, p. 23). É, então, a partir de 1985, mesmo ano da publicação da primeira edição de *Um falcão no punho*, que o jogo de dentro e fora se inverteu, pois Llansol regressou à sua terra natal: no entanto, por mais que territorialmente ela tenha voltado a viver em Portugal, sua visão nunca deixou de ser vasta, já que seu imaginário de escrita fundou-se perspectivando lugares e problemáticas, chamadas por ela de **nós**, através de uma “lógica nómada” (GUERREIRO, 1986, p. 68), presente em seus diários, que também registraram as passagens por outros países, acompanhando as dinâmicas de deslocamento da sua vida. E seu olhar estendido continuou a atravessar seus outros livros, publicados após seu regresso: *Amar um cão* (1990), *Um beijo dado mais tarde* (1990), *Hölder, de Hölderlin* (1993), *Lisboaleipzig 1 - O encontro inesperado do diverso* e *Lisboaleipzig 2 - O ensaio de música* (1994), além de tantos outros, dentre os quais *Onde vais, drama-poesia?* (2000).

Quando retornou, Maria Gabriela Llansol fixou residência primeiramente em Colares e depois em Sintra, onde escreveu seus últimos livros. Depois de 1995, se dedicou também à publicação de algumas traduções, tendo vertido para o português poemas de Thérèse Martin, de Lisieux e obras de importantes poetas, como Arthur Rimbaud, Paul Éluard, Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire e Paul Verlaine, além de Rainer Maria Rilke e Emily Dickinson, sendo essa última assinada com o pseudônimo de Ana Fontes, talvez por ter sido a primeira tradução realizada.⁵ Recebeu em vida importantes prêmios literários, como, por duas vezes, o Grande Prémio de Romance e Novela da APE (Associação Portuguesa de Escritores), atribuído a *Um beijo dado mais tarde*, em 1991, e, em 2006, a *Amigo e Amiga - Curso de silêncio de 2004*, além de muitos outros, também significativos.

⁵ Para esta dissertação, foram consultadas as seguintes traduções: DICKINSON, 1995; RILKE, 1996 e RIMBAUD, 1998. Além dessas, saiu, em edição póstuma, a tradução: LOUÏS, Pierre. *O sexo de ler de Bilitis*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

Hoje, a casa de Sintra, onde viveu até a sua morte em 2008, foi transformada para acolher o Espaço Llansol,⁶ responsável pela manutenção do seu espólio: manuscritos, provas de livros e uma grande quantidade de cadernos inéditos, que começaram a ser publicados em edições póstumas,⁷ além de muitos objetos pessoais, tais como sua biblioteca, fotos, cartas etc., que estão sendo organizados e catalogados por membros da Associação de Estudos Llansolianos.

Depois dessas rápidas informações bio/bibliográficas, que nos ajudam a visualizar, em linhas gerais, a relação estabelecida entre a arte e a vida de Maria Gabriela Llansol, poderíamos nos perguntar, com algum espanto e desconcertante incômodo, da mesma forma que o fez Jorge Fernandes da Silveira: afinal, “o que escreve Llansol? Contos? Novelas? Romance? Longos poemas em prosa?” (SILVEIRA, 1993, p. 49).

De fato, a pergunta de Silveira aponta para várias direções, reafirmando que os livros de Llansol, ainda pouco conhecidos no Brasil, até mesmo em Portugal, não são de fácil classificação, já que transitam entre muitas possibilidades, se apresentando, assim, como um complexo desafio para a crítica literária contemporânea e para o público em geral.

A crítica llansoliana se esforça para encontrar conceitos que reflitam sobre as dinâmicas próprias dessa escrita, uma vez que uma de suas tarefas também é a de tentar compreender o modo de funcionamento de um determinado texto e procurar elucidá-lo, como assinala Llansol, neste esboço de carta, escrita em 1977, a José Ribeiro, editor da coleção Afrontamentos, e recentemente publicada no *Livro de Horas II - Um arco singular* (2010):

Desejo que a minha escrita chegue às pessoas, que elas se confrontem livremente com ela, e só nesse sentido compreendo que se façam despesas

⁶ Para mais informações, cf.: <<http://espacollansol.blogspot.com/>>.

⁷ Cf.: LLANSOL, 2009 e LLANSOL, 2010.

com o lançamento de um livro. É óbvio que a minha escrita não é das mais “fáceis”, mas para isso deviam servir os críticos, a saber, fornecer ao leitor o mínimo de referenciais analíticos que lhe tornem a leitura da obra menos árdua. Penso, contudo, que não interessa exagerar a dificuldade que aponto, já que a maioria dos leitores portugueses foi levada a dever compreender situações bem mais árduas. Pelos contactos que fui mantendo em Portugal, observei não tanto um aprofundamento cultural como uma aquisição de uma maior maturidade. Os meus livros perdem assim progressivamente o seu carácter de vanguarda, para constituírem apenas um apelo algo adiantado à mudança que os factos já impõem. (LLANSOL, 2010, p. 107).

No caminho percorrido pela crítica llansoliana, proliferam definições que abordam sua escrita por várias perspectivas: “ficção lírica” (SEIXO, 1986), onde a tónica da categoria recai sobre a zona fronteira dos géneros literários; “texto nómada” (GUERREIRO, 1986), que privilegia a lógica do deslocamento; até mesmo “água de escrita” (SILVEIRA, 1991) ou “texto orgânico” (JOAQUIM *in* LLANSOL, 1996a), que aproximam seu texto de um pensamento mais ligado a aspectos da natureza; e também “signografia” (BARRENTO, 2008), uma concepção que reforça o viés do signo, da percepção da linguagem; dentre tantas outras, como a da “des-posseção”, de Silvina Rodrigues Lopes (LOPES, 1988), ou a de Pedro Eiras,⁸ com a noção de “livro semântico” (EIRAS, 2001), ou mesmo as leituras de Lúcia Castello Branco (BRANCO, 2000), próximas ao pensamento de Jacques Lacan.

Se há um grande esforço da crítica em criar conceitos, é justamente para tentar ler a escrita llansoliana longe do *estigma*, que reforçaria apenas a sua dificuldade, e sim mais próxima do *enigma*, procurando enfrentar e ultrapassar esse estranhamento inicial que o texto levanta com sua leitura. Esse esforço conceitual também é empreendido por Llansol, porque se torna relevante em seus livros o desejo permanente de reinvenção terminológica. Assim, quando começamos a ler e a conviver com a **textualidade**, termo por ela inventado para designar seu universo textual, como veremos no *percurso - 0 ou*

⁸ Também deve-se considerar o extenso trabalho EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto - A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005, bem como SANTOS, Maria Etelvina. *Como uma pedra pássaro que voa - Llansol e o improvável da leitura*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008, dentre outros, que não foram abordados nesta dissertação.

marco zero, passamos a aprender uma gama de palavras estranhas, que se aproxima do campo do pensamento, da filosofia etc.. A princípio, o vocabulário criado por Llansol é de difícil compreensão, mas, com o hábito, com a prática da leitura do texto, quando acompanhamos com mais frequência e mais de perto os movimentos dessa escrita tão diferente, conseguimos perceber que muitos deles também estabelecem uma estreita relação com o universo da teoria literária. Por exemplo, **espaço edênico** se relaciona com a categoria de espaço, **figura**, com o universo do personagem, **cenar fulgor**, com o clímax da experiência estética, **sexo de ler**, com a atividade de leitura, dentre tantos outros termos, como veremos ao longo dos demais *percursos*. Talvez seja essa uma das dificuldades iniciais que o texto de Llansol cria para si, propositadamente, diga-se de passagem, porque exige uma reaprendizagem da leitura, entendida por ela como **legência**, talvez seja por isso que a **textualidade** não possa ser de fácil acesso, porque necessita do hábito, pelo convívio, para poder proporcionar uma experiência diferente à apreensão estética, através de um novo léxico, que procura recriar a linguagem sem **a impostura da língua**.

Tudo isso aponta para uma maquinação do texto que não é ingênua, porque repensa várias das instâncias que o circunscrevem, tanto é que Llansol tem absoluta consciência da dificuldade com que seu texto se abre para aquele que ali adentra, por essa razão problematiza a questão da leitura, fazendo da sua escrita um lugar propício para acolher também reflexões sobre o próprio processo que implica, reforçando seu caráter de engenho, como evidencia esta passagem de *Onde vais, drama-poesia?*:

“Como ler é um problema”, cismava Elvira;

sentou-se à minha frente, um pouco zangada,
trazia na mão o texto que eu lhe deixara ler (e que acabara por copiar). Aliás,
um texto curtíssimo e simples. Apreensiva com os rumos que tomava *O Ensaio de Música*, lançou ao papel um desabafo, como se dizia, noutros
tempos, em literatura. Passara, vira-me a escrever e perguntou se podia ler.
“Estou em face de um problema que não sei resolver. Rodo-o entre os dedos
vão-se os dedos, fica o problema. *Repulsa perversa por imagens*”, sublinhei a
última frase, e disse que sim.

_____ depois de ler este texto, senti que fora eu a escrevê-lo, e quis destruir o ser que o escrevera. Queria deixar no quarto pequeno em que agora trabalho (em que trabalha? Em tratamento de imagem) apenas o ser interrogativo do amor. Nunca o vi, mas sei que existe. Não as amorosas interrogações. Por que lhe estou a contar tudo isto?

porque li uma frase sua “o amor é a sua palavra”;
(não me lembro. Não importa), e tive vontade de errar, de ir, de lugar em lugar, não falo de ruas, de casas e de paisagens, mas de sítios onde creio que se quis encontrar comigo o ser interrogativo do amor,
quando ele (ele, quem? O meu ex) queria brincar em mim, e eu não queria, queria que falasse comigo, me olhasse o rosto e seguisse no meu olhar os sentimentos que os seus projectos me causavam, estava cansada de ser o seu armário de jogos, ele adorava desmontar situações quotidianas, minúsculas, anódinas, sonhava com um teatro mudo, ele fechava-se em mim, eu sentia o seu sexo doce, insistente

e queria fugir, queria deixar de ser um bastidor,

há muito que não atravesso um bosque de plátanos e de pinheiros mansos
há muito que não me passeio com os meus gatos, que os não levo comigo ao cerrado de um arbusto (LLANSOL, 2000, p. 259-260).

Se, de fato, a dificuldade de leitura é uma cisma que persiste, porque o texto llansoliano não é simples, deveríamos, então, tentar incorporar o erro, como uma prática possível para desbravá-lo, “e tive vontade de errar, de ir, de lugar em lugar, não falo de ruas, de casas e de paisagens, mas de sítios onde creio que se quis encontrar comigo o ser interrogativo do amor” (LLANSOL, 2000, p. 260), deixando agir sobre nós o duplo sentido que o verbo errar traz consigo, tanto o do erro colado ao engano, quanto o da errância, própria da vagância, *errare humanum est*. Ao aceitarmos o erro, como premissa para habitar a **textualidade**, compreendemos que o texto de Llansol propicia a deriva, porque se define por esta forma, “texto, lugar que viaja” (LLANSOL, 1998, p. 135), fazendo da **legência** uma experiência próxima a de um estar à deriva, “1. sem rumo, ao sabor dos ventos e das correntes; à matroca, à caceia; 2. sem governo; ao sabor dos acontecimentos” (HOUAISS, 2009, p. 618), em que o **legente** permite se deixar levar, ser conduzido, sem a necessidade de querer controlar aquilo que, muitas vezes, lhe é desconhecido.

Assim, é com uma espécie de visada-viajante que passaremos a percorrer as

paisagens textuais llansolianas, sempre em irrequieto movimento, pois, quando se está em viagem, o nosso olhar é o do estrangeiro, daquele que, de passagem, se deslumbra com a novidade de um lugar diferente, regozijando por conhecer outras paragens e assimilar línguas estranhas, sons, cheiros, impressões, sentidos diversos, e, justamente por isso, nos permitimos fazer correlações impensáveis e infundadas, até mesmo absurdas, ao confrontar nosso imaginário de antes com a novidade que se nos apresenta no instante em que nos deslocamos. O melhor disso tudo é que, quando aceitamos errar pelo texto à deriva, deixando de lado a resistência inicial que mantinha em guarda a razão e a lógica, passamos da sensação de desconforto ou de “incorforto” (BARRETO, 2008, p. 32) para ficarmos mais à vontade, boiando pelas páginas, porque o texto de Llansol nos convida para um tipo de experiência mais solta, nos chamando para seguir seus fluxos pelo imprevisível do desvio. Caminhamos, então, despreocupados em acertar, já que é no prazer de errar que se configura nossa condição de viajante: de antemão, pois, o acordo tácito, assinado por nós, é, antes mesmo de sair do lugar, o de aceitar nos perder, porque se mover pelo texto llansoliano se torna semelhante a se perder por entre seus fios de escrita, se entranhar em suas páginas desestabilizadoras e imprevisíveis. Aqui, não há como não lembrar de Silvina Rodrigues Lopes, em *Teoria da des-posseção - Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*:

“Perder-se” é um topos da literatura mística dos sécs. XVI e XVII: a experiência mística perpetua-se nesse movimento, os livros enchem-se de peripécias, sinais e avisos que são o caminhar para o êxtase, os seus arredores: a abertura de caminhos, o contar dos caminhos do desencaminhamento. (LOPES, 1988, p. 25-26).

Em Lopes, o verbo recebe conotações místicas, já para Michel Maffesoli, em *Sobre o nomadismo - Vagabundagens pós-modernas*, numa abordagem que reflete questões mais contemporâneas, ele pode ser lido como:

O fato de se perder testemunha o sonho que sempre nos atormenta, ou ainda o desejo do outro lugar. A maior parte do tempo isso se dá sob o império do devaneio. É o espírito disponível que se segue através de pistas que não são as da vida laboriosa. É uma lembrança, a memória de um ente querido, a

recordação de uma situação intensa, ou, simplesmente, uma pulsão inconsciente que nos atrai para onde não queríamos ir. Mas, por sedimentações sucessivas, todas essas pequenas errâncias espaciais não deixam de criar uma aura global – que pode, de acordo com as épocas, assumir maior ou menor importância – e lembram aos sedentaristas a força irreprimível da caminhada. (MAFFESOLI, 2001, p. 91).

Desse modo, é inquestionável que a escrita llansoliana, ao se abrir para a **legência** através da deriva, não se restrinja apenas a uma apreensão lógico-racional do texto, uma camada que não deixa de estar presente, mas que se amplia, alargando seu foco, ao deslocar o centro de interesse de uma relação mais imediata entre significado/significante, quando também passa a considerar o movimento, que incorpora a sensação e os outros sentidos, se aproximando do modo de ler de Emily Dickinson, que identificava um texto como poesia pela observação das oscilações das temperaturas do seu corpo:

Se ando a ler um livro e ele torna todo o meu corpo tão frio que parece que nunca lume algum poderá, alguma vez, voltar a aquecê-lo, sei que é poesia. Se eu sinto, fisicamente, como se o alto da cabeça me estivesse a ser arrancado, sei que é poesia. São estas as duas maneiras de que disponho para saber. Haverá outras? (DICKINSON, 1995, p. 57).

A escrita llansoliana, ao criar suas próprias dificuldades, favorece sua apreensão e sua percepção pelas sensações que desperta, provocando reações no corpo de quem a lê, como se o texto fosse realmente uma massa de energia que se desloca, produzindo calor ou luz, sombra ou arrepio, frêmito ou frio etc., se tornando “essa forma que podemos chamar vibração” (JOAQUIM, 2004, p. 19), justificando, inclusive, essa leitura crítica que Augusto Joaquim empreende, relacionando o texto de Llansol com a termodinâmica. Assim, não restringe a sua compreensão apenas à cognição, porque também abrange outros agenciamentos:

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentariedade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*. Um livro é um tal agenciamento, e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade – mas não se sabe ainda o que o múltiplo implica, quando ele deixa de ser atribuído, quer dizer, quando é elevado ao estado de

substantivo. (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 11-12).

Nessas várias linhas-camadas, onde diversas forças, velocidades e ritmos podem atuar, compondo o corpo elástico de um livro, é possível pensar em inúmeros cruzamentos: da linha que movimenta a luz, do dia e da noite, à da temperatura, do calor e do frio, percorrendo a da cor, variações entre o branco e o preto, e tantas e tantas outras, puxadas a partir de um nome, um fragmento de frase, um tema. Por isso, não há como definir a quantidade de **legências**, porque o texto se torna um campo aberto de linhas, que irrompem e seguem, atravessando a escrita, criando modulações e variações:

É esta relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós; é esta relação, fora da luz comum, que estabelece as diferenças que desempenham o papel de elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afectos*: eu ia a dizer que, nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é *uma alma crescendo*. Eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações. (LLANSOL, 2000a, p. 45).

Não há apenas uma única forma de ler, respeitando a sequência das frases ou a ordem de publicação dos livros, a **legência**, “nesta ordem de ler”, onde o leitor, na **textualidade**, é chamado de **legente**, se abre para inúmeras possibilidades de relações e de reorganizações dos livros, quando ler se transforma numa operação, nos conferindo autonomia para que nos aproximemos ativamente do texto, destacando frases, rearticulando fragmentos, enfim, montando, à nossa maneira, o imenso quebra-cabeça entendido como Obra.

Sabemos da dificuldade que é a de definir o conceito de Obra, “como definir uma obra entre milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?” (FOUCAULT, 2002, p. 39), mas a questão volta a ser levantada com a publicação dos cadernos póstumos:

Os *Livros de Horas* que aqui se continuam serão, assim, a forma possível de preservar e dar a ler/ver o húmus fértil de onde nasce toda a escrita de Llansol (ainda que, por enquanto, apenas numa das suas camadas, a originária, dos Diários manuscritos). E também de manter presente (espera-se que por muito tempo) a memória e o corpo de uma “Obra” – e quando

dizemos Obra pensamos no sentido do termo como matéria operante, aquilo que se faz e actua: que se faz da energia das palavras e da sua pujança imagética e pensante, que age sobre quem lê, para ele apela, e o transforma, que “convoca múltiplas figuras para a partilha do incêndio” de uma escrita única. Neste sentido, os cadernos não são a obra e são já “obra”, e a obra transmuta muitas vezes a escrita dos cadernos, mas em muitos momentos os dois registos confundem-se, tal é o nível de acabamento fragmentário e intensivo de muitas páginas dos Diários manuscritos, e tão notório o carácter inacabado e inteiro, deliberadamente disperso e a fazer-se, dos livros conhecidos de Llansol. Esta “totalidade” do *projecto de escrita llansoliano* – é disso que se trata, mais do que de uma Obra –, que abarca livros, cadernos manuscritos, dactiloscritos, papéis avulsos e uma importantíssima *marginalia*, é certamente um dos mais acabados, proliferantes, coerentes e improváveis exemplos da legitimidade e da exigência do fragmentário para a escrita moderna, tal como Blanchot (ou já Novalis) a pensaram e Llansol entre nós a praticou. (BARRENTO, SANTOS in LLANSOL, 2010, p. 13-14).

A Obra é entendida, então, como uma matéria operante, uma energia das palavras, reiterando a ideia de totalidade do projeto de escrita llansoliano, ao agrupar uma série de anotações, que não se restringe apenas aos livros publicados em vida. Com Blanchot, entendemos que a Obra é exatamente aquilo que não se apreende, seu desejo de realização, “l’écrivain ne sait jamais si l’oeuvre est faite. Ce qu’il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre” (BLANCHOT, 2000, p. 14), num movimento incessante, “écrire est maintenant l’interminable, l’incessant” (BLANCHOT, 2000, p. 20), manifestando a incapacidade de se dar conta da sua totalidade, porque infinita, “l’infini de l’oeuvre, dans une telle vue, n’est que l’infini de l’esprit” (BLANCHOT, 2000, p. 14). E, com as publicações, a materialidade da Obra passa a ser reiterada pela sua ausência:

[...] ce que l’écrivain a en vue, c’est l’oeuvre, et ce qu’il écrit c’est un livre. Le livre, comme tel, peut devenir un événement agissant du monde (action cependant toujours réservée et insuffisante), mais ce n’est pas l’action que l’artiste a en vue, c’est l’oeuvre (BLANCHOT, 2000, p. 16).

Assim, pensando nas inúmeras linhas-camadas, que compõem um livro, e que, de forma ampliada, rasuram o movimento de não-fixação da Obra, com a liberdade que temos na **textualidade** para compor variadas maneiras de ler, é que escolhemos o

desenho abaixo⁹, ilustrando a capa desta dissertação, como uma imagem de abertura para o início deste trabalho:

Escolhemos esse desenho para ilustrar a infinidade de caminhos que podem ser percorridos na Obra, porque queríamos ressaltar as inúmeras modulações e variações de movimentos, criados pela escrita llansoliana. As várias setas funcionam como vetores, que apontam para a urgência do seu próprio deslocamento, onde diversas forças passam a se entrecruzar, esbarrar-se, dividir-se, voltando, subindo ou seguindo adiante, sempre em constante movência.

Desse modo, em *Livro em deriva, percursos do EU no drama-poesia de Maria Gabriela Llansol*, resolvemos partir dessa imagem e escolhemos puxar um único livro, do complexo novelo que o projeto de escrita llansoliano constitui, para percorrermos, atravessando, uma espécie de livro-guia, *Onde vais, drama-poesia?* (2000). Entendemos que os livros de Llansol fazem parte desse todo maior, a Obra, que nos permite operacionalizar diversos cruzamentos e associações, integrando um intrincado emaranhado de fios, de frases, de fragmentos, que se entrelaçam e se desentrelaçam, com suas dinâmicas próprias. No entanto, por se tratar de uma dissertação, procuramos

⁹ Esse desenho de Maria Gabriela Llansol foi retirado do blog do Espaço Llansol: <http://espacollansol.blogspot.com/2007_12_01_archive.html> (acesso em: 14/01/10).

delimitar nosso traçado sem perder de vista esse livro em questão, ainda que tenhamos feito pequenas incursões em outras publicações, quando julgamos necessário para a análise específica de algumas problemáticas.

Nessa escolha, naturalmente arbitrária, realizamos um corte na Obra e começamos a buscar, orientados pela vontade de compreender, tal como a personagem G.H., “_ _ _ _ _ estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.” (LISPECTOR, 1996, p. 9), certas linhas-camadas que compunham a trama desse **drama-poesia**. Não há nenhuma razão especial para termos privilegiado esse livro de Llansol e não outros quaisquer, senão o desejo de, ao atravessá-lo, olharmos mais de perto algumas questões específicas que ele costura. O que não significa dizer que muitas delas não estejam presentes em outros livros, porque estão, ao considerarmos essa relação existente na Obra entre as partes e o todo. Simplesmente, o mistério que envolvia a pergunta *Onde vais, drama-poesia?* nos chamava para mais perto dele e o convite era irrecusável.

Ao longo das inúmeras leituras que realizamos, quando tentávamos elaborar uma metodologia de trabalho, que justificasse sua razão de ser, compreendemos que não deveríamos tentar “falar sobre” o livro, mas que era necessário nos aproximar dele ao máximo, como o fez Silvina Rodrigues Lopes com o texto de Herberto Helder:

De cada vez que lemos um poema estamos já diante do impossível: a poesia é a mais terrível das artes, e a mais inocente, porque nos dá a proximidade em estado de fogo. Do próximo não podemos por isso aproximarmo-nos sem risco, e todavia, sem um movimento de aproximação o poema não existiria para nós. Talvez a nossa aproximação devesse ser um ritual em que as oferendas fossem palavras ébrias de sentidos e de perigos. Talvez devessemos fazer silêncio e escolher para isso as palavras em que o rumor se confunde com o breve sopro do vento. Talvez. Mas porque quando leio um poema a vacilação do mundo acompanha a vibração das palavras, não posso deixar de pensar que a leitura se dá na incerteza, entre a resistência e o abandono, procurando homologias com o movimento do poema onde o espaço das fórmulas escasseia, recuando por ventura para formas simples mas lançadas num processo de metamorfose que garante a deslocação incessante do enigma. (LOPES, 1990, p. 11).

A aproximação se deu pela própria natureza da **textualidade**, por ser um texto

de experiência, que exige uma aderência e uma entrega do **legente**. Assim, compreendemos que alguma coisa apenas pode ser revelada por meio de um contato mais íntimo, que se deu pelo convívio, cheio de riscos e de incertezas, entre a hesitação disto que privilegiamos e daquilo que preferimos deixar de lado. Dentre tantas possibilidades, procuramos nos aproximar ao máximo dos movimentos do EU, acompanhando suas variações e modulações pelo fluxo do livro. Esse nos pareceu um caminho interessante a ser percorrido, porque o EU, no **drama-poesia**, atualiza, trazendo novas perspectivas para a problemática da voz, atravessando questões antigas, que envolvem aquele que se põe a falar, sem a presença de um narrador, no drama, o próprio narrador, das narrativas escritas em prosa, e o sujeito lírico da poesia, ou seja, cruza os três principais gêneros literários, bem como à noção de fragmento, sem deixar de lado questões relativas à subjetividade e à ontologia, tão caras ao século XX no campo da filosofia. Além disso, resvala no universo do autor, quando pensado pela noção de autoria, trazendo problemáticas relacionadas à escrita e à leitura, nos devolvendo outras formas de olhar que discutem a continuidade dessas questões no contemporâneo.

Estruturamos o trabalho a partir de um vocabulário náutico e renomeamos, num gesto de contaminação e absorção do pensamento llansoliano, as diversas seções que compreendem uma dissertação acadêmica, porque somos partidários de que a forma deve procurar se assemelhar ao conteúdo, evidenciando que “não há diferenças entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 12). Escolhemos essa nomenclatura marítima para pontuar como Llansol conversa com a tradição literária portuguesa, tão envolvida nessa tópica, porque nos pareceu evidente que, como as epígrafes (p. 9), que abrem esta *carta de navegação*, não nos deixam negar, a escrita llansoliana dialoga com uma “aventura da água”, “um modo de

dizer *vivo* em português” (LLANSOL, 2000, p. 263). Além disso, para frisar as movências, tão presentes na Obra llansoliana, dividimos as demais partes em *percursos*, ao invés de capítulos, já que um livro, que se inicia com “assim cogitando caminhava” (LLANSOL, 2000, p. 9), entende a produção de pensamento diretamente relacionada ao movimento, se inserindo na tradição aberta pelos gregos, com o método peripatético, quando as estradas eram construídas para a conversa, “- Eh bien, dit-il, raconte vite. La route de la ville est du reste faite exprès pour converser en marchant. Nous voilà donc en chemin, en parlant des choses...” (PLATON, 2000, p. 8). Uma conversa que se estica pelas caminhadas iluministas de Rousseau e pela *flânerie* moderna de Baudelaire – antigos passos que nos devolvem para novos deslocamentos no contemporâneo.

Assim, como se tratam de *percursos*, realizados por um livro lido à deriva, o EU se abre, por desvios, de forma diferente em cada um deles, além de ser pensado de maneira muito particular em *porto de chegada?* e *diário de bordo*:

percurso - 0 ou marco zero;

percurso - 1 (EU / autobiografia);

percurso - 2 (EU / jogo de cena);

percurso - 2 ou déjà-vu (EU / OUTRO);

percurso - 3 (EU / fragmento).

No *percurso - 0 ou marco zero*, partimos da **textualidade**, um conceito llansoliano basilar, para familiarizar os leitores, que desconhecem as particularidades do seu universo de escrita, com sua terminologia particular e com questões que lhe são intrínsecas. Então, a partir da **textualidade**, desdobramos outros conceitos que lhe são caros, iniciando uma primeira passagem por alguns, tais como: **cena fulgor**, em contraposição à verossimilhança da escrita ficcional, além de **figura**, **sobreimpressão**, **espaço edênico** e também a noção de **dobra** da escrita, que passa a escrever o real no

textual, incorporando aspectos, imagens, lugares, objetos, enfim, uma infinidade de elementos que cruzaram a vida de Llansol. Por último, sugerimos uma aproximação entre o conceito de texto de Roland Barthes (BARTHES, NADEAU, 1980) e a **textualidade**, mas ressaltando que iremos privilegiar a terminologia desenvolvida por Llansol, por entendermos sua Obra como um todo, do qual irrompem inúmeros movimentos que não dissociam pensamento sobre escrita e a escrita em si, fazendo com que tudo seja visto como “uma forma de escrita” (LLANSOL, 2000, p. 197). Chamamos de **marco zero** para não perder de vista, nos demais **percursos**, essa marcação demográfica, que funda o lugar onde se iniciam as cidades, o centro a partir do qual surgem todas as direções/demarcações de um território: leste-oeste, norte-sul, e variações. Assim, os outros **percursos** se tornam extensões, que giram em torno desse eixo-primeiro, tendo-o sempre como uma orientação permanente.

No **percurso - 1 (EU / autobiografia)**, em *primeiros passos, em torno de um nascimento*, associando o escrever ao campo semântico dos tecidos, em que tecer e escrever se tornam ações correlatas, começamos a abordar a questão do nascimento (LLANSOL, 2000, p. 11) e a inscrição do sujeito empírico no texto pelo EU que se escreve, através da autobiografia (LEJEUNE, 2008). Mostramos de que maneira Llansol flerta com esse gênero, negando-o, a princípio, mas pontuando que, pela **dobra** da escrita, a **textualidade** absorve índices do real, evidências do vivido, mesclando-os ao universo textual. Dessa forma, começamos a analisar as modulações da voz da **escrevente** nos cadernos e nos diários, lugares onde pretensamente despontaria uma voz mais autobiográfica, no entanto, desde aí, verificamos que ela já se escreve afirmando uma distância: apresentamos, então, duas possibilidades teóricas para observar a questão da autoria, a do *apagamento* (FOUCAULT, 2002) e a do *distanciamento* (BARTHES, 1993). Depois, em *desdobrar um texto, como um tecido*, voltamos à

análise do **drama-poesia**, procurando evidenciar que o EU, primeiramente ligado à voz da **escrevente** Maria Gabriela Llansol, oscila, se distanciando para o ELA, num vertiginoso movimento pendular (LLANSOL, 2000, p. 165), gerando, propositadamente, dúvida e “inconforto” (BARRENTO, 2008) no **legente**. Em seguida, a oscilação se amplifica, tomando forma em vários OUTROS, reforçando a multiplicidade de vozes que podem se ligar ao EU, que adquire, portanto, uma camada maior de complexidade, através de gradações, à maneira de um romance autobiográfico, que comporta graus (LEJEUNE, 2008). Além disso, observamos como o EU passa pela **rapariga que temia a impostura da língua** (também presente em outros livros de Llansol que percorremos) ou mesmo pelo **espaço Llansol**, extensões mais próximas da **escrevente** Maria Gabriela Llansol. Por fim, diferenciando o nome de autor do nome civil (FOUCAULT, 2002), mostramos a diferença entre sujeito empírico e sujeito textual, comprovando que, se há a constância de um movimento autobiográfico no **drama-poesia**, como um dos inúmeros movimentos que o atravessam, é para fazer migrar o EU da **escrevente** Maria Gabriela Llansol para o **poema sem-eu**, numa desconstrução radical do gênero autobiográfico, ao privilegiar mais a escrita do que o próprio sujeito que a escreve, afirmando a “signografia” (BARRENTO, 2008).

No *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*, chegamos ao **Aestheticum Convivium** (LLANSOL, 2000, p. 27-38), lugar do livro onde Llansol reúne outros autores da sua biblioteca íntima, seus afetos de leitura: Emily Dickinson, Friedrich Hölderlin, Robert Musil, Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa, como Aossê, e Arthur Rimbaud, para escreverem em conjunto a partir da aparição da **imagem**. Logo na primeira parte, *na coxia – instantes antes do início do espetáculo*, procuramos estabelecer relações entre o drama e o convívio, pensando-o como um jogo de cena, ao modo de uma peça teatral, sem deixarmos de lado a questão da experiência. Seguindo uma sugestão de Llansol,

que insinua uma ligação entre o **drama-poesia** e o teatro, partimos dessa deixa e começamos a ler os convidados desse convívio estético como autores/atores e o cenário como **Casa**, dialogando com diferentes perspectivas teóricas (SILVEIRA, 1999; BARTHES, 2003 e DERRIDA, 2003). Abordamos também a questão da autoria dos poemas da seção OFERENDAS, assinados por Rosa W. Christinna, que intercalam outras partes do livro:

- I) ONDE VAIS, DRAMA-POESIA?: I-VII Aestheticum Convivium (p. 7-38);
- II) OFERENDAS: POEMA PARA AOSSÊ/ POEMA PARA HÖLDERLIN (p. 39-47);
- III) EM BUSCA DA TROCA VERDADEIRA (1982-1992): I-XLI (p. 49-154);
- IV) OFERENDAS: POEMA PARA EMILY DICKINSON/ POEMA PARA RIMBAUD (p. 155-159);
- V) APOPTOSE: O-VIII (p. 160-182);
- VI) O PODER DA DECISÃO (1988-1998):¹⁰ I-XXXVII (p. 183-279);
- VII) OFERENDAS: POEMA PARA RILKE/ POEMA PARA MUSIL (p. 281-287);
- VIII) DIOPTRIAS: I-VII (p. 291- 306).

Evidenciando uma possível relação com a mística, preferimos privilegiar a leitura do **Aestheticum Convivium** pela estética. Assim, entramos no *jogo de cena* e começamos a analisar o encontro desses autores/atores pela estranheza do termo llansoliano **sexo de ler**. Procurando desfazer a ideia do desejo como falta (LLANSOL, 2000 e DELEUZE; GUATTARI, 2004), passamos pela alegria, que amplifica o pensamento de Espinosa e suas questões relacionadas ao corpo (ESPINOSA, 1983). Na

¹⁰ Nessa parte do livro, há dois capítulos que estão faltando, o V e o VI, entre as páginas 196 e 197. Segundo João Barrento, que verificou a numeração dos capítulos nas provas do livro e no original datilografado de Llansol, que estão no Espaço Llansol, “de facto há um salto, e tudo indica que foi ela [Llansol] que se enganou na numeração, e a editora não deu por isso e não corrigiu!”

esteira do seu pensamento, em consonância com *Espinosa – Filosofia prática* (DELEUZE, 2002), situamos o lugar do corpo na filosofia (MARZANO, 2009), compreendendo, justamente, o elo montado por Llansol para escrever com esses OUTROS autores por esse viés, uma escolha que se firma como política, reforçando a presença de um movimento erótico, que perpassa todo esse encontro. Em seguida, ressaltamos a **paisagem** como uma tópica forte desse erotismo, procurando mostrar algumas relações com outras paisagens textuais, quando comentamos rapidamente *Na floresta do alheamento* (PESSOA, 1976), por uma linha aberta pelos *Cânticos dos cânticos*, além disso, sugerimos que a escolha lexical, empreendida por Llansol ao longo do **Aestheticum Convivium**, reitera o erotismo desse jogo de cena. Mencionamos a potência (ESPINOSA, 1983) para salientar a decomposição do EU e a composição do NÓS, afirmando uma ideia de linhagem, como uma “*linea generationis substantiae*” (AGAMBEN, 1993), que passa a compor uma **comunidade**, reafirmando o projeto desenvolvido por Llansol desde *O livro das comunidades* (LLANSOL, 1977). E, por fim, observamos as variações de luz, que contribuem para a leitura do **Aestheticum Convivium** como um espetáculo teatral, um verdadeiro jogo de cena.

No *percurso - 2 ou déjà-vu (EU / OUTRO)*, procurando reproduzir textualmente a sensação de repetição e diferença, que decorre com a **sobreimpressão** llansoliana, criamos este outro *percurso*, ligado ao anterior de forma intrínseca, numa tentativa de explorar, na estrutura do trabalho dissertativo, dinâmicas e procedimentos presentes na Obra de Llansol. Essa contaminação, que se manifesta na maneira de construir esta dissertação, afirma uma prática crítica que se quer mais próxima do objeto e, portanto, mais permeável, acreditando que a forma final, que o trabalho apresenta, também é relevante para a compreensão do que estamos procurando evidenciar com a análise. Nomeamos como *déjà-vu* para assinalar essa sensação de já-visto, uma vez que

o termo significa exatamente isto, uma “forma de ilusão da memória que leva o indivíduo a crer já ter visto (e, por ext. já ter vivido) alguma coisa ou situação de fato desconhecida ou nova para si” (HOUAISS, 2009, p. 608), também conhecido como paramnésia, que é um “distúrbio da memória em que se relembram as palavras, porém fora de sua significação exata” (HOUAISS, 2009, p. 1432). Por isso, este outro *percurso* funciona como um *déjà-vu* do *percurso - 2*, porque, ao mesmo tempo em que decorre depois, evidenciando a repetição de temas já tratados anteriormente, apresenta outros novos enfoques, abordando, por aspectos diferentes, o **Aestheticum Convivium**. Assim, em *repetição e diferença*, começamos buscando entender se há alguma outra razão, para além do corpo já trabalhado no *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*, pela qual Llansol teria reunido aqueles autores/atores para escreverem em conjunto, quando desponta, então, a noção de linhagem, sugerindo-os como os da fase moderna (LLANSOL, 2003a). Ressaltamos a questão biográfica, um fator relevante a ser considerado na leitura das obras desses autores, mas escapando de uma lógica que entenda as biografias como causa e efeito. Com “Kafka e seus precursores” (BORGES, 2007), mostramos que é pela mão de Llansol que se dá a relação entre eles, porque, ao reuni-los, ela cria uma linha que não existia, modificando tanto a noção de passado, lançando uma nova luz para a leitura de suas poéticas, quanto a de futuro, lido por seu viés profético (BLANCHOT, 2003). Assim, passamos a ler a presença desses OUTROS pelo conceito llansoliano de **figura**, essa legião de personagens/personalidades históricas que cruza os livros de Llansol. Para entendermos a maneira pela qual essas **figuras** se tornam outras, operando um mecanismo de decepamento (SARMENTO *in O que é figura?*, 2009), partimos de um conto de Borges “Pierre Menard, autor de Quixote” (BORGES, 1989), evidenciando a repetição, mas como diferença, o **eterno retorno do mútuo** (LLANSOL, 1987), que se instaura entre elas, libertando-as de suas

próprias biografias, quando passam a ser OUTROS, “transplantados para uma ampla comunidade textual” (BARRENTO, 2005a). A questão das **figuras** é indissociável a da técnica da **sobreimpressão** (LLANSOL, 1977), ligada ao olhar, e firma a **legência** como um pressuposto para a escrita, que se faz num movimento a partir do contato com o texto de outros autores, assinalando que, com a morte do autor, surge o leitor (BARTHES, 1993). Dessa forma, Llansol delimita um lugar para ser lida, construindo uma linha que tanto move o passado, quanto cria outras perspectivas para o futuro. Desse modo, o encontro, realizado no **Aestheticum Convivium**, não pode ser visto como uma simples intertextualidade (COELHO, 1988), porque é algo de mais fundante, ligado à noção de absorção do imaginário, que está em jogo, constituindo a própria Obra. Nesse escrever com o OUTRO, a partir da **legência**, não há apagamento de ambas as partes, por isso não é a imagem de um palimpsesto que poder ser usada para visualizar o processo, mas sim a da cópia (LLANSOL, 2000), que nos remete ao imaginário medieval. No ato de copiar, a escrita permite desvios e são nesses desvios, criados a partir do texto original, em que se afirma a escrita llansoliana. É nesse escrever com o OUTRO, que a singularidade da sua escrita desponta, firmando a alteridade como prática da subjetividade (RUIZ, 2004), numa proposta de escrita que comporta uma dimensão ética e estética (LLANSOL, 2002).

Por fim, no **percurso - 3 (EU / fragmento)**, que também funciona como uma conclusão-inconclusiva desta dissertação, procuramos mostrar o porquê de termos deixado apenas para este último **percurso** a abordagem dos gêneros literários, uma vez que, desde o início, a questão é trazida pelo título do livro: *Onde vais, drama-poesia?*. Na análise que realizamos, demonstramos que a nova forma criada por Llansol, **drama-poesia**, está em estreito contato com as formas clássicas (ARISTÓTELES, 2005), evidenciando um pensamento formalista, que repensa os gêneros literários sem perder

de vista o romance, já demarcado como eixo fundante desde o *percurso - 0 ou marco zero*, onde Llansol afirma que “escreve para que o romance não morra” (LLANSOL, 1994). Pela água, já atravessada por Luís de Camões e Fernando Pessoa, comparamos dois textos de Llansol: um trecho publicado no **drama-poesia** e outro, marca de um processo. Ao cotejarmos ambos, analisando diferenças e semelhanças, ressaltamos que o trecho publicado no **drama-poesia** se aproxima do fragmento, entendido mais como procedimento do que como gênero, porque o romance, tendo nascido como um gênero híbrido (BERARDINELLI, 2007), aceita as misturas que o drama e a poesia historicamente não. Apresentamos diferenças entre a prosa e a poesia, com *Ideia da prosa* (AGAMBEN, 2002), e semelhanças entre o drama e a poesia (BARTHES, 1968), reforçando a escolha pelo romance em Llansol, mas apontando que o fragmento (QUIGNARD, 2003), como uma unidade mínima, se aproxima da poesia (RIPOLL, 2002). Além disso, percorremos algumas questões trazidas pelo fragmento, como a do estilhaço do EU (RIPOLL, 2002), trazendo o corpo e a questão da ordenação da leitura, que abrem para os “livros sêmanticos” (EIRAS, 2001), numa operacionalização de montagem e remontagem da Obra, quando sugerimos uma comparação com o projeto de Fernando Pessoa (LLANSOL, 2000), sem nos aprofundar no “drama em gente”. O **drama-poesia** também é combate e por vir (LLANSOL, 2000), espécie de promessa (BLANCHOT, 2003), que se projeta no futuro, afirmando a crença e a potência nas palavras, atravessando todos os gêneros com o fragmento – unidade mínima e totalidade, mas parte de um todo maior, a Obra.

Se a pergunta, *Onde vais, drama-poesia?*, seguiu abrindo caminhos e fertilizando passagens, era impossível pensar numa estrutura de trabalho dissertativo que se encerrasse com uma conclusão, porque, de fato, com a promessa do **drama-poesia**, projetada no futuro, a questão não se fechava, seguia aberta. Por isso, a maneira

como concebemos uma forma de finalizar este trabalho foi através das seções *porto de chegada?* e *diário de bordo*. Ambas trazem uma leitura muito pessoal e mais livre, através de textos poéticos e visuais, a forma com a qual meu **sexo ler** respondeu, durante a elaboração deste trabalho, ao intenso convívio com o texto llansoliano, desdobrando-o de outras maneiras.

- - - *percurso - 0 ou marco zero* - - - - -

“Antes de mais é uma forma de escrita, uma espécie de literatura não ficcional.”

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 197.

Em 1991, o livro *Um beijo dado mais tarde* (1990), de Maria Gabriela Llansol, recebeu o Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE). Na cerimônia de entrega, Llansol leu “Para que o romance não morra”, um texto que, por vezes, assume o tom de uma fala, de um discurso, até mesmo de um ensaio – ou um pouco de tudo isso junto. Posteriormente, esse texto foi publicado em *Lisboaleipzig 1 - O encontro inesperado do diverso* (1994), na seção “_____Dedico-vos estes textos” (LLANSOL, 1994, p. 83-147), que reúne outros textos de Llansol de caráter mais reflexivo, introduzindo, nessa segunda parte do livro, um registro textual diferente do que se desenrolava na primeira parte. Além de ter reunido alguns textos, que discutem questões específicas do fazer literário, abrindo espaço, no meio de uma outra situação de escrita, para uma reflexão sobre sua própria poética e temas que a circundam, Llansol dividiu *Lisboaleipzig* em dois volumes, sendo o segundo, *Lisboaleipzig 2 - O ensaio de música*, também publicado em 1994.

Com esse gesto de inserir diferentes registros textuais e interromper o fluir da escrita, continuando-o num outro volume, Llansol reafirma uma concepção editorial que reflete a elaboração do livro como ideia, porque desenha outras possibilidades para sua materialidade, fazendo com que o livro, o objeto em si, a ser discutido no *percurso - 3 (EU / fragmento)*, ganhe várias feições em sua Obra, cujos outros exemplos poderiam ser as trilogias “Geografia de rebeldes” e “O litoral do mundo”, que agrupam um conjunto de livros publicados separadamente, flexibilizando a noção de unidade, já que seus livros se espalham, se expandem, passando a ser compostos por pedaços moventes, que se distendem em fragmentos, compondo partes de um todo maior, a Obra.

Esses dois volumes de *Lisboaleipzig* fazem questão de nos lembrar que os livros de Llansol continuam, atravessam suas capas, se misturando, não se fecham nas páginas que encerram a parte física do objeto, que tocamos e manipulamos com as mãos, ao

empreendermos a viagem da leitura, quando passam a ser lidos com o corpo inteiro, ampliando a própria noção do que seria o livro, aberto para novas concepções, que aceitam, com muita naturalidade, uma fala ou mesmo um ensaio, convivendo ao lado de um encontro inesperado entre duas cidades, Lisboa e Leipzig.

A escrita praticada por Llansol, convergindo para o conceito de Obra, faz questão de não fazer muita distinção entre o que é da ordem do filosófico e o que seria da ordem do literário, quando tudo, até mesmo o pensamento produzido sobre sua própria escrita, que é antes de tudo uma “forma de escrita”, e não uma literatura ficcional, nos lembra a epígrafe (p. 34) deste *percurso - 0 ou marco zero*, passa a ser considerado sob os auspícios da **textualidade**. É na esteira desse termo, apresentado no texto “Para que o romance não morra”, que partimos para traçar os *percursos* desta dissertação.

Iniciar este *percurso - 0 ou marco zero*, escolhendo a **textualidade** como rota, uma espécie de traçado primeiro, servindo de ponto de orientação permanente (demarcando um eixo a partir do qual tudo começa, porque as cidades começam assim, no *marco zero*), é para não perder de vista a linha do horizonte que a escrita llansoliana levanta em seu texto. Assim, resolvemos transcrever algumas partes do texto lido na entrega do prêmio, para deixar que Llansol apresente, por sua própria voz, isto que foi por ela nomeado de **textualidade**:

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

[...]Poderá ter-vos parecido estranho que eu tenha situado os meus textos na área do romance. Mas o **romance**, antes de ser um género literário definido,
não foi, e não continua a ser,
o nome genérico da **narratividade**?

[...]_____acontece, contudo, está acontecendo há muito, que a

narratividade perde o seu poder de fascínio. Os seres humanos mais despertos já a incorporaram, a dominam _____ e tornam-se, cada vez mais, sedentos do novo. Muitos deles, estão morrendo à fome.

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

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

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

O diagnóstico é conhecido.

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

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

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

O **romance** trouxe uma visibilidade imaginária, mas verosímil, do “privado” de classes e castas que praticamente se degladiavam, na base de preconceitos mútuos. O **romance** pô-las em contacto entre si, e veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens,

porque todos são iguais perante a existência enigmática.

[...]

como continuar o humano?

Que vamos nós fazer de nós?

Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?

Para onde é que o fulgor se foi?

Como romper estes cenários de “já visto” e “revisto” que nos cercam?

É minha convicção que, se puder deslocar o centro nevralgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade** um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível.

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

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo,

fazer de nós vivos no meio do vivo.

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

Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a

textualidade tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de **pujança** _____ o vaivém da intensidade. Ela permite-nos, a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos.

Na verdade, proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como, longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus, fora de todo contexto religioso, ou até sagrado. (LLANSOL, 1994, p. 116-121).

Ao longo do trecho selecionado, percebemos, com muita clareza, algumas evidências que perpassam o pensamento de escrita llansoliano: primeiramente, ela situa seus textos em relação ao romance, o que poderia nos parecer estranho, mas não o é, porque esse gênero foi, no passado, responsável pelo primado da liberdade de consciência (e isso lhe interessa), porém o romance, cujo nome genérico seria a **narratividade**, perdeu seu poder de fascínio e de vibração.

Llansol está ciente de que há muito se discute a morte desse gênero, mas, ao invés de se posicionar na face negativa do problema, reiterando alguma impossibilidade em se continuar a narrar, ela se posiciona na face positiva, afirmando uma vontade de **pujança**, “_____ escrevo, para que o romance não morra”, ainda que essa continuidade, como uma insistência no gênero, pressuponha uma transformação, “mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma”. Mudar de forma não quer dizer apenas metamorfosear uma fórmula, que é controlada pela função de verdade (a verossimilhança da ficção), a mudança de forma que propõe está ligada a uma migração da **narratividade** para a **textualidade**, quando o acesso **ao novo, ao vivo e ao fulgor** é possível, fundando um **LOCUS/LOGOS**, onde não há controle sobre os corpos, pois o projeto é o de alargar a liberdade, fazendo de nós **vivos no meio dos vivos**, através do **dom poético**, como poderemos observar ao longo dos *percursos*.

Assim, para Llansol, a ficção é o que menos interessa: “Quando me perguntam se escrevo ficção, tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem,

comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou *não é*. Não existe o *como se*.” (LLANSOL in BRANCO, 1993, p. 109), porque, como explica João Barrento, o **dom poético** “permite convocar ‘reais-não-existentes’ para o lugar onde a ficção inevitavelmente apelaria a um ‘existente-não-real’” (BARRENTO, 2008, p. 231).

A **textualidade** é, portanto, o território das forças virtuais (como disse Llansol), uma geografia do improvável e do imprevisível, um lugar onde os **reais-não-existentes**, as **figuras**, que passam a habitar o interior da **textualidade**, estão sempre em expansão, abertas pelo devir, como veremos no *percurso - 2 ou déjà-vu (EU / OUTRO)*, alargando o âmbito da escrita, que não progride através de um enredo pré-determinado, porque passa a ser constituída por **cenas fulgor**:

O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo. (LLANSOL, 1998, p. 130-131).

As **cenas fulgor** podem ser pensadas, em conjunto com todo o vocabulário particular, criado por Llansol para nomear sua própria prática de escrita, como um procedimento, que afirma um projeto, uma tentativa de desfazer os **nós** amarrados pelo **reumatismo dos conceitos** – “à medida que a bandeja, posta na toalha estendida sobre o trabalho,/ desfazia em fulgor os nós presos/ pelo reumatismo dos conceitos” (LLANSOL, 2000, p. 227), e atente para o verbo empregado por Llansol, desfazer, onde, como uma insistência, o prefixo des-, de desconstrução, é reiterado. Também fazendo parte dessa revisão conceitual, que Llansol apresenta novos termos para repensar a já cansada nomenclatura da teoria literária, o termo **figura** aparece ligado ao universo do personagem, mas participa do texto de outra forma:

A figura nunca é um inerte, mas um princípio activo, cuja harmónica e trajectória se esvaem se o impedirem de agir segundo o próprio princípio. Com a experiência, e o aperfeiçoamento técnico, aprende-se a escrever deste

modo, como se aprende a conduzir um planador segundo a feição dos ventos. (LLANSOL, 1998, p. 131).

Essa amplitude do termo abre a **figura**, e assim a escrita e, consequentemente, o livro, que se tornam flexíveis. No princípio, as **figuras** estavam relacionadas à terminologia das **cenas fulgor**, os **nós construtivos** que são o **ponto-voraz** da escrita, “aprendi que o real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma **cena fulgor** se enrola, e se levanta” (LLANSOL, 1994, p. 128):

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. (LLANSOL, 1998, p. 130).

Além disso, há um mecanismo de inserção de autores e personalidades/personagens históricos, através da **sobreimpressão**, fazendo com que as **figuras** constituam uma linhagem, uma genealogia:

Sobre esse caminho, indo de cena em cena, deparou-se-me o que, mais tarde, chamei **figuras** e que, num primeiro contacto, nada mais são do que personagens históricas ou míticas; plantas ou animais; um dispositivo de companheiros que tomam parte na mesma problemática.

VIII - Esta genealogia de figuras que o texto **aqui** convocava; ou, então, **lá em baixo**; ou, então, **lá-em-baixo-sobre-aqui**, partilham, indubitavelmente, uma mesma problemática, quer o seu nome seja Müntzer, ou Eckhart, ou Hadewijch, ou Isabôl, ou Peñalosa, Hamman, Camões, João da Cruz, Copérnico, Nietzsche, Hölderlin, Pessoa, Kafka, Bach, Coração do Urso, Prunus Triloba, Besante, ou Potropato.

Mas o que possuem, acima de tudo, em comum, é a técnica visual da sobreimpressão, a sua arte de ver o mundo sobreimpresso, impelindo a deslizar umas sobre as outras paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio. (LLANSOL, 1994, p. 129).

A lista das **figuras** é enorme, mas há uma espécie de unidade marginal, de uma errância originária das bordas da cultura, envolvendo todos os convidados que participam da **textualidade**, porque as **figuras** “partilham, indubitavelmente, uma mesma problemática”, já que é na margem onde foram posicionadas ou mesmo se

posicionaram, ao longo do tempo, e é pela margem que Maria Gabriela Llansol se filia a elas:

Este projecto de escrita, absolutamente singular no campo literário, tem tido as suas correspondências no domínio do pensamento, daquele pensamento que, até nas formas de *escrita* que adopta, é o mais marginal em relação aos *mainstreams* da racionalidade e da sistematicidade: penso nomeadamente em Nietzsche, Ernst Bloch ou Walter Benjamin. Com eles, Maria Gabriela Llansol poderia repetir o que se lê em *Causa Amante*: “Por direito, nós herdámos as margens.” (BARRENTO, 2005, p. 14).

A transformação para a **textualidade** pressupõe, então, que um novo espaço seja instaurado, se colocando, dessa forma, como um contraponto ao projeto realista, que passa a ser revisto e ampliado na escrita llansoliana, porque ainda está calcado numa perspectiva mimética de transposição da realidade. Esse novo espaço, pensado por Llansol como um **LOCUS/LOGOS**, que pode remeter à experiência do sagrado, mesmo estando fora do contexto religioso, foi chamado por ela de **espaço edénico**:

Eu já referi que esse lugar [lugar imaginante] vem nomeado várias vezes no texto: é o espaço edénico. Até hoje não encontrei termo mais adequado, apesar de ao chamá-lo assim, me ver obrigada a desconstruir uma tradição religiosa. O que muitas vezes é pura perda de tempo. Mas se conseguires imaginar um espaço 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 não só no princípio dos tempos; que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito e irreconhecível; que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem, compreenderás o que entendo por espaço edénico. É um espaço que vive confrontado, como o texto mostra, com o poder e com as imagens de início, com o tropel de imagens que vem do horizonte; em termos psicológicos, esse espaço vive confrontado com a opressão política e/ou a obrigatoriedade de viver identificado com status sociais, e com a depressão. (LLANSOL, 2003a, p. 146).

A **textualidade** não está interessada nos **existentes-não-reais**, ligados à ficção, mas nos **reais-não-existent**s, que abrem para estados de **fora-do-eu**. Os **reais-não-existent**s são a matéria que constitui a **paisagem** de escrita llansoliana e também podem ser incorporados por indícios, como índices, do real: ao surgirem tanto da realidade circundante de Llansol, a partir de experiências que viveu, lugares por onde passou e morou, lampejos do seu quotidiano fugaz, perpassado por seres vivos e inúmeros objetos, que sempre estiveram presentes em sua vida, quanto da realidade

cultural de que Llansol faz parte, ao partilhar um imaginário europeu, trazendo para seu texto inúmeros autores e personalidades/personagens de diferentes períodos históricos, que cruzaram e fizeram a história desse continente.

Assim, com esse gesto de inscrever, no interior da **textualidade**, incorporando elementos que participaram de modos distintos da sua biografia, não se trata mais de colocar dois universos, o real e o ficcional, em contraposição ou espelhamento, como se os dois fossem pretensamente divergentes, como comumente o real era pensado:

Dès l'Antiquité, le "réel" était du côté de l'Histoire; mais c'était pour mieux s'opposer au vraisemblable, c'est-à-dire à l'ordre même du récit (de l'imitation ou "poésie"). Toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable. (BARTHES, 1993, p. 185).

A **textualidade** não reivindica a verossimilhança da ficção, aquilo que seria próprio da invenção, mas se aproxima do vivido, do experienciado, penetrando a multiplicidade daquilo que entendemos ou convencionamos chamar de real, que é comumente associado ao princípio de realidade, já que a escrita llansoliana passa a incorporar o real no textual (e não mais no ficcional), sobrepondo-os. Por isso, o termo **sobreimpressão** pode ser lido também por uma outra imagem, uma atualização: a **dobra**, como uma volta, um retorno do real.

Llansol não vê o real e o textual rigorosamente separados, mas permeáveis, interligados e penetráveis, já que o real volta, pela **dobra** da escrita, como um tecido de texto maleável, feito de lembranças, de fatos e de dados, evidências de sua própria vida, pequenos vestígios de acontecimentos, que esticam, dobrando e desdobrando, o fio da realidade empírica na trama de palavras da **textualidade**. E a **dobra** se dá, eminentemente, no nível da linguagem, pois a língua é a massa que o autor manipula, re-articulando as palavras, nos lembra *Um falcão no punho* - diário I, "dobra a tua língua, articula./ Dobra a tua língua, articula." (LLANSOL, 1998, p. 8), como iremos ver no *percurso - 1 (EU / autobiografia)*.

Em sua Obra, podemos entender essa **dobra** do real como uma tentativa de friccionar o conceito de *mimeses*, definido por Aristóteles como imitação/representação, “a epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flautista e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19), que é a “capacidade de reproduzir a realidade, com meios próprios, os mecanismos utilizados na criação da realidade do mundo; em síntese, arte como recriação.” (MOISÉS, 1995, p. 312). Além disso, a **dobra** também pode ser vista como uma forma de esbater a noção de literatura, quando associada ao conceito de ficção, de *finger*,¹¹ que, para Llansol, contribuiu para que o romance perdesse o fascínio e a capacidade de vibração, reproduzindo um padrão de realismo que critica.

A **textualidade** se coloca ao lado do **fulgor** e não da verossimilhança, que se propõe a “enunciar verdades gerais” no interior do texto, sem perder a coerência interna, ou seja, “dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28). É tentando escapar disso que a escrita se finca no texto pela ideia de combate, como uma luta a empreender contra a estética mais marcadamente realista. O trecho abaixo,¹² retirado de *Onde vais, drama-poesia?*, reitera

¹¹ “FICÇÃO – Latim *fictione(m)*, de *finger*, modelar, compor, imaginar, fingir.

Sinônimo de imaginação ou invenção, encerra o próprio núcleo do conceito de Literatura: Literatura é ficção por meio da palavra escrita. Nesse caso, qualquer obra literária (conto, novela, romance, soneto, ode, comédia, tragédia, etc.) constitui a expressão dos conteúdos da ficção. Entretanto, o vocábulo se emprega, costumeira e restritivamente, para designar a prosa literária em geral, ou seja, a prosa de ficção.” (MOISÉS, 1995, p. 229).

¹² O trecho está inserido em uma parte do livro que traz uma entrevista:

“No ano da Europália, encontrava-me numa fase particularmente afirmativa. Sabia que o texto era possível, que havia um caminho viável e particularmente rico para a literatura (para lá do romance e da poesia), e que o campo a explorar era, com propriedade do termo, imenso;

aceitei trabalhar numa entrevista para um jornal belga, no quadro desse evento; o processo foi laborioso e o texto, apesar de concluído, nunca foi publicado. Não vou contar as peripécias,

levantou-se polémica na equipa que fazia a ‘cultura’ nesse jornal; no fundo, e para lá dos problemas que levanta a extensão do texto, o problema é que já não se espera que a literatura seja diferente do que é; nos casos mais optimistas, espera-se ainda o grande *remake* do romance do século XIX. É o que está decidido.” (LLANSOL, 2000, p. 192).

justamente a oposição entre o **fulgor** e a verossimilhança, quando, na **textualidade**, também se abre espaço para discutir questões que circundam o próprio fazer literário:

Anna pôs na mesa uma chávena de chá e, ao lado, um açucareiro. Infausta levou-a aos lábios. Anna trouxe um copo de água. Levou-o aos lábios, deixando cair uma gota de água sobre a mesa servida entre elas.

– Fulgor ou verossimilhança? – perguntou Infausta, referindo-se à gota de água.

Anna tomou a pergunta pelo que ela era – uma interrogação sobre a natureza da luz de ler e verificou, ao abrir a janela, que, por ter escolhido o fulgor, nevava, de facto, sobre Lisboaaleipzig.

Disse, então, no meio da grande sonoridade que atingira o quarto:

– Não te queres sentar, Infausta?

Não era uma pergunta, e Infausta sentou-se serenamente e, ao dobrar em ângulo recto as pernas, estava sem nenhum apoio, nem para as coxas, nem para as costas, seguindo a quase ordem que lhe fora dada por Anna.

Ouviram bater à porta duas pancadas leves e, fascinada por mais uma vez ter atravessado a cortina da língua, Infausta murmurou:

– Bateram à porta duas leves pancadas.

Anna sorriu para o que estava a dizer:

– Bateram à porta duas pancadas leves, e empurraram-na com o nosso sussurro.

Depois, voltando-se para quem chegara, perguntou:

– Fulgor ou verossimilhança?

Concordo consigo, ou melhor, pressinto o que quer dizer, respondi. Mas vamos enunciar as coisas de outro modo. Quando chegou, colocou o casaco nas costas da cadeira. Eu vi e, de súbito, pensei: “Em termos de realismo estrito, na cadeira apoia-se um casaco morto.” Para si, é simplesmente um casaco, suponho. Nem morto, nem vivo. Para mim, ou antes, para o texto que cultivo, essa fronteira é fundamental. Olhe, por exemplo, a caneta com que toma notas. Para si, é provavelmente uma coisa. Para o texto, não é uma coisa. É um ser que, por mais que o use, nunca aprenderá a escrever.

É verdade, e depois?

Depois, é antes. O lugar por onde passam as fronteiras do seu mundo foi-lhe indicado pela sua cultura, nomeadamente, pelos textos que leu.

A escrita que cultivo não estabelece as fronteiras no mesmo lugar. Separa o inerte do fulgorizável. Tudo o que é fulgorizável integra o vivo. (LLANSOL, 2000, p. 194-196).

Entre o **fulgor** e a verossimilhança, ou seja, entre a “gota de água”, que dá lugar a “uma interrogação sobre a natureza da luz de ler”, e “em termos de realismo estrito, na cadeira apoia-se um casaco morto”, a **textualidade** privilegia o **fulgor**, porque nele

Independente da veracidade dessa informação, de Llansol ter dado, de fato, uma entrevista a um jornalista belga no ano da Europália e essa entrevista nunca ter chegado ao público, é interessante perceber que, através do mecanismo de perguntas e respostas, próprio desse tipo de texto, Llansol apresenta interessantes perspectivas para mostrar o **fulgor** em sua Obra.

todas as coisas são banhadas pelo vivo, o fulgorizável, aquilo que se torna propício à luz, emanada pelo brilho próprio da fulguração, através de uma experiência que não hierarquiza, mas integra, fazendo de todas as coisas **vivo no meio dos vivos**. Essa diferença de perspectiva abre caminho para o território da **textualidade**, que já se distancia da escola realista, “atravessando a cortina da língua”. Uma língua que quer se livrar da literatura, como anuncia *Um falcão no punho* - diário I, “[...] me sentei no banco verde do jardim, junto de Prunus Triloba, a reflectir que me devia perder da literatura para contar de que maneira atravessei a língua, desejando salvar-me através dela” (LLANSOL, 1998, p. 11), passando a ocupar assim outra margem, “[...] destituo-me da literatura e passo para a margem da língua” (LLANSOL, 1998, p. 10), já que, para Llansol, a literatura, compreendida no sentido mimético, não faz sentido, “não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.” (LLANSOL, 1998, p. 55). Nesse movimento de abandonar a literatura e abrir caminho a outros reais, o real volta no texto llansoliano como **dobra**, um dobre, um som badalando em dobro, porque escrever duplica o real, multiplica o vivido, “noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é duplo de viver.” (LLANSOL, 1998, p. 73).

Se no poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, “a rua é inacessível a todos os pensamentos”, já que é “real, impossivelmente real”, tão real quanto “o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres”, justamente porque o real em si é a ponta do enigma para Pessoa:

Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,

Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada. (PESSOA, 1976, p. 362).

Llansol, ao invés de tornar a rua ainda mais “inacessível a todos os pensamentos”, escolhe partir dela em *Onde vais, drama-poesia?*, durante o **Aestheticum Convivium**, “Que escrita quer?, perguntava a rua. Quer esta? E o rosto da jovem metia-nos nos olhos, parecia uma escrita preferível à que praticávamos. Mais louca, mais desprevenida, menos preocupada com o sentido e mais centrada no movimento” (LLANSOL, 2000, p. 31), porque partir, privilegiando a rua, permite incorporar o movimento, abrindo o texto para outros sentidos, menos semânticos e mais sensoriais.

Lançando, então, uma pergunta, é a partir da rua que a escrita, menos preocupada com o significado, “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 13), e muito mais atenta ao movimento, traz para o universo textual o real, sempre como **dobra**: uma geografia de paisagens europeias, lugares em que Llansol viveu, escrevendo, e por onde se deslocou, passando e transformando-os em espaços de fulguração, como é o caso das paisagens belgas, Herbais, Lovaine e Jodoigne, cidades-passagens que são incorporadas em escrita, e não apenas em seus diários. A relação do vivido, disso que se desdobra no texto, pode ser compreendida através deste trecho da *Carta ao legente*:¹³

Tenho de voltar a Herbais para, *com uma estaca*, firmar
aí a minha vida. *A esse território contem-*
plativo dos legentes
antes de partirem para a batalha
que lhes há-de . Multiplicar
as forças
e decuplicar o olhar reticente. (LLANSOL in BRANCO,

¹³ Essa carta foi endereçada à pesquisadora Lúcia Castello Branco e a seus alunos, sendo publicada em 1998, em uma tiragem de 30 exemplares, fora do mercado, pela Edições 2 Luas de Belo Horizonte, com o título de *Carta ao Legente*. Posteriormente, foi publicada como prefácio à edição de: BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós - Llansol - A letra - Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/ UFMG, 2000, p. 13-17. A diferença entre as tipografias é para assinalar as letras manuscritas e as datilografadas, respectivamente transcritas pela fonte times new roman em itálico e courier new.

2000, p. 16).

Muitos elementos da realidade particular de Llansol, dispersos em toda a sua Obra, habitam a **textualidade**, como se ali fosse seu *habitat* mais natural: a presença de plantas, **Prunus Triloba**, por exemplo, é uma árvore que integrou o seu jardim, “textual é Prunus Triloba que florirá. Escuto muitas vezes esse arbusto, que se mantém direito a meio da fachada da casa” (LLANSOL, 1987, p. 5), e de animais que lhe pertenceram, como **o cão Jade**, “_____houve uma breve hesitação da parte de quem transportava o recém-nascido _____o meu cão Jade” (LLANSOL, 2000a, p. 39), cujo nome, repetido no interior do texto, reescreve um cão que existiu lhe acompanhando na vida, passando, em cada repetição, a reforçar que a **textualidade**, **o reino onde eu sou cão**, também é uma extensão, uma **dobra**, do biográfico, além de muitos outros objetos pessoais, índices biográficos, que também participam da **textualidade**, como veremos no *percurso - 1 (EU / autobiografia)*.

Em entrevista dada ao jornal *Público* (24/11/08), por ocasião do aniversário de Maria Gabriela Llansol, João Barrento e Maria Etelvina Santos abriram o Espaço Llansol, sediado em Sintra, última casa em que viveu Llansol, onde estão guardados seus objetos pessoais, sua biblioteca, seu espólio de manuscritos e uma grande quantidade de cadernos inéditos. Na entrevista, Barrento menciona que a maioria dos objetos se encontra transformada em matéria textual:

Ela dizia que não era escritora de invenção. Era uma escritora de transformação de imagens que lhe chegavam, quase em alucinação. Por isso é que ela não é romancista. [...] Aqui não há objecto que não tenha sido transformado. Alimentam livros inteiros. Vamos reconhecendo: Cá está o pássaro do Lalique! Olha a jarra azul! Literalmente uma jarra azul, junto à secretária. Tem sido uma revelação contínua como tudo é material e não metáfora.¹⁴

E a realidade, que é escrita como **dobra** na **textualidade**, faz desse texto não uma representação ou um mero espelhamento, mas uma experiência de furor, próxima

¹⁴ BARRENTO; SANTOS, in: <<http://bibliotecariodebabel.com/tag/maria-gabriela-llansol/>> (acesso em: 16/06/09).

de um erotismo verbal da própria linguagem, “se eu procurar abrir caminho a um texto que não **represente** (e por isso mesmo, antes de mais, diga), que sexo estarei dizendo?” (LLANSOL, 1987, p. 19), como veremos no *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*. Assim, longe da representação, a **dobra** do real abre no texto a possibilidade de se instaurar um eterno devir, e não apenas de assimilações do presente imediato de Llansol, do seu quotidiano fugaz, mas também de uma herança histórico-cultural europeia, “_____ ‘venho’ a esta casa com o sentido indagador que lhe dou. Perscrutar e receber certas dobras _____ quase gastas e apagadas de acontecimentos históricos.” (LLANSOL, 1987, p. 29), já que não se coloca como uma escritora de invenção, porque escreve desdobrando antigos acontecimentos em outros, diferentes, sob a luz da **textualidade**:

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

E, no entanto, escrevo... (LLANSOL, 1987, p. 31).

Dessa forma, quando Llansol utiliza elementos do real pelas **dobras** da escrita, não é para fazê-los reféns do entorno do qual emergem ou fazem parte, representando-os, é na tentativa de abri-los para que possam habitar um outro espaço, **o espaço edénico**, no intuito de garantir a liberdade e a expansão dos corpos, sujeitos a um processo de metamorfose constante, em permanente devir. Nesse outro lugar, concebido pela **textualidade**, um cão, **o cão Jade**, pode falar e ser compreendido sem ser submisso, porque não há uma noção de hierarquia que o subjulga a outras espécies, nesse lugar, também se torna possível realizar um encontro entre Bach e Pessoa fora dos tempos históricos de que ambos fazem parte, numa cidade-textual que une duas cidades reais, Lisboa e Leipzig, em apenas uma, *Lisboaleipzig 1 - O encontro inesperado do diverso* (1994), porque, como revela a conversa com Cristina, alguns ciclos de tempo ainda não foram concluídos:

Conversava com Cristina que me dizia, mas eu só
isto ouvi

o ciclo do Renascimento não está concluído;
ainda há tempo, para voltar ao seu começo, e
reescrever-lhe um novo sentido.

Havia nela uma tal certeza, que me encontrei mais à vontade,
desviando o meu olhar do
dela
para a mesa
coberta de renda. (LLANSOL, 1987, p. 23).

Esse “reescrever-lhe um novo sentido” é o papel que se coloca a escrita llansoliana, numa crença poderosa no poder das palavras, que podem mudar o curso dos acontecimentos já decorridos, porque o passado, em sua Obra, não é visto como algo estático no tempo, quando ele volta, na **textualidade**, como **dobra**, é sempre como um outro passado, já revisitado, se apresentando diferente e transformado, já que entendido pelo **eterno retorno do mútuo**, através da técnica da **sobreimpressão**, como veremos no *percurso - 2 ou déjà-vu (EU / OUTRO)*, porque o tempo, na **textualidade**, não segue uma ideia de linearidade e não funciona mais pela lógica do presente/passado/futuro, se tornando, portanto, um tempo sempre atual:

Digo que, no centro dessa bandeja, está o sítio de Herbais, e está o sítio da infância. Não escrevi estão. Está um e está. Uma infância sempre actual que transcende as lembranças, os retratos e as pessoas mortas. Escrevo-as tal como elas me recordam. Continuo a escrevê-las tal como elas continuamente me recordam. Do mesmo modo que os legentes. Continuarão a escrever do mesmo modo que a substância os recorda. (LLANSOL, 2003, p. 19).

Também é possível perceber semelhanças entre a **textualidade** e a noção de texto, concebida por Roland Barthes, que também tenta alargar o conceito de literatura:

À partir du moment où il y a pratique d'écriture, on est dans quelque chose qui n'est plus tout à fait la littérature, au sens bourgeois du mot. J'appelle cela le *texte*, c'est-à-dire une pratique qui implique la subvention des genres; dans un texte ne se reconnaît plus la figure du roman, ou la figure de la poésie, ou la figure de l'essai.

Le texte contient toujours du sens, mais il contient, en quelque sorte, des retours de sens. Le sens vient, s'en va, repasse à un autre niveau, et ainsi de suite; il faudrait presque rejoindre une image nietzschéenne, celle de l'éternel retour, l'éternel retour du sens. Le sens revient mais comme différence, et non pas comme identité.

La notion de *texte* se cherche, actuellement. Elle a eu d'abord une sorte de valeur polémique; c'était un concept qu'on essayait d'opposer au concept d'*oeuvre*, usé et compromis. Cela dit, je ne crois pas qu'actuellement, on puisse espérer donner une définition du mot *texte*, parce que l'on retomberait alors sous le coup d'une critique philosophique de la définition. Je crois qu'actuellement cette notion de *texte* ne peut s'approcher

que métaphoriquement, c'est-à-dire qu'on peut faire circuler, énumérer, et inventer, aussi richement que possible, des métaphores autour du texte (encore que Julia Kristeva ait été très loin dans la définition conceptuelle du texte, par rapport à la langue). (BARTHES, NADEAU, 1980, p. 37-38).

Ainda que coincidam, nesta perspectiva do eterno retorno como diferença, que, em Barthes, tem lugar pelas voltas de sentido através da leitura, e, na **textualidade**, pode ser pensado pela **dobra** da escrita, que traz para o texto as **figuras**, como uma forma de ler, reescrevendo, o passado, iremos privilegiar, ao longo destes *percursos*, o vocabulário concebido por Llansol, sem deixarmos de evidenciar os diálogos com algum pensamento teórico produzido no século XX. Acreditamos que, se há uma vontade de renomear os mais diversos fenômenos, que atravessam a escrita literária, na **textualidade**, compreendemos esse esforço permanente como parte do movimento da escrita que Llansol pratica, “uma forma de escrita”, não nos deixa esquecer a epígrafe (p. 34) deste *percurso*, que também incorpora, como dinâmica, o pensamento sobre seu próprio fazer.

----- *percurso - 1 (EU / autobiografia)* -----

“o que advém do texto é a construção da frase;

o que advém do espaço é o seu sentido;

o que advém da manhã é o sentimento de perda;

o que advém da noite é o recomeço da frase interrompida;

assim cogitando caminhava

e abri a porta que dava para o teu rosto legente.”

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 9.

“um eu é pouco para o que está em causa”

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 182.

De início, logo nas primeiras páginas de *Onde vais, drama-poesia?* (2000), uma cena e não uma cena qualquer, porque pensada para ser uma **cena fulgor**: o livro se abre com um nascimento e nada mais conveniente para darmos a partida, em se tratando de um começo, do que uma cena iniciática:

_____ eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema. Só havia tecidos espalhados pelo chão da casa, _____ as crenças ingênuas de minha mãe. Estavam igualmente presentes as páginas que os leitores haveriam de tocar (como a uma pauta de música), apenas com o instrumento da sua voz. Eu fui profundamente desejada. Profundamente mal desejada e com amor.

– A voz está sozinha – disse minha mãe, ainda eu estava no seu ventre, a ler-me poesia.

– Não por muito tempo – responderam àquela que me iniciava na língua. E eu nasci na sequência de um ritmo.

Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho. De um lado a outro do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha, eu deslumbro-me quando o tempo se suspende, e me permite parar a contemplar o espaço sem tempo. Como, de resto, é evidente, não tive intenção de conceber-me. Dei comigo já sentada no quarto das sombras com uma perspectiva de descida aos infernos diante dos olhos. Ninguém estava à altura de receber-me, nenhuma relação era exacta para me tornar equilibrada, ou útil. (LLANSOL, 2000, p. 11).

A beleza da cena, introduzida por um traço “_____”, marca característica da escrita llansoliana, é incontestável. Ressaltada, principalmente, por sugestivas imagens poéticas, como a das páginas, concebidas ao modo das pautas de música, onde o instrumento passa a ser a voz daqueles que irão ler, ou mesmo pela imagem dos pedaços de tecido, espalhados pelo chão da casa, a beleza surge como uma proposta estética que deve envolver pelo fascínio:

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

Este último livro [*Lisboaleipzig 1 - O encontro inesperado do diverso*] vive do facto de a estética pôr tudo em risco; por várias vezes o tecido (o *xale*, o *xaile*, o *chaile* da mente) rompe-se e, cada vez que conseguem recompô-lo, as figuras encontram-se num outro patamar de beleza. (LLANSOL, 2003a, p. 143-144).

A imagem do tecido, que se faz presente também em outros livros de Llansol, se torna recorrente ao longo da Obra, onde assume diferentes roupagens: por exemplo, em *Lisboaleipzig 1 - O encontro inesperado do diverso* (1994), o tecido é assimilado ao universo do belo, escrito de diversas formas, apresentando metamorfoses gráficas para a palavra xale; já em *Finita - diário II* (1987), o tecido é associado ao trabalho feminino da rendeira, ao “fazer renda”, quando a imagem poética é esticada e passa a envolver o gesto de escrever:

Lovaina, 13 de Fevereiro de 1975.

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

Por que não o fiz?

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

[...] Devo concluir que nasci, à imagem de todas as mulheres, para fazer renda? A outra, a de Arianne? A dos fios de ouro que Ana de Peñalosa tece, escrevendo para que se não perca o sentido perdido da batalha? e a longa ausência de seus filhos não seja exílio mas “partiram à descoberta?” (LLANSOL, 1987, p. 22-23).

Por sua maleabilidade, a imagem do tecido, que “tece, escrevendo”, se aproxima da concepção de texto de Roland Barthes, quando o define como “um tecido de citações”, um *patchwork* que mistura diferentes linguagens, fibras, palavras, materiais e estilos, transformando a escritura numa interessante tessitura:

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le “message” de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture. (BARTHES, 1993, p. 67).

O texto não é mais feito por um fio único, mas por uma trama, manufaturada por vários fios de palavras, onde múltiplas escrituras se cruzam, já distantes de uma ideia de originalidade, que Llansol, a seu modo, também reconhece longínqua, “seja como for,

eu não invento a escrita, como eles [outros autores] também não a inventarão. Eu re-nasço dela e, escrevendo, re-sisto, re-existo, na minha forma singular de existência.” (LLANSOL, 2000, p. 211).

Esse “re-nascer” pela própria escrita nos reaproxima da trama de palavras tecida pela cena do nascimento: mesmo parecendo involuntária, ao modo de um nascimento empírico, que, de fato, não é intencional, “como, de resto, é evidente, não tive intenção de conceber-me. Dei comigo já sentada no quarto das sombras com uma perspectiva de descida aos infernos diante dos olhos” (LLANSOL, 2000, p. 11), a cena dá lugar a um nascimento textual. E a epígrafe (p. 51), no início deste *percurso - 1 (EU / autobiografia)*, funcionando como uma espécie de lembrete permanente, não nos deixa esquecer, “o que advém do texto é a construção da frase” (LLANSOL, 2000, p. 9), despontando dessa construção o entendimento do que é o trabalho com a escrita, uma forma de elaborar o pensamento através das palavras. Essa definição se assemelha à concepção de escrita de Bernardo Soares, semi-heterônimo do poeta Fernando Pessoa, no *Livro do desassossego*, “uma autobiografia sem factos”, quando diz: “Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido.” (PESSOA, 2003, p. 177).

Se seguirmos o raciocínio do ajudante de guarda-livros, poderemos perceber dois movimentos (que são, ao mesmo tempo, distintos e dicotômicos): um primeiro, passivo, quando relacionado à vida, “viver é apenas ser vivido”, em que a locução verbal, na voz passiva, “ser vivido”, evidencia uma ausência de controle em relação à própria vida; e um segundo movimento, ativo, que aponta para uma potência no ato de criar, já que narrar confere autonomia àquele que cria, ainda que, na criação, transitem intuições, possibilidades, imprevistos, acasos, incertezas, ou simplesmente quando se faz pela própria busca, porque, por trás do escuro do não saber, nasce a claridade, como escreveu Maria Gabriela Llansol, em *O raio sobre o lápis* (1990): “a escuridão de

escrever permite apanhar, no auge, os frutos da claridade. O modo faz o percurso fora do percurso, margina-o de um sabor estranho mas que dá à contemplação a parte mais veloz do voo.” (LLANSOL, 2004, p. 42).

Portanto, é pelo viés do texto, e somente por ele, que a cena do nascimento pode ser vista, porque ela é (e não haveria como não ser) uma cena absolutamente textual. Como um acontecimento originário, e um nascimento é sempre da ordem de uma origem, de algo fundador, a cena abre passagem para outro universo, o da **textualidade**, e, nessa passagem, quem está nascendo na forma de texto, ao adentrar para sua própria Obra, é a **escrevente** Maria Gabriela Llansol.

A razão para afirmarmos isso despenda do próprio texto, porque a data verídica, “1931”, inscrita no seu interior, estabelece um elo entre o pronome EU e a **escrevente**, já que Maria Gabriela Llansol (Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim) também nasceu em 1931 – e não é por ser tão óbvio que é assim tão simples. Além disso, há uma sutil diferença em dizer Maria Gabriela Llansol (Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim) e dizer a **escrevente** Maria Gabriela Llansol, mas isso é assunto para algumas páginas adiante.

Assim, quando lemos “_____ eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema” (LLANSOL, 2000, p. 11), pela própria forma como o texto é construído, temos a impressão de se tratar de uma autobiografia, porque, segundo Phillipe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, pensando as relações estabelecidas entre o romance, a biografia e a autobiografia, é possível defini-la como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).¹⁵

¹⁵ Apesar de possuir deficiências teóricas, por exemplo, a não inclusão de textos poéticos como possíveis autobiografias, essa definição, que foi reelaborada ao longo do percurso intelectual de Lejeune, em *Moi*

Então, para que um determinado texto seja considerado uma autobiografia, “é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15), uma relação que é “na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa” (LEJEUNE, 2008, p. 16), caracterizando, dessa forma, o pacto autobiográfico, quando se dá “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Por mais que a inscrição da data verídica aproxime o pronome EU da **escrevente**, cujo nome está estampado na capa do livro (o que implicaria o *pacto autobiográfico*), a escrita de Maria Gabriela Llansol repensa as categorias narrativas convencionais, recorrentes no jargão literário, tais como autor, narrador e personagem, e, ao repensá-las, as reescreve, renomeando-as a seu modo, passando a chamá-las de **escrevente** e **figura** – e sabemos que a nova nomenclatura favorece uma abertura dos termos, oferecendo outras possibilidades de significados. Assim, não podemos afirmar que ocorre o pacto autobiográfico, ainda que, na Obra, exista um jogo consciente com o real, através da **dobra** da escrita, como pontuamos no *percurso - 0 ou marco zero*, onde mostramos que o texto de Llansol se distancia da ficção, porque é para a **textualidade** que está caminhando, se afastando também da autobiografia, como veremos ao longo deste *percurso - 1 (EU / autobiografia)*.

Conscientemente, Llansol escreve contra este gênero, não deixa de afirmar *Onde vais, drama-poesia?*, justamente para “fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade da autobiografia” (LLANSOL, 2000, p. 18), pois “_____ não há texto autobiográfico”, reforça *Os cantores de leitura* (2007):

aussi, “Le pacte autobiographique (bis)” (1986), e em *Signes de la vie - Le pacte autobiographique 2*, “Le pacte autobiographique, vingt-et-cinq ans après” (2005), apresentou-se como um marco para os estudos da escrita de si, ao tentar sistematizar uma importante discussão, indicando a necessidade de se elaborar um instrumental teórico específico para a análise da produção literária com aspectos autobiográficos.

PARTÍCULA I – A inclinação

Amanhecer a ler. O quê?

Eu sou Gratuita.

Ouço um desejo intenso de escrever entre o pêlo dos animais, o seu miar doce, o prato de leite, as dejeções dos mais novos – as lutas. Olhar para eles, e dizer-lhes: “Tenho a firme vontade de não esperar louvores do mundo. Que me esqueçam, mesmo os mais próximos, e me deixem estar sozinha _____ não há texto autobiográfico. Que os humanos, ao ler-me, não falem de mim, pois tenho presa à borda da minha saia, como se já fosse um pouco mais crescido, e começasse a gatinhar, no meio destas mães de carne e sangue, que deram num caixote e em cima de malas, à luz,

um raio de sol,

que ao levar-me à Casa da saudação me chamou ao cântico da leitura. (LLANSOL, 2007, p. 11).

Se, nesse trecho de Llansol, a negação aparece de forma radical, para alguns críticos do júri do Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE), prêmio atribuído a seu romance *Um beijo dado mais tarde* (1990), essa questão não é um consenso, porque ora “o gesto autobiográfico é, neste livro, mais evidente e a evocação mística menos explícita” (ABREU, 1991), ora “poderíamos dizer que se trata neste livro de uma construção autobiográfica, mas diferente dos protocolos desse tipo de ficção: não há aqui exterioridade constitutiva entre vida e escrita” (GUSMÃO, 1991).

Digamos que, se esse “romance existiu na vida”, é preciso, como mencionou Eduardo Prado Coelho, “pesar cautelosamente o valor destas palavras” (COELHO, 1997, p. 251), porque a pergunta que *Um beijo dado mais tarde* faz é: “– Como se passa de uma vida humana a um livro que se leia por **entre nós**?” (LLANSOL, 1991a, p. 26). Quer dizer, “pesar cautelosamente o valor destas palavras” é entender em que medida o texto llansoliano, sendo atravessado por uma impressão de autobiografia, nessa passagem de “uma vida humana a um livro”, através da **dobra** da escrita, puxando o real para o texto, toca o gênero autobiográfico, friccionando-o, apesar de negá-lo –

porque afirmar que “_____ não há texto autobiográfico”, é uma forma de negar o gênero – com um gesto de escrita que se quer mais radical.

Realmente, em *Onde vais, drama-poesia?*, não há nenhuma informação paratextual, como elementos pré-indicadores de percursos, que nos levem a crer que se trata de uma autobiografia ficcional, autoficção ou mesmo um romance autobiográfico, simplesmente porque não há nenhuma indicação que precise o gênero do livro. Há apenas uma espécie de etiqueta, informando “Ficção Portuguesa”, mais próxima a um selo de classificação da própria editora do que uma escolha da **escrevente**, já que uniformiza todos os livros, inclusive os diários, não criando distinção entre eles – e mesmo em *Um falcão no punho* não aparece a informação diário I:

Além disso, o título do livro, circunscrevendo dois gêneros distintos, drama e poesia, sugere outras direções, tornando ainda mais difícil sua classificação:

Publicado sob a etiqueta “ficção portuguesa”, *Onde vais, drama-poesia?*, o mais recente livro de Maria Gabriela Llansol, talvez por sugestão do título, aparece catalogado como poesia na informação bibliográfica de um livraria portuguesa. Esse e outros equívocos permitem-nos refletir sobre as dificuldades de leitura e embaraços classificatórios que a escrita da autora ainda provoca em boa parte da crítica, quase quarenta anos depois da publicação de seu primeiro livro (*Os pregos na erva*, 1962). (SOARES, 2001, p. 433).

É inquestionável que a Obra llansoliana é difícil de ser classificada, como pudemos observar em *carta de navegação*, estando mesmo sujeita a equívocos, sendo

esse exemplo, relatado pela crítica Maria de Lourdes Soares, mais uma evidência das inúmeras confusões que circulam em torno dos textos de Llansol. Independente dessas confusões, que embaralham o leitor, deixando-o perdido entre nomenclaturas, e talvez seja esse um dos sentidos da Obra, é importante perceber que há qualquer coisa do fluir da própria vida que desponta na escrita llansoliana, como mostra este trecho, retirado de uma entrevista dada a António Guerreiro (onde, mais uma vez, a **escrevente** abre mão do autobiográfico): “se pudermos estabelecer esta distinção, direi que primeiramente vivo e depois escrevo com a minha vida. Não se pode dizer que o que escrevo é autobiográfico, é uma resposta do meu ser concreto ao que o ambiente em que estou me vai pedido” (LLANSOL, 1991).

Por isso, não podemos negar que a inscrição da data verídica, em *Onde vais, drama-poesia?*, como uma dessas evidências do vivido, ao ser incorporada ao interior do texto pela **dobra**, nos lembra de que algo está se passando ali: quando inscreve sua data de nascimento, Llansol embaralha dois universos, o empírico e o textual, criando coincidências entre o dentro e o fora do livro. A mescla de índices, de indícios da realidade empírica, é uma prática comum na composição de seus textos. Tal prática marca um hábito, um fazer constante, fazendo proliferar, ao longo de sua Obra, vestígios, reminiscências, réstias de vivências, já mencionados no *percurso - 0 ou marco zero*.

Essa mistura de universos, longe de ser entendida como um simples artifício literário, o emprego de uma técnica de escrita, pode ser vista por outro ângulo, um que abra espaço para a experiência (e não nos esqueçamos de que a definição de *empíria* é por ela atravessada): “conjunto de dados ou acontecimentos conhecidos através da experiência, por intermédio das faculdades sensitivas (e não por meio de qualquer necessidade lógica ou racional)” (HOUAISS, 2009, p. 741).

Para tocarmos de mais perto a questão, observemos este trecho do livro *O que é figura?* – *Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação* (2009), onde há uma larga conversa que se levanta em torno dessa questão:

PS:¹⁶ [...] Jade existe como ele próprio, o cão atextual, mortal, da dona, Maria Gabriela Llansol. Esta formulação (“da dona, Maria Gabriela Llansol”), julgo que já pode ser um atributo, que está já a criar qualquer coisa de textual. Existe, existiu esse cão. Depois existe o cão textual.

JB: Existiu...

PS: Existiu, pronto, existiu esse cão.

JB: Qual?

PS: O Jade, o cão, ele próprio, atextual, mortal.

JB: E como é que o leitor sabe? Se ele existiu ou não? Eu nunca sei, quando leio, se o que leio existiu ou não existiu. Sei que existe no texto, mas se existe ou existiu fora dele eu nunca sei.

MGL: Mas não é preciso saber.

PS: Mas dadas as características do texto...

MGL: Não é preciso saber, mas se souber sabe melhor.

JB: Isso é o que nós já sabemos.

PS: Não é apenas isso, eu acho que, dadas as características do texto, quando nós chegamos aos afectos e quando se fala em afecto seria muito estranho que não existisse este cão.

CVR: Mas existe nossa suposição de que o texto tenha algo de biográfico, nós ainda estamos a supor...

JB: Mas não temos de cair no biográfico, por isso é que eu digo: o leitor não sabe, de facto, se o cão existiu ou não existiu, nem importa se o cão existiu ou não existiu.

MGL: O leitor não sabe, mas se ele for lendo muito, se penetrar bem no texto e o for conhecendo progressivamente sabe que aqui, para se escrever deste modo, é necessário que algo de fundador e contendo muita energia tenha existido. Isso é o que o leitor apreende: que não é um texto que brotou da imaginação, é um texto que brotou de uma aproximação permanente com o fluir da própria vida, e é disso que o texto nasce. Agora, se existiu deste modo, eu acho que serão dados biográficos das próprias coisas que existiram. Porque aqui a biografia dos existentes também pode ter a sua relativa importância. Mas é também uma espécie de contrato de credibilidade, tem de se acreditar, não é um texto arbitrário, não é imaginativo, nasceu de uma experiência...

PS: Arbitrário não é de certeza, isso notou-se bem. E nos diários ainda mais. Há muitos aspectos dos diários que têm a ver com isto: por exemplo em *Um*

¹⁶As iniciais referem-se aos nomes de cada interveniente, respectivamente: PS, Paulo Sarmento, JB, João Barrento, MGL, Maria Gabriela Llansol, CVR, Cristina Vasconcelos Rodrigues.

Falcão no Punho, às tantas diz-se que “Maria Gabriela Llansol” é uma figura e portanto...

MGL: Eu penso que vai surgir mais nitidamente ainda, neste último livro que estou escrevendo, *Curso de Silêncio de 2004*, que é muito centrado sobre a morte do Augusto. Eu acho que não será importante saber, daqui a cinquenta ou cem anos, se ele existiu ou não. Mas, por outro lado, será importante, porque sem a experiência desse estar com outro aquele livro não poderia ter nascido. E sem a participação da própria presença do outro e a maneira como ela foi vivida e como foi assimilada, o livro não poderia ter existido, e qualquer pessoa dirá: isto existiu forçosamente. (*O que é figura?*, 2009, p. 41-43).

Pelos pontos tocados no decorrer da conversa, se observa que o óbvio não é tão simples quanto parece. O texto llansoliano tem qualquer coisa de biográfico, por isso dois cães, um atextual e um textual, ambos de mesmo nome, Jade – uma coincidência, pois, onde os nomes repetidos embaralham dois universos, o empírico e o textual. E, como reitera Llansol, o **legente** “não precisa saber, mas se souber, sabe melhor”, e não apenas para constatar que há um cruzamento da vida que atravessa o texto, mas para sentir que esse texto para nascer, para ser como é, precisou de uma experiência que se deu na vida, porque está inscrito no campo dos afetos.

Mesmo que os afetos sejam uma conversa apenas para o *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*, podemos, desde já, considerar que, por haver essa **dobra** do real que inscreve o biográfico na escrita llansoliana, há, junto com outros inúmeros movimentos que se manifestam na Obra, percorrendo-a, uma espécie de movimento autobiográfico que atravessa *Onde vais, drama-poesia?*. Nomear como movimento é considerar que a **textualidade** é composta de inúmeras forças, vetores e setas que percorrem seu interior (e há aqui o desejo de reforçar a ideia de deslocamento), quando o sentido do texto, daquilo que apreendemos pela lógica, mas também a sua sensação, menos semântica e mais sensorial, toca o nosso corpo de **legente**, porque a escrita se propõe a escrever as passagens, abrindo espaço nas páginas para registrá-las, se concentrando no movimento, que se torna inerente ao próprio texto:

Volto-me para o legente,

o que ali se passa é na parte velada do corpo que se passa,
digo bem _____ passa, parte, velada,
corpo
e digo “é para isto que o texto serve”, naquele corpo disperso

há partes e, entre elas, uma parte velada por onde passa,
está passando, neste momento escrito, um não-visível, passar

não quer dizer desaparecer, quer dizer
cria nele um passamento inexorável, imprimi-lhe movimento,
o movimento de passar, no tempo e no corpo, tudo partes transitáveis,
não há qualquer truque ou técnica, uma maneira especial de estreitar o olhar,
um peneirar de luminosidade, um qualquer “degradé” de cinzento, não,
o ente criado, na parte velada do corpo de Elvira, é texto (LLANSOL, 2000,
p. 277).

Da mesma forma que o **cão Jade** está presente no interior do texto, como apontou Paulo Sarmiento, ao longo da conversa em *O que é figura?*, a presença da **escrevente**, cujo nome Maria Gabriela Llansol é repetido nas páginas de seus livros, também é recorrente. Assim, é em busca de compreender algumas reiteraões dessa presença, que está associada ao movimento autobiográfico, passando por alguns livros da Obra, e nos demorando especialmente em *Onde vais, drama-poesia?*, que partimos para compreender a relação que se estabelece entre o EU e a **escrevente**, porque, por mais que o nome seja o mesmo, o que pode sugerir alguma confusão, temos que levar em conta que são dois sujeitos distintos: um sujeito empírico, Maria Gabriela Llansol (Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim), e um OUTRO, sujeito textual, a **escrevente** Maria Gabriela Llansol.

Em *Finita* - diário II (1987), um tipo de texto em que o biográfico poderia despontar com mais força, justamente por ser um diário, lemos:

Jodoigne, 5 de junho de 1977.

Agora tenho quase cinquenta anos, e o que eu escrevo está meio escondido. Gosto de fazer o pão, ou seja, ganhar a vida, mas nem sempre, nem tantas vezes. E não gosto, ou suporto mal, as outras preocupações – o atelier da quarta-feira em minha casa, por exemplo, que afinal não é mais do que um alibi para me manter, durante esse dia, afastada da Quinta. O que eu queria era poder escrever, ler, conhecer sem fim. As palavras, os meios de expressão, parecem-me curtos e insuficientes; esta lenta queda na segunda metade da minha vida principia a fazer de cada momento uma entidade preciosa que eu queria manipular só com alegria; levantar-me do sono, como hoje, e embora pensando em todos os trabalhos caseiros que tenho de percorrer como ao longo de um muro, saber que talvez possa encontrar, nas

minhas visões homens, seres, na tensão de evoluir sem completar-se; vou agora a um super-mercado como quem passeia à tona de água, entre luzes e vozes que se me apresentam sem transição para o futuro se não for através de mim que os sustenho vagamente.

A minha impressão é a de que nada foi, tudo está sendo; agora vivos, posso olhar de cima, ou do exterior; acordo e verifico que sobre o dia de hoje já passaram cem anos, e desço uma oitava, ou várias, no tom de descrevê-lo. Dia de verão, tão claro. Sem neve, nem frio, nem claridade opaca. Preferiria um dia mais concentrado sobre a casa, o pátio, o movimento que já pressinto na Avenida para além do portão, que é meu amante (o Augusto atravessa-o quando chega, ou parte).

Sim, as coisas são veículos de conhecimento, à medida que se dispõem experimentam o nosso pensamento e submetem à prova a nossa maneira de agir; disponho-as de certa maneira e já outras percepções surgem, mudo-as de lugar, estabeleço entre elas outras recíprocas relações, e já novos seres estão presentes e começam a exprimir-se (a mim) para que eu não os abandone, os descreva, os mantenha, os reforce na sua realidade nascente; quando tudo por mim for abandonado (penso na morte), haverá objectos que, em outras casas que os herdarem, chamarão alguém a seu destino.

A narrativa que a estas páginas vai estando subjacente não precisará, finalmente, de ficção. Será um livro póstumo, ou um livro antigo, e chamar-se-á, referindo-se a uma mulher, **Biografia**. Não por eu ser escritora, ou uma mulher que dá testemunho; mas por ter nascido ser vivo; que eu fale sem enigmas, com a clareza e a sinceridade que descansam os espíritos. (LLANSOL, 1987, p. 185-186).

Não é de se estranhar que o biográfico transpareça no diário, porque ele é o lugar onde, naturalmente, a escrita abre espaço para uma outra voz, mais autobiográfica, permitindo adentrar em camadas próprias da vida, em reflexões que acompanham o dia-a-dia, envolvendo também o universo da escrita. Mesmo assim, quando a voz do sujeito textual toca nessas questões no diário, como “agora tenho quase cinquenta anos e o que escrevo está meio escondido”, tenta fazê-lo sem se nomear, se referindo a si mesma apenas como “uma mulher”, “escritora”, “mulher que dá testemunho”. Talvez seja uma coincidência da época, porque, em outros textos, escritos nessa mesma década, também em cadernos com características de diário, há uma certa insistência na imagem da “mulher”, como mostra esta passagem de 1972, retirada de um dos cadernos do espólio, recentemente publicada em *Uma data em cada mão - Livro de Horas I* (2009):

14 de fevereiro de 1972

A cena primitiva

A vida eterna não existe.

Sentou-se arranjando as saias, para assistir à produção do texto.

Este texto é um texto que assiste à produção do texto.

Este texto é a cena primitiva do texto.

A mulher não existe, mas é escrita por _____

(LLANSOL, 2009, p. 23).

A cena primitiva do texto reforça que há um desaparecimento do sujeito empírico, porque “a mulher não existe”, passando a ser “escrita por _____”: pelo sugestivo espaço deixado em branco pelo traço, que não define nem restringe, já que dá lugar ao aberto, para muitas possibilidades de inscrição do sujeito textual. Se aqui a questão é colocada como desaparecimento, num outro fragmento, de um caderno de 1976, publicado nesse mesmo livro, a questão reaparece, mas é reforçada como apagamento:

16 de Junho de 1976

Hoje, não sei fazer mais nada a não ser pensar incansavelmente no corpo. Tenho uma túnica branca vestida e a casa não está em parte alguma, e eu estou no interior do seu corpo porque também ela tem um corpo. Sinto que me torno cada vez menos importante, apago-me, *deixo o meu eu e apodero-me da minha matéria*. É como se a minha pele, cintilante, que acabo de cuidar, ocupasse o espaço do ar e da água, tornando-se humilde. O meu corpo benevolente reina sobre esse pensamento, ou seja, aniquila a inquietação do espírito, perde-o, esquece-o, atravessa-o e não vai muito longe, mergulha num círculo
perante a visão
dos seres
em devir. (LLANSOL, 2009, p. 162).

Quando o sujeito empírico perde a importância, começando a se apagar, “sinto que me torno cada vez menos importante, apagando-me”, ao ocupar o interior da casa-corpo, “porque também ela tem um corpo”, é o corpo do sujeito textual, “hoje não sei fazer nada a não ser pensar incansavelmente no corpo”, e somente o corpo, sem nome, sem identidade, que ganha espaço no interior do texto, caminhando para a concepção de um corpo que escreve, “é como se a minha pele, cintilante, que acabo de cuidar, ocupasse o espaço do ar e da água, tornando-se humilde. O meu corpo benevolente reina sobre esse pensamento”. O corpo que escreve, que se tornou uma prática de escrita, passou a ser chamado por Maria Gabriela Llansol de, a partir de *O livro das comunidades* - Geografia de rebeldes I (1977), **corp’a’screver** – e percebam que as aspas, engolindo as vogais, cortando as palavras, ao mesmo tempo em que as agrupam,

transformam corpo a escrever numa única coisa, inseparável, uma composição estilística comparável a do termo **drama-poesia**:

Eu leio assim este livro:

*há três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira.
A primeira chama-se vazio provocado, a segunda é dito o vazio continuado,
e a terceira é também chamada o vazio vislumbrado.
Ora sabe-se que o Vazio não se apoia sobre Nada.
Há, assim, três coisas que metem medo.
A primeira é a mutação. Ninguém sabe o que é um homem.
Os limites da espécie humana não são consequentemente conhecidos.
Podem, no entanto, ser sentidos. O mutante é o fora-de-série, que traz a série consigo. Este livro é um processo de mutantes, fisicamente escorregiosos. É um processo terrível. Convém ter medo deste livro.
Há, como disse, três coisas que metem medo.
A segunda é a Tradição, segundo o espírito que muda onde sopra.
Todos cremos saber o que é o Tempo, mas suspeitamos, com razão, que só o Poder sabe o que é o Tempo: a Tradição segundo a Trama da Existência.
Este livro é a história da Tradição, segundo o espírito da Restante Vida.
Mais uma razão para o não tomarmos a sério.
Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo.
A terceira é um corp'a'screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é.
E que isso justamente a ninguém interessa.
O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.
Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória.
E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.*

*Quem há que suporte o Vazio?
Talvez Ninguém, nem Livro.*

A.Borges

Jodoigne, 4 de Janeiro de 1977.
(LLANSOL, 1977, p. 9-10).

Por mais que o texto que abre *O livro das comunidades* seja assinado por uma **figura** misteriosa, A. Borges, é ele, ou Llansol na voz de A. Borges, quem nos ensina a ler esse livro, e, de forma extendida, a Obra, através de um “assim”, que se apresenta como um modo de ler, uma prática possível, nos lembrando que o terceiro medo, o “vazio vislumbrado”, sempre pela escrita, se aproxima de um **corp'a'screver**, no momento em que este corpo se torna simplesmente **paisagem**. A **paisagem**, que reaparecerá no *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*, onde será discutida com mais amplitude, abre espaço aqui para pensarmos o lugar do sujeito empírico, reduzido ao

corpo, mas multiplicado por ele, num corpo que pode ser simultaneamente atravessado por “cem memórias de paisagem” e que pode ser pensado “sem memórias de paisagem”. A ambiguidade do múltiplo e do vazio, do cem com c e do sem com s, nos faz pensar em duas hipóteses teóricas diferentes (em relação ao autor), em que há uma sutil diferença terminológica: entre o desaparecimento, como um apagamento, o vazio; e o distanciamento, como uma fuga, do sujeito empírico, abrindo para o múltiplo. Para entendermos o lugar do sujeito empírico no **drama-poesia** partimos dessas duas hipóteses teóricas.

Em Michel Foucault, na conferência “O que é um autor?”, proferida em 1969 e hoje tida como “clássica” para os estudos de autoria, a problemática do sujeito está associada ao desaparecimento, “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 2002, p. 35); já para Roland Barthes, quando também pensava a questão do autor, em “La mort de l’auteur” (1968), a questão desponta como distanciamento, numa nomenclatura concebida a partir de Bertolt Brecht, “l’éloignement de l’Auteur (avec Brecht, on pourrait parler ici d’un véritable ‘distancement’, l’Auteur diminuant comme une figurine tout au bout de la scène littéraire)” (BARTHES, 1993, p. 66), já que o “Autor” (e attem para a ironia quando Barthes o grafa com letra maiúscula) perdia a importância para a cena literária, porque, com a mudança de foco para a escritura, entendida como um espaço neutro, há a fuga do sujeito, a perda da identidade daquele que escreve: “[...] l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L’écriture, c’est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre tout identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.” (BARTHES, 1993, p. 63).

Antes de aceitarmos alguma dessas hipóteses teóricas, entre o vazio e o múltiplo, para tentarmos entender a relação do EU e da **escrevente** Maria Gabriela Llansol no **drama-poesia**, pensemos que há, na escrita llansoliana, uma transformação da manifestação do sujeito empírico no texto, porque, quando ele aparece nos cadernos-diários é através da imagem da **mulher**, do **corp'a'screver**, associado à **paisagem**, e depois sua presença caminha para a noção de **figura**:

Herbais, Novembro

A minha vida modificou-se, e o texto equidistante, também. Creio que vou continuar a escrever sem esmorecimento, mas do ponto de vista de Herbais. Há um segundo, um terceiro, um quarto, um quinto mundo que muito homem experiente pode abranger, que traduz o mundo luzente, o mundo fulgurante, o mundo desconhecido, o mundo tenaz, o mundo que submete um só para todos, a longa distância; mas aquilo que eu nomeio o combate de Herbais impeliu-me, pouco a pouco, para fora da presença das figuras, de Müntzer vencido e exposto numa gaiola, de Nietzsche tendo enlouquecido, das beguinhas dispersas, da Psalmódia com o poder que tinha de predizer o futuro a favor, ou contra si. Em Herbais, só há a época de Herbais, o tempo é o actual, e a realidade não tem espessura, foi abandonada pelas **cenas fulgor** que eram seu volume. Ainda bem que ninguém me chama, me louva, ou compensa minha quota-parte de trabalho, correspondendo ao desejo de vaidade com que eu teria vivido, identificando-me a um pássaro de bela plumagem.

Julgava que Herbais era uma desolação e muitos dias, sem confiança, estive quase inerte. Contudo, dentro do silêncio eu ia-me transformando em figura, entrava na ordem figural, ou na vida natural da figura.

O meu quarto limpo, de porta aberta, dá-me a impressão de um espaço imóvel, e evocativo; eu passo, móvel, para chamar o Augusto para o almoço, sentindo-me, hoje, muito mais consciente daquilo a que me destino do que nos últimos dias.

Depois do almoço fiquei sozinha no rés-do-chão e, apesar de ser um dia de chuva, a grande sala estava escura por dentro mas iluminada por fora. Ia ler o primeiro volume do **Diário**, de Musil, o que sempre associo à morte da minha gata Branca. Deito água a ferver no filtro do café, e escrevo estas linhas intrigada pelo que compreendo lentamente, que eu pertencço à ordem figural e que por isso posso colocar este **Diário**, que diz respeito à ordem figural do quotidiano, ao lado de **O Livro das Comunidades, Da Sebe ao Ser**, e de **Causa Amante**. (LLANSOL, 1998, p. 67-68).

Pela leitura do trecho, retirado de *Um falcão no punho* - diário I, apesar de não estar especificado o ano em que foi escrito, ele se encontra publicado no livro entre outros textos de 1981 (LLANSOL, 1998, p. 66-69), compreendemos que o sujeito empírico, escrevendo do ponto de vista de Herbais (e há uma reiteração da **paisagem** nisso) começa a se transformar em **figura**, “eu ia-me transformando em figura”,

“entrava na ordem figural, ou na vida natural de figura”, e, por começar a pertencer a essa ordem, o diário consegue conviver naturalmente ao lado de livros de outra natureza, “e escrevo estas linhas intrigada pelo que compreendo lentamente, que eu pertenço à ordem figural e que por isso posso colocar este **Diário**, que diz respeito à ordem figural do quotidiano, ao lado de **O Livro das Comunidades, Da Sebe ao Ser**, e de **Causa Amante**.”. É interessante perceber que essa consciência da transformação ocorreu a partir da escrita em diário, uma escrita que reforçaria a presença de uma voz mais autobiográfica, mas que fala em nome da **paisagem**, onde um corpo é atravessado pelo lugar, ainda que não se negue a relatar indícios do dia-a-dia, com tanta evidência, como marcas, passagens do cotidiano, “o que sempre associo à morte da minha gata Branca. Deito água a ferver no filtro do café”.

Se, no diário I, a transformação em **figura** acontece oferecendo a compreensão de um destino, “o meu quarto limpo, de porta aberta, dá-me a impressão de um espaço imóvel, e evocativo; eu passo, móvel, para chamar o Augusto para o almoço, sentindo-me, hoje, muito mais consciente daquilo a que me destino do que nos últimos dias” (LLANSOL, 1998, p. 68), no **drama-poesia** ela se dá pelo nascimento da **escrevente** Maria Gabriela Llansol, quando o nascer reforça a incumbência para cumprir uma tarefa, “eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho”, e não nos esqueçamos de que a preposição “para” implica finalidade, mesmo sem saber exatamente o que o caminho lhe reserva: “De um lado a outro do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha.” (LLANSOL, 2000, p. 11). Por isso, voltemos ao livro *Onde vais, drama-poesia?*, para observar como essa questão do nascimento pode ser desdobrada.

Quando percorremos o **drama-poesia**, percebemos que aquela impressão de movimento autobiográfico perdura, porque, por mais que o texto não se assemelhe à estrutura clássica das narrativas autobiográficas, que “começam pelo nascimento do autor, exploram todas as etapas de sua formação, a história da sua personalidade, inscrevem essa história num contexto preciso, com nomes, datas etc” (LEJEUNE, 2008, p. 89), há nuances trazidas no decorrer de suas páginas que tocam essa estrutura, provocando um estranhamento. Observemos, por exemplo, estas sequências de trechos, que vão da criança,

ia o poema por um caminho
e uma criança apanhou um balão que era o seu espaço mental. Era eu? Era outra criança? O quarto onde eu vivia era, de facto, permeável ao jardim, à floresta e aos aspectos técnicos da nostalgia. A nostalgia escolhe, de preferência, os crepúsculos matinais, os instantes em que se conclui o trabalho
e os passeios vespertinos por jardins que ainda não nos conhecem.

A criança tinha na mão um copo
onde brilhavam os reflexos e os raios deitados pela gravidade da cabeça. Ria constantemente, e o seu riso era o percurso iluminativo do poema. Eu não temia. (LLANSOL, 2000, p. 20).

atravessam a rapariga,

A rapariga recuou
e, durante muito tempo, tive a nostalgia do poema
imaginando que, por imaturidade minha, o perdera para não perder a voz sabendo, todavia, que, sem ele, a voz não teria companhia. (LLANSOL, 2000, p. 23).

até uma nova imagem, que apresenta uma projecção de futuro, trazendo a sensação de envelhecimento – em que se completaria a linha que desenha a vida (do nascimento, passando pela idade madura e chegando à velhice):

Eu vou envelhecer com os cabelos puxados para trás _____
cabelos grisalhos, corpo cheio, rugas e concentração narrativa

vou envelhecer
com os cabelos puxados para trás e sem quebra das minhas
escalas musicais,
apenas a sequência dos números dos episódios se quebrará

uma grande deflagração _____
que já começara a subir aos céus de Herbais e que aqui, na serra,
à beira-mar, atinge a forma de chuva horizontal
omnipresente _____
ensurdece o ar e adensa o nevoeiro que sempre, até aqui,
quiseram trocar projectos comigo

volto ao espelho,
interrogo os olhos,
a sua superfície de bondade,
e sei que não quero outra para viver, e continuar a morrer;

quando estou só e a Casa fica deserta e bela até à exaustão,
o belo do exterior comunica com o belo do interior sem
obstáculos;
sentada à minha mesa de trabalho que,
se a deixasse, voaria até ao jardim para o seio das árvores de
onde veio reparo que é declinando pela encosta dessa beleza
que a minha vista desce;

no fim, há uma esfera de belo de um lado, e uma esfera de
pensamento do outro;
no mesmo lugar, as figuras percorrem um caminho que as
desorienta como um pêndulo;
o estrondo da deflagração sobe _____
sou eu tentando segurar no meu peito a minha unidade _____

o leme que veio dar ao poema (LLANSOL, 2000, p. 164-165).

De fato, não se trata de afirmar que Maria Gabriela Llansol está realmente escrevendo uma autobiografia, mas entender em que medida estabelece uma relação com este gênero, através da fricção, porque o texto cria ambiguidades que visam problematizar isso que primeiramente foi sentido como uma impressão, a passagem de um movimento. Ao lançar a pergunta, “era eu? Era outra criança?”, há uma tentativa de desassociar a imagem da criança (ELA) e da rapariga (ELA) com a sua (EU), variando o verbo, que ora é flexionado na terceira pessoa (ELA), “a criança tinha”, “a rapariga recuou”, ora na primeira pessoa (EU), “eu não temia”, “e, durante muito tempo, tive”. Essas ambiguidades do EU ao ELA levam o **legente** para um lugar de “inconforto”, um lugar que desestabiliza a sensação de segurança, de fixação e de estabilidade, porque, por vezes, o texto aceita a aproximação da **escrevente** com o EU, por vezes não. Então, da mesma forma que não podemos afirmar, também não podemos deixar de afirmar, porque é pela desconfiança que Llansol conduz a escrita do **drama-poesia**,

estabelecendo com o **legente** uma espécie de “pacto do desconforto”,¹⁷ criado a partir da dúvida, que, nem afirma, tampouco nega, mas instaura um movimento, que pende entre uma possibilidade e outra, sempre um talvez:

o texto não desmentiu, pelo contrário, reforçou a dúvida,
sim, se fosse uma voz caída de um corpo antigo, e o corpo da rapariga ainda a
disse e já não a ouvisse? se houvesse por detrás da voz que
dizia, outra, muda, a desdizê-la? e, se várias houvesse como parecia haver,
de onde diziam?

se uma dizia do ventre, a outra, de onde diria? Queria saber o falcão quantas
vontades se digladiavam pela posse do eu da narrativa? Queria saber o texto.
(LLANSOL, 2000, p. 254).

Através dessas ambiguidades, o texto se abre como um indefinido, entre um pode ser e um pode não ser, se abre como um talvez, implícito em qualquer pergunta, porque, pela instabilidade, Llansol aproxima o **legente** de uma escrita concebida como lugar do incerto, propícia para receber o inesperado (e o título de *Lisboaleipzig 1* não nos deixa esquecer que a **textualidade** caminha junto do imprevisível, porque se trata de um *encontro inesperado do diverso*). Pelo movimento, que é próprio da dúvida, a indecisão dos gêneros também passa a ser reiterada, já que o texto llansoliano oscila entre diferentes registros, flertando com a autobiografia e mesmo com o que decidiu chamar de **drama-poesia**, porque Llansol escreve um texto de movimento, que funciona como um pêndulo, “as figuras percorrem um caminho que as desorienta como um pêndulo” (LLANSOL, 2000, p. 165), cruzando muitos gêneros e se colocando na zona fronteira das definições, quando podemos, inclusive, pensar que uma possível definição de romance poderia ser o que está entre o drama e a poesia, o hífen que os liga, reforçando o deslocamento entre um e outro, mas isso é assunto para o *percurso - 3 (EU / fragmento)*.

Essa sensação de dúvida é intencionalmente criada para que começássemos a

¹⁷ João Barrento afirma que “o pacto a firmar com este texto será sempre ‘de desconforto’ (não de desconforto, mas de inquietação, no que o termo tem de mais estimulante): não estamos aqui para ler coisas de esquecer; não estamos aqui para falar de histórias de uma história que todos conhecemos, porque elas não se alteraram muito nos últimos duzentos e cinquenta anos e continuamos a vivê-las e a observá-las no nosso dia a dia.” (BARRENTO, 2008, p. 32).

desconfiar que o vínculo, estabelecido pela data, entre o EU e a **escrevente** Maria Gabriela Llansol não pode ser entendido como um vínculo fixo e permanente, muito menos estático. Assim, tomando distância da voz do sujeito empírico, que se enunciava pelo EU, Llansol cria uma oscilação no lugar daquele que fala, tornando-o instável, ao variar a voz para o ELA – um interessante jogo em que problematiza a escrita de si, migrando do EU, mais autobiográfico, para o ELA, menos autobiográfico – reiterando, dessa forma, a presença de um movimento autobiográfico:

Tenho esse foco de luz libidinal aceso sobre o lugar onde estou a escrever. Os lençóis enrodilharam-se, e ouço a cabeceira da cama batendo, na trepidação com que escrevo sobre o caderno. A imagem que me deixa a mulher que está a escrever é a de um traço amplo e veloz a captar o poema que passa rápido. Impossível dizer-lhe que espere, que não consigo escrever à sua velocidade, que se repita ou volte a dizer (quando, de facto, nada diz) o que estava a dizer. *Passa é o seu facto fundamental.*

Mergulho em que não me espera, ignoro se me vê a escrever, deixo-me inundar de puro luar libidinal.(LLANSOL, 2000, p. 17).

Nessa última passagem, o movimento da dúvida abre um espaço de diferença entre as vozes que se escrevem, “onde estou a escrever” e “a mulher que está a escrever”, um jogo de distanciamento, e não de apagamento, em quem o EU vai se construindo como um OUTRO. Esse mesmo jogo também foi ensaiado por Arthur Rimbaud, em 1871, como relatou o poeta na carta endereçada a Paul Demeny:

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. (RIMBAUD, 1999, p. 88).

Além de Arthur Rimbaud, considerado um dos precursores de toda essa problemática para o século XX, que converge no distanciamento do autor da expressão de sua subjetividade exultante, o poeta português Fernando Pessoa também é uma das peças-chave desse grande labirinto, por ter quebrado a centralidade e a unidade do sujeito, fragmentando-o em vozes díspares e contrastantes, à exaustão: não é à toa que esses dois poetas habitam a **textualidade**, inclusive em *Onde vais, drama-poesia?*, como veremos no *percurso - 2 (EU / jogo de cena)* e *percurso - 2 ou déjà-vu (EU /*

OUTRO).

Outro caso curioso é o do crítico literário francês Roland Barthes que, em 1968, sob forte influência estruturalista, decretou a morte do autor. À parte o tom apocalíptico dessa “profecia” e as complicações “legais” que qualquer morte pode implicar, é interessante perceber, nesse momento histórico específico, a ênfase dada ao texto, numa visada mais formal. Após todo o estardalhaço causado pela “morte do autor”, Barthes ultrapassou suas ideias fatalistas dessa época e deu início a uma nova fase em sua escritura: *O prazer do texto*, como uma produção dos anos 70, se insere num período pós-semiológico de sua trajetória de pensamento, juntamente com outras publicações, por exemplo, *Roland Barthes por Roland Barthes* e *S/Z*, que inauguraram problemáticas mais voltadas para questões pessoais e para a sensualidade verbal da linguagem.

Nessa nova fase, Barthes abriu espaço para a escrita de si, também transformada na escrita do outro, com a publicação de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), um livro onde há um jogo muito interessante entre o autor empírico e narrador-personagem homônimos. Apesar de serem homônimos, Barthes os diferenciou a partir de uma premissa, logo no início do livro, que já indicava como deveria ser lido: “Tout cela doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (BARTHES, 1995, p. 5). Esse *a priori* distingue o sujeito empírico da voz que o narra dentro do livro, o sujeito textual, independentemente de os nomes coincidirem, fazendo com que consideremos tudo o que é dito como se o fosse por um OUTRO, por um personagem de romance, ou seja, por um personagem que pertence necessariamente a um outro universo, o da ficção.

Essa tentativa de tomar distância de si para um OUTRO, em *Onde vais, drama-poesia?*, é feita aos poucos, de forma gradual, ao modo de um “romance autobiográfico” que, como explica Lejeune, “à diferença da autobiografia, ele [o

romance autobiográfico] comporta graus” (LEJEUNE, 2008, p. 25): inicialmente, percebemos que há o vínculo entre o EU e a **escrevente** Maria Gabriela Llansol, mas depois esse vínculo passa a ser questionado, como vimos, seja pela dúvida, quando não sabemos se a **escrevente** se refere a si mesma, ao apresentar a imagem da criança e da rapariga, seja pela distância, na tentativa de se grafar como ELA. Ao longo do **dramapoesia**, a questão persiste – espalham-se exemplos que reiteram as movências e as oscilações do EU, problematizando-o, como mostram os trechos abaixo:

*iam por um caminho _____ era a frase que
se seguia*

iam por um caminho e “o outro ser que voou de mim” parou, baixou-se inesperadamente, e disse: “Olha o que eu achei.” (LLANSOL, 2000, p. 90).

Esse “outro ser”, que voa da voz que fala, pode assumir a forma de Hölderlin (pelo contexto da leitura no livro), assim como pode ser **a rapariga que temia a impostura da língua**, quando o texto é quem passa a ser o sujeito que pratica a ação de escrever, justamente pela mão da **rapariga**:

*Sento-me no chão do jardim, entre arbustos e canteiros selvagens de
flores,
derrubada pela nostalgia do feérico,
da magia das asas,
das partes transmutadas do corpo,
dos odores impregnantes que são ar e irrespiráveis,
do apelo da metanoite a um prazer inexcedível*

*por que nos tornámos?, pergunta-me o corpo, atraído por uma força soberana
de comunhão com o criado
do criar,
e o texto escreve-me, pela mão da rapariga que temia a impostura,
em busca da troca verdadeira. (LLANSOL, 2000, p. 120-121).*

Enquanto o EU, ligado à **escrevente**, continua reiterando a dúvida de quem o enuncia, “e eu – a guardiã do texto?” (LLANSOL, 2000, p. 133), simplesmente porque há uma distancia daquele “*sou* de que *sou*”:

*_____ mas a sombra não só me aproxima daquele *sou* de que *sou*
o eco sustentado, como me guarda a intensidade de saber que venho de longe,
mas não de onde; o texto quer dizer-me que, no poema, a sombra
misteriosamente me guarda o real
e que, deste, o texto é, de facto, uma *eflorescência mas sem ramo*
e propõe-me uma imagem: Jade (LLANSOL, 2000, p. 169).*

Essa oscilação do EU em múltiplos reforça a tentativa de escapar da autobiografia, do discurso de um EU uno, totalizante e centralizador, “como chamar-te sem um grito autobiográfico? mulher de fêmea sem esporão penetrante que me trouxesse a dor.” (LLANSOL, 2000, p. 181). A epígrafe (p. 51), que abre este *percurso - I (EU / autobiografia)* está lá, desde o início, nos lembrando que “um eu é pouco para o que está em causa” (LLANSOL, 2000, p. 182), quando, na verdade, o significado da causa se expande para fora do EU, indo de encontro à ideia da batalha, ao combate empreendido pela escrita. E, nessa abertura do EU em vários, o próprio nome da **escrevente** Maria Gabriela Llansol poderia assumir, se metamorfoseando, o nome de sua mãe, Elvira, se fosse em outra situação:

de repente, vejo que volta para trás, acelera o passo, se dirige para onde estou e, com franqueza e sem acanhamento, me pergunta: - É a Maria Gabriela Llansol, não é?

Sim, respondo,
não se quer sentar?

noutra altura, talvez, “meu nome é Elvira, desculpe.” (LLANSOL, 2000, p. 238).

Todos esses exemplos reforçam, com bastante intensidade, que há uma certa constância do movimento autobiográfico, pela presença de elementos que passam a dobrar o real na escrita, atravessando o **drama-poesia** para abrir o EU, não tornando-o um ente fixo, porque múltiplo, ao criar distância do sujeito empírico para a **escrevente**, e, conseqüentemente, para vários OUTROS, quando o EU apresenta diversas possibilidades de ser, variações em formas diferentes da **escrevente** Maria Gabriela Llansol. No entanto, a questão assume outras modulações quando passa por **figuras** que atualizam a imagem da **escrevente** em outras temporalidades, como é o caso da **rapariga que temia a impostura da língua**:

no mundo de vocábulos tristes de onde viera; viera procurar
a *rapariga que temia a impostura da língua* _____
e encontrara-me a mim, a velar por ela. O portão abriu-se de
par em par e a *bela rapariga em objecto verdadeiro* entrou no
meu jardim. Jade saltou-lhe ao peito, manifestando os sentimentos

que eu sentia, e não manifestava,
era visível um perfume de Hadewijch, mas muito mais perene,
fora inverno, já era primavera, o verão seria glorioso (LLANSOL, 2000,
p. 69-70).

Ou ainda:

O que faria a mulher? Eu, esta? Era sempre *a rapariga que temia a impostura da língua*, experiente e inexperiente, pouco sabendo do novo que emerge, inesperadamente, excepto que, sem ele, morreria;
E ele? Sempre inatento à sua identidade, onde oferece prazer e júbilo certamente oferecerá dor; caminho é o nome que melhor se lhe adequa, estendendo diante de mim a sua seda, que a rapariga apalpa. Avalia a segurança do fio, sente ponderadamente o colorido e o coruscante, sempre se surpreendendo que o horizonte se torne crepuscular; a hora mais difícil de viver, a hora da metanoite no seu corpo que a rapariga queria de procriação vazia. Fêmea de viver e de pensar, que lhe sugeria o novo?
Chamo-me,
tenho anos;
sou filha de um emigrante que casou com uma alemã;
a família do lado da minha mãe esteve do lado do Hitler até ao fim;
meu irmão mais velho, o meu companheiro e preferido, morreu há anos na prisão;
a polícia *mentiu* disse que foi uma fuga;
fazia política;
li uma tradução alemã que circula dos textos seus – sobretudo, *Contos do Mal Errante*;
o meu poeta preferido é Hölderlin,
o grande mestre da liberdade,
não acha?,
por que falha *sempre* o amor ímpar?
(LLANSOL, 2000, p. 73-74).

Há uma sugestão de identidade entre **a rapariga** e a **escrevente**, uma sugestão que, tal como um movimento que sempre oscila, simultaneamente se desfaz: ora é a **escrevente** quem está no lugar da **rapariga**, ora essa associação é colocada em xeque, quando OUTROS passam a atravessar o lugar de quem fala, como “ele” ou “a filha de um emigrante”, até o ponto em que a **escrevente** se distancia, quando *Contos do Mal Errante*, um livro de Llansol, passa a ser mencionado por um pronome possessivo de terceira pessoa, “textos seus”. **A rapariga que temia a impostura da língua** é Témia, uma **figura** que aparece em *Um beijo dado mais tarde* (1990), um livro escrito com elementos que dobram o real no universo textual. Témia nasceu ao Llansol “procurar encontrar a criança que nascera para a escrita”, a mesma que, em eco, está nascendo no

drama-poesia “para acompanhar a voz” (LLANSOL, 2000, p. 11). Essa criança foi Llansol, como afirmou a **escrevente** numa entrevista de 1995:

O momento em que a distinção entre a Maria Gabriela e *o espaço Llansol* começou a ser clara no meu espírito data de *Um beijo dado mais tarde*. Ao procurar encontrar a criança que nascera para a escrita, alguém se descobre com vontade de pujança suficiente para dar corpo e continuidade às imagens fundadoras da sua realidade. Há a narradora e há Témia. Na capa desse livro, aparece a fotografia de uma criança, de pé, encostada a um homem. Essa criança fui eu e esse homem foi o pai dela. O que ela sempre desejou, para lá do novelo inextricável em que foi obrigada a formar-se, foi entrar por uma porta. Desde muito cedo que ela criava os objectos que lhe permitiriam entrar por essa porta, que até podia ser uma dessas portas que estão escondidas nas paredes, ou, sendo uma autêntica porta, estar desenhada em *tromp’oeil*. Ela entrava por essa porta e dava com um homem e uma mulher, numa relação luminosa. Dar-lhe-iam o pão, ensiná-la-iam a viver numa língua sem impostura. Nesse espaço, com objectos muito belos e, sobretudo, com extraordinárias relações de beleza entre eles, haveria joelhos para onde trepar, seria possível dançar entre os móveis, falar musicalmente de muitas coisas sem importância, e os textos levantar-se-iam das páginas para estar connosco.

Este desejo, que é integralmente todo feito de imagens, foi o primeiro apelo do espaço edénico. (LLANSOL, 2003a, p. 155-156).

No entanto, a partir de *Um beijo dado mais tarde*, Maria Gabriela Llansol começou a perceber uma diferença entre ela mesma, sujeito empírico, e **o espaço Llansol**, sujeito textual, a voz de um OUTRO que se levantou no texto:

Eu, Maria Gabriela, nunca disse que desejava ser convidada pelos Bach. A narradora, que dá pelo nome de *o espaço Llansol*, é que procura provocar uma sobreimpressão entre esse seu espaço e o espaço da casa dos Bach, por ter indícios claros de que essa sobreimpressão provocará efeitos fulgurantes. (LLANSOL, 2003a, p. 154).

E é curioso perceber que essa outra voz que surgiu começou a ter lugar no texto como uma tentativa de Llansol se desvencilhar do autobiográfico, porque despontou no momento em que queria “procurar encontrar a criança que nascera para a escrita”, já passando a ser grafada com distinção, entre a criança que foi Maria Gabriela Llansol e o **espaço Llansol**, que assumiu lugar no texto, ou seja, entre o sujeito empírico e o sujeito textual.

Apesar de essa distinção parecer clara, em *Onde vais, drama-poesia?*, ela se complica, porque o EU oscila entre diversas vozes, fazendo com que a voz da **escrevente** Maria Gabriela Llansol, do sujeito textual, seja grafada de muitas maneiras,

através das vozes de vários OUTROS que passam a ser aproximados da sua voz, como as **figuras** que variam entre a criança e a **rapariga Témia**, como vimos, até a **figura** que assume seu nome próprio, não mais chamado de **espaço Llansol**, mas de **Maria Gabriela Llansol**, além de OUTRAS vozes que irrompem, como é o caso de Elvira, ou mesmo de Hölderlin. Todas essas oscilações criam distância do sujeito empírico, abrindo-o para a multiplicidade de inscrições no textual.

De fato, é interessante perceber ao longo da entrevista que, ao mencionar a capa do livro, cuja foto apresenta uma criança com seu pai, Llansol se refere a essa criança, que era a **escrevente** na infância, pela voz em terceira pessoa, através do pronome ELA, já com distanciamento, porque fala de si como se fosse um OUTRO:

capa mencionada pela autora: “Essa criança fui eu e esse homem foi o pai dela”

Esse falar de si como se fosse um OUTRO, ao se referir pelo EU, “essa criança fui eu”, e depois se escrever como ELA, “o que ela sempre desejou”, reforça o desejo de

ressaltar a distância do sujeito empírico, não apenas para marcar a temporalidade irreversível da infância, uma das metamorfoses do EU, como quem diz, eu não sou mais aquela criança, mas para, com esse gesto, ressaltar também as gradações de vozes que podem despontar de um mesmo EU, multiplicado em OUTROS, mesmo quando essas vozes se aproximam de estados, variações do passado, do EU. A imagem da multiplicidade já está presente nos cadernos antigos de Llansol:

5 de julho de 1977, terça-feira

[...] Estou a tentar dissecar o que me tem absorvido / encharcado desde o começo das férias. Começaram subitamente, quando eu esperava apenas ter todo o espaço e tempo a partir do dia 10. Augusto está ocupado, a minha mulher autónoma, uma das minhas múltiplas imagens, sente-se presa no seu papel anterior. Desejava gastar, conduzir um automóvel, possuir, dominar, dirigir-me para o verde como uma perfeição impenetrável. (LLANSOL, 2010, p. 50).

Nessa variação de imagens, que se descolam de um único rosto, o texto é construído para mostrar, através do movimento autobiográfico, as oscilações do pêndulo, que variam entre os dois pronomes, o EU e o ELA, abrindo distância do sujeito empírico:

Corre pela rua,
a mochila a bater-lhe nas pernas,
corre, como todos os humanos, pelas suas próprias lágrimas;

levanto-me, opressa. O texto ajuda-me. Entro em casa, subo as escadas, vou ao meu quarto. Está sem alguém e sem uma palavra. Fecho a porta e desço. A rapariga que temia a impostura desce ao meu lado, as escadas duram o tempo que demora a contar-me a *história deles*. (LLANSOL, 2000, p. 131).

Quando quem corre é ELA, mas quem se levanta é o EU, ao entrar para sua casa, num quarto que é o dela, onde não se passa mais a sua história, mas a deles, a dos OUTROS. Assim, o EU se multiplica, questionando a sua unidade, sem saber mais quem é:

E eu a escrevê-los, sou quem ou o quê?

A definição vem sempre do texto que se escreve (e, então, eu escrevia *O Ensaio de Música*); era, pois, um poder de decisão oscilante entre Anna Magdalena e a sua filha Elizabeth
_____ perdida no texto de Aossê,

sem que eu soubesse o que era realmente perder-se num texto,
nascido da reescrita de uma ceia de Natal que não fora o que parecia ter sido,
enquanto Elvira se recordava do casamento que tivera, brutalmente quebrado,
e dava ao falcão o nome de Sossego (LLANSOL, 2000, p. 249).

Se a confusão perdura quando pensamos em Témia, **a rapariga que temia a impostura da língua**, uma **figura** que atualiza nuances do passado de um sujeito empírico já distante, mas aproximado no texto como OUTRO, a confusão continua quando se trata da inserção da **escrevente** Maria Gabriela Llansol com seu nome próprio, dentro de sua Obra, “eu escrevia *O Ensaio de Música* [...] sem que eu soubesse o que realmente perder-se num texto”.

No entanto, Michel Foucault pode nos ajudar a resolver essa confusão, porque, ao pensar o estatuto da autoria, estabelece uma diferença entre os nomes de cidadão civil e de autor: para designar o autor como uma função, “um modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos” (FOUCAULT, 2002, p. 46), Foucault partiu de uma distinção entre o nome civil e o nome de autor, quando este último não se trata de um nome comum, porque “manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura.” (FOUCAULT, 2002, p. 46). Para Foucault, o nome de autor, mesmo sendo um nome próprio, não se resume a um simples nome civil, já que faz referência a um conjunto de práticas discursivas “no interior de uma sociedade” – o nome de autor circunscreve um tipo de texto, um tipo de discurso:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos.[...] Em suma, o nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT, 2002, p. 44-45).

Por isso, é importante perceber a diferença entre o nome da cidadã civil Maria

Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim e o nome da **escrevente** (como prefere nomear autor, repensando o **reumatismo dos conceitos**) Maria Gabriela Llansol, uma vez que cada um desses nomes tem implicações distintas “no interior de uma sociedade”, e isso é curioso, porque essa diferença também transparece marcada na grafia dos dois nomes de Llansol. Ou seja, o nome da **escrevente** difere do nome da cidadã civil, já que aquele, por metonímia, envolve um conjunto de práticas discursivas e caracteriza um determinado tipo de linguagem, como uma marca, a da linguagem de Maria Gabriela Llansol.

Em *Onde vais, drama-poesia?*, na parte “VI O poder de decisão (1988-1998)”, essa distinção entre o sujeito empírico (nome civil) e o sujeito textual (nome de autor, ou, no vocabulário de Llansol, **escrevente**) se torna mais evidente:

[...] _____ como qualquer pessoa, tenho opiniões sobre o processo do mundo; essas opiniões são ditos; o texto vê e não opina, nem aconselha;

por vezes, o que penso avulsamente é tão distante do que ele vê que seria levada a pensar que uma das partes está certamente equivocada _____ o que aprendi, no entanto, é que ambas estão no seu *certo*, suspensas de uma comunicação,

comunicação que poderá levar anos a ocorrer e que, regra geral, vai no sentido do texto (tenho variado infinitamente menos quanto à maneira de me situar *com* ele do que mudado de opinião sobre pessoas e ocorrências);

não admira, assim, que tenda a expressar-me civilmente, no espaço público, do ponto de vista do texto, e raramente como contribuinte opinativa,

o que provoca disfuncionamentos inevitáveis,
quer me encontre num colóquio ou num encontro de escritores, quer me solicitem uma entrevista, quer esteja presente no lançamento de um livro meu e me peçam que leia, ou fale para a televisão;

não é timidez, embora a prática não seja muita,
é um conflito de ordens ou mecanismos que está em curso _____ o saliente, a diferença que significa nem sempre está onde o público a espera, onde a televisão a quer, onde o jornalista a procura, onde os administradores dos bens da língua a vêem;

_____ quereis um exemplo?

para o meu eu opinativo, as vacas loucas, apesar da minha alimentação pouco ou nada carnívora, são um problema de segurança alimentar e, a esse título, sou sensível aos argumentos dos críticos do sistema produtivo, à ausência de medidas e de fiscalização, como aos argumentos dos ecologistas e dos defensores da natureza;

para o texto, todavia,

o saliente não é a alimentação humana, não são as próprias vacas, nem, a maior distância, a relação entre os homens e as vacas nem, mais distante ainda, a relação dos homens com os animais;

indo directamente ao cerne,

o texto vê uma relação amorosa, libidinal, não só degradada mas, *provavelmente* perdida, entre os sexos humanos e o sexo da natureza,

[...] o texto, todavia, não é ecologista, não vê a natureza como um todo, como um fundo harmónico da espécie humana, o *há* do texto é problemático;

o que ele afirma é que qualquer vivo que *se forme* em qualquer dos sexos de ler, é responsável por todo o vivo, a partir dos modos particulares de existir desse sexo _____ o Jade é responsável, o pinheiro Letra é responsável, Prunus Triloba é responsável;

eu, Maria Gabriela Llansol, sou responsável pelo texto que dou a ler, (LLANSOL, 2000, p. 185-187).

Pela leitura do trecho, fica claro que há dois tipos de sujeito, o sujeito empírico e o sujeito textual, tratados, respectivamente, pelo pronome EU: o “eu opinativo” e o “eu, Maria Gabriela Llansol”. Muitas vezes o que ela vê, como “eu opinativo”, é diferente do que o texto, de onde fala o “eu, Maria Gabriela Llansol”, vê. O problema se torna mais explícito quando ela, como sujeito empírico, tem que se expressar civilmente, porque, por vezes, há um “conflito de ordens ou mecanismos”, já que é a imagem pública da **escrevente** é que é levada a responder pelo texto na realidade empírica.

Porém, não podemos esquecer que é no texto o lugar onde o nome Maria Gabriela Llansol reaparece, mas grafado para transformá-la numa OUTRA, diferente da Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim, ainda que os nomes coincidam, nos confundido, porque é no seu interior onde ela passa a ser constituída apenas pelas palavras, como lembra *Ardente texto Joshua* (1998), “Teresa, não se esqueça que somos texto” (LLANSOL, 1998a, p. 36). E, no interior do texto, também chamado como **o reino onde eu sou cão**, em *Amar um cão* (1990), as palavras têm outro valor, são pesadas, desenhadas e pensadas, porque anunciam outra realidade, a do texto:

Eu apago-me no cão que desejo,
e vejo-o mais longe, ao fundo do Coreto, dirigindo-se para mim mesma, com
o seu andar de levantar nuvens,
e conhecer-me.

Principio a recorrer às palavras que anunciam a realidade:
– Por que brincas? Por que não brincas? Por que brincas sozinha?
– Por necessidade de conhecer. De conhecer-te – respondo.
– Entraste no reino onde eu sou cão. Pesa a palavra.
– Eu peso.
– Desenha a palavra.
– Eu desenho.
– Pensa a palavra.
– Eu penso.
– Então entraste no reino onde eu sou cão – concluiu ele.
(LLANSOL, 2000a, p. 41).

É possível que, se pensarmos em Bernardo Soares, por se tratar de um semi-heterônimo de Fernando Pessoa, essa constituição pela linguagem se torne mais óbvia, porque, de fato, Bernardo Soares não existe – senão através das palavras:

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço ritmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores secas que continuam vivas nos meus sonhos. E, acima de tudo, estou tranqüilo, como um boneco de serradura que, tomando consciência de si mesmo, abanasse de vez em quando a cabeça para que o guizo no alto do boné em bico (parte integrante da mesma cabeça) fizesse soar qualquer coisa, vida tinida do morto, aviso mínimo ao Destino. (PESSOA, 2003, p. 200).

Percebemos então que Bernardo Soares, apesar da ligação intrínseca com seu criador,¹⁸ é definido, constituído e moldado pelo texto que escreve, onde ser, em se tratando de subjetividade, não seria mais do que a manifestação de um estilo, variações de linguagem que os poetas-heterônimos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, todos inventados por Pessoa, também manifestam. Para cada um desses nomes, Fernando Pessoa concebeu um estilo diferente, composto em formas variadas de expressão, maneiras particulares de compor versos, que apresentam visões de mundo

¹⁸ “Bernardo Soares, o narrador principal mas não exclusivo do *Livro do Desassossego*, era tão próximo de Pessoa – mais até do que Campos – que não podia considerar-se um semi-heterônimo autônomo. ‘É um semiheterônimo’, escreveu Pessoa no último ano de sua vida, ‘porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela.’ Não há dúvida de que muitas das reflexões estéticas e existenciais de Soares fariam parte da autobiografia de Pessoa, se este tivesse escrito uma, mas não devemos confundir a criatura com seu criador. Soares não foi uma réplica de Pessoa, nem sequer em miniatura, mas um Pessoa mutilado, com elementos em falta.” (ZENITH in PESSOA, 2003, p. 15).

dísparos, ainda que, algumas vezes, essas mundividências se espelhem, se esbarrem, se contradigam, se assimilem, até mesmo se neguem: essa foi a grande alucinação de Pessoa, “aumentar o mundo com personalidades fictícias” (PESSOA, 1986, p. 92), enchendo-o de vozes, ecos longínquos de um EU, despedaçado, disperso em diferentes poéticas.

Nessa multiplicação de VOZES textuais, o nome do poeta ortônimo, Fernando Pessoa ele-mesmo, também permanece pronunciado, ao lado de todos os OUTROS nomes dos poetas inventados, mas, junto com o burburinho de suas vozes, que se levantam no texto, passa a ser relativizado, ainda que o estatuto do autor, como cabeça pensante de todo esse jogo, ganhe relevância justamente por tê-lo inventado. Assim, seu nome, Fernando Pessoa, diminui de importância, frente à sua própria multiplicação em várias outras linguagens inventadas, linguagens de nomes que não são esvaziados, porque cada um aponta para uma poética específica.

Tal como o nome de Fernando Pessoa, o de Maria Gabriela Llansol também passa a ser relativizado, diminuindo de importância, e não apenas por conta de todas as outras **figuras** que são pronunciadas pelas oscilações do EU, mas porque o nome, na **textualidade**, passa a não interessar mais, “o *eu como nome* é nada”, sendo transformado em verbo, “o nosso verbo, por exemplo, é escrever” (LLANSOL, 1996, p. 48).

Por isso, é muito natural que, em *O Jogo da liberdade da alma* (2003), um livro escrito em paralelo ao **drama-poesia**,¹⁹ a **rapariga** retorne mais uma vez, mas já desmemoriada e sem nome, “a rapariga desmemoriada procurava as suas memórias de ressurreição. Desmemoriada até do seu próprio nome que, aliás, nunca disse qual era” (LLANSOL, 2003, p. 33), quando a perda da memória abre espaço para a libertação do

¹⁹ *O jogo da liberdade da alma* foi publicado em 2003, mas finalizado em 1999, “Sintra, 12 de Dezembro, de 1999.” (LLANSOL, 2003, p. 97), praticamente em paralelo a *Onde vais, drama-poesia?*, que foi finalizado em “Serra de Sintra, 27 de agosto de 1999.” (LLANSOL, 2000, p. 306).

tempo, “perder a memória, não ter memória, pensei, é absorver o presente numa constante iniciação, encontrar-se num estado de nudez” (LLANSOL, 2003, p. 35), sem haver problema com a continuidade, porque não há mais um regime temporal de presente/passado/futuro:

Corre, Témia, corre, meu eu, meu dela,
abre a clareira dentro do escuro.
“Escrever?”, diz ela. “Sim.” Entrar no trabalho magnífico de existir.
“E se eu correr pelo corredor da casa pequena de agora, entramos na Casa Grande?”, perguntaste.
“Sim, Témia. Sem qualquer descontinuidade.” (LLANSOL, 2003, p. 58).

O movimento autobiográfico do EU continua variando, como um pêndulo, entre o “meu eu” e o “meu dela”, mas para dar lugar ao escrever, que é “o magnífico trabalho de existir”. E, libertos da continuidade temporal, assim como Témia, os livros não funcionam mais por uma evolução, porque todos passam a participar de todos, formando uma espécie de livro único, a Obra. Por isso, o segredo de *Um beijo dado mais tarde*, segredo que fez nascer **a rapariga que temia a impostura da língua**, segredo da casa da Domingos Sequeira, onde Llansol viveu,

“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. A sombra desse irmão não tinha fim na casa, e enquanto os amantes se beijavam novamente, ou repetidas vezes, Témia não podia vê-los da posição em que se encontrava, mas saía do lodo que se acumula no fundo do amor; tinha a obrigação de cumprir a penitência imposta pela impostura, e sobretudo, *de morder a claridade*; entrou, de novo, na via, ou no caminho, através de Infausta, o nome da serva, na casa dos Bach, e que aqui, na casa da Domingos Sequeira, eu chamei Mérito. Maria Adélia. (LLANSOL, 1991a, p. 12-13).

reaparece em *O jogo da liberdade da alma*. Ele é esse **não-dito**, que volta quando a **escrevente** relata a morte de seu pai, retomando a questão do irmão, atualizando, nesse livro, o segredo de outro livro:

levantei-me da cama e fui _____ estamos
indo,
no dia em que meu pai morre,
ao 64 da rua Domingos Sequeira, com uma saia azul, de peitilho.
É o mesmo vestido, lido de outro modo.

Na sala onde agonizava só se ouvia a sua respiração, tudo
o mais
estava oprimido, pesava.

reconhece-me,
a rapariga que sempre fui, a seus olhos, o rapaz que
não sou
vai morrer sem deixar varão, porque esse mandara abortar à
criada que amara,
sobre o meu vestido pousava o não dito, um texto que haveria
de ser dito,
que, dizendo a vida, fosse capaz de abrir a morte,
porque os últimos momentos são estranhos,

uma espécie de realidade incognoscível que, a partir de um
dado instante imponderável,

se torna conhecida _____ o seu vivo trémulo deixara de
oscilar, caíra.

A sala ficou uma placa de cobre gravada nesse instante
breve,
soubesse eu ver onde tombara
aquela vida
onde, ao deixar de ser meu pai, me estava escrevendo que
éramos simplesmente irmãos,

depois de tantas lutas familiares, perdidos nos intestinos
da parentela, o que ali estava a tombar em fezes
era o centro solar de um conflito, um tu rei a desfazer-se em pó,

e dir-se-ia que Témia avançava com o seu dedo,
e tocava num interruptor que faria disparar todo o seu
sentimento de opressão

e, se escrevo esta breve passagem autobiográfica,
é para indicar onde nasce uma palavra livre,
como nascida de uma morte, escreverá para lhe retirar, um a
um, todos os atributos perecíveis, como estes não são do corpo,
mas de um Luar libidinal
inadequadamente punitivo. (LLANSOL, 2003, p. 90-91).

Percebemos, então, que, quando Maria Gabriela Llansol retoma o autobiográfico
no interior da **textualidade**, como um movimento, não é para dar “testemunho
autobiográfico”, como apontou João Barrento, ressaltando que “todo o eu se apaga”,
caminhando para uma “signografia”:

“Ter nascido da escrita liquefaz a dor”, lemos depois em *Inquérito às Quatro
Confidências* (IQC, 140), e a frase poderia aplicar-se, com grande justeza, ao
“desígnio” que orientou a escrita de *Um beijo dado mais tarde*: “concede um
mundo humano que aqui viva” (BDMT, 106).

É este o grande desígnio desta escrita, perante o qual todo o eu se apaga. Há muito tempo que o próprio texto de Maria Gabriela Llansol claramente incorpora a recusa do testemunho autobiográfico, do espelhamento puro e simples – obscuro e inútil – do eu através da representação que mascara uma voz autoral e autoritária. O seu programa é, com se lê em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, “fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade da autobiografia” (OVPD, 18). Porque a escrita não é, nem emanção de um espírito ou de uma “inspiração”, nem registo de cartório, nem testemunho de um eu que se empola diante do Ser (“Todas essas coisas que dizem eu a falar de mim, como se o seu corpo não recebesse, todos os dias, ordem de morrer”, OVPD, 187). A escrita é antes um “armazém de sinais”, na fórmula certa de *Inquérito às Quatro Confidências*, onde a questão do “autobiográfico” nesta Obra fica definitivamente esclarecida, através da categoria alternativa da “signografia”:

É realmente extraordinário termos nascido numa dada signografia do há em que a nossa biografia se cruza (e tantas vezes se confunde) com a geografia dos mundos. (IQC, 141). (BARRENTO, 2008, p. 226-227).

Quando inscreve o autobiográfico, como um movimento que atravessa a Obra, é no intuito de libertá-lo da própria matéria autobiográfica que o constitui, é para fazer nascer, através dele, uma palavra livre, uma transformação: assim, Llansol, ao trazer questões autobiográficas às páginas de seus livros, o faz no intuito de modificá-las, dobrar a autobiografia pela própria autobiografia, sempre em variação pendular, entre o EU e o ELA, onde o EU se escreve se distanciando:

Eu é o outro que eu vejo em mim. Um lugar não desmultiplicado, uno, amplo, criando sempre maior e mais amplitude, vivendo incansavelmente por dentro da natureza até a trazer à superfície onde se apoia o inteligente deslumbramento que olha o homem novo sentado ao piano. (LLANSOL, 2003, p. 17).

Esse EU-OUTRO abre para uma pergunta fundamental, que aponta para uma desimportância daquele que se enuncia no texto:

Com o desfasamento entre a escrita e a leitura, deixei de poder ver se é ela, se sou eu, que dá o nome de alma ao vestido.

E, nesta circunstância, aquilo – o autor da frase, ou o sujeito que nela pensa desse modo –, por acaso importa? (LLANSOL, 2003, p. 49).

Essa desimportância na pergunta, esse “por acaso importa?”, nos faz pensar que quem enuncia, “se é ela se sou eu”, “o autor da frase, ou o sujeito que nela pensa”, não é tão relevante, passando a abrir uma distância ainda maior do sujeito empírico. Assim, o EU pode ser aproximado do ninguém, do poema de Dickinson, poeta também

incorporada à **textualidade** e presente no **drama-poesia**, independente das distâncias e circunstâncias enunciativas dos textos:

II

Não sou Ninguém! Quem é você?
Ninguém – Também?
Então somos um par?
Não conte! Podem espalhar!

Que triste – ser – Alguém!
Que pública – a Fama –
Dizer seu nome – como a Rã –
Para as palmas da Lama! (DICKINSON, 2008, p. 41).²⁰

No poema de Dickinson, traduzido por Augusto de Campos, o EU que está em jogo através dos pronomes indefinidos “Ninguém” e “Alguém”, ambos grafados em maiúscula, como é típico dessa poeta, além do uso de travessões, é o EU da figura pública. Ser “Ninguém” é não ter nome, é estar fora do círculo da fama, associada pela rima às palmas da lama. Essa ausência do nome, que traz o anônimo, escapa dos liames autobiográficos, já que é “em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 22), pois é ele quem sela o contrato de identidade com a autobiografia, manifestando “a intenção de honrar sua assinatura.” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Assim, quando Llansol aponta para uma desimportância do EU, daquele que enuncia, a **escrevente** põe em risco a sua assinatura, implícita no nome, procurando desautorizá-la, pois, como disse em *Ardente texto Joshua*, “o que é estranho é ter um nome, teresa” (LLANSOL, 1998a, p. 48), trazendo, assim, para o primeiro plano a escrita e não quem a assina, quem a escreve. Nessa mudança de foco que prioriza a própria escrita, Llansol abre distancia do sujeito empírico, dando lugar ao **poema sem-eu**, porque, se houve um nascimento atravessado pelo movimento autobiográfico, sem abdicar da utilização de determinados aspectos que caracterizam a autobiografia, era

²⁰ “I’m Nobody! Who are you?/ Are you – Nobody – Too?/ Then there’s a pair of us?/ Don’t tell! they’d advertise – you know!// How dreary – to be – Somebody!// How public – like a Frog –/ To tell one’s name – the livelong June –/ To an admiring Bog!// (c.1861)” (DICKINSON, 2008, p. 40).

para provocar uma transformação no gênero autobiográfico, centrado sobre o EU:

Se vim para acompanhar a voz,
irei procurá-la em qualquer lugar que fale,
montanha,
campo raso,
praça da cidade,
prega do céu _____ *conhecer o Drama-Poesia desta arte*. Sentir
como bate, num latido, na minha mão fechada. Como, ao entardecer, solta,
tantas vezes, um grito súbito: – Poema, que me vens acompanhar, por que me
abandonaste? – Como me pede que não oiça, nem veja, mas me deixe
absorver, me deixe evoluir para pobre e me torne, a seu lado, uma espécie de
poema sem-eu.

Em silêncio e cega,
deixo que me dispa da claridade penetrante,
da claridade nova,
da claridade sem falha,
da claridade densa,
da claridade pensada,
me torne um fragmento completo e sem resto
para que passem a clorofila e a sombra da árvore. Assim, realizando eu
própria um texto (LLANSOL, 2000, p. 13).

O próprio emprego da conjunção condicional “se”, “se vim para acompanhar a voz”, que pode ser lido como “se nasci como **figura da escrevente na textualidade**” é justamente para dar lugar ao **poema**, que pode evocar o “Poema”, de Arthur Rimbaud, em *Le bateau ivre*, traduzido pela mão certa de Maria Gabriela Llansol como *Derivas de um barco ébrio*: “E, desde aí, tenho-me banhado no Poema/ Do Mar, infuso de astros, e lactescente,/ Devorando o verde azul-celeste; onde, flutuante lívido/ E arrebatado, um afogado pensativo, por vezes, aparece;” (RIMBAUD, 1998, p. 19).²¹ Os versos do poeta francês trazem o percurso de um EU que “Vindo eu a descer Rios impassíveis” (RIMBAUD, 1998, p. 19) – quando o verbo descer em francês, *descendre*, também abre para a possibilidade de uma origem/genealogia, uma descendência – encontra o Poema, onde se banha, se molhando, enfim, se misturando à natureza aquática e celeste, estrelar da linguagem. No **drama-poesia**, o **poema** permite a transformação do EU para que se torne uma **espécie de poema sem-eu**: “me deixe evoluir para pobre e me torne, ao seu lado, uma espécie de poema sem-eu [...] um

²¹ “Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/ De la Mer, infusé d’astres, et lactescent,/ Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême/ Et ravie, un noyé pensif parfois descend;” (RIMBAUD, 1998, p. 18).

fragmento completo e sem resto” (LLANSOL, 2000, p. 13).

Dessa forma, começamos a perceber que, em paralelo a essa impressão de autobiografia, que se levanta em *Onde vais, drama-poesia?*, quando atravessado pela oscilação do movimento autobiográfico, é a imagem do **poema**, como um outro fio condutor, que ganha destaque, ao ser continuamente reiterada ao longo das páginas: primeiro, pairando sobre a escrita, porque literalmente em cima do texto, “lá do alto, o poema via tudo de cima e quase nada via do que se passava em baixo” (LLANSOL, 2000, p. 12), e depois reforçando a ideia de passagem, do movimento, porque rápido e fugaz, o poema passa percorrendo as páginas do livro “o poema parte a imaginar, dispara” (LLANSOL, 2000, p. 15), “o poema passa, a cada instante e enriquece a voz” (LLANSOL, 2000, p. 16), “o poema passa rápido. [...] *Passa* é o seu foco fundamental.” (LLANSOL, 2000, p. 17).

Como apontou João Barrento em “A origem de ler” (BARRENTO, 2008, p. 224-240), a origem, como marca de uma herança, um legado involuntário que se recebe, assume outras possibilidades de interpretação na **textualidade**, porque a “origem não é – e Témia tem disso consciência – causa nem genealogia, é o lugar onde nasce uma decisão” (BARRENTO, 2008, p. 236). Então, para compreendermos esse lugar da decisão, a origem como uma escolha consciente, partamos para realizar um novo trajeto nesta dissertação, acompanhando os movimentos do **poema**, que agora abre caminho para o *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*.

- - - - - percurso - 2 (EU / jogo de cena) - - - - -

*“Quando deixei o Trimúrti, em criança, estive muito tempo
numa praia envolvente,
próximo do mar, nem todas as praias
são próximas do mar,
sem linha de separação;
basta, meu jovem céptico, que um vulto se levante da areia
para que eu me interrogue:
‘Tem voz de dizer, ou voz cheia de lodo, ininteligível?’*

*A voz de dizer deu, um dia, asas a uma pomba
que eu encontrei nos confins da praia; tinha notas, e passos, e
um olhar agudo que fazia ondular com temperaturas diferentes
da água; havia uma lagoa
no seio das rochas e o espaço edénico – segundo nome que
terá o Trimúrti, mais tarde –,
quando passou uma vez reflectiu-se nele, abrindo a lama
à reflexão do fulgor*

eu era criança, e apenas conseguia ainda proferir frases curtas

*onde a pomba principiou a pousar,
deslocando-se pela areia
como prelúdio às fugas de Bach ou à natureza de Spinoza;*

*deixavam, todavia, um volume luminoso sob a minha mão,
convertível em afecto ou em escudo contra o medo; a figura
de Infausta,
constituída por fios de música unidos,
passava por detrás de mim,
e era ela quem me fazia crescer entre antes e depois,*

*descendo os olhos da música
à sombra da minha fala*

*embalava-me essa mestra da escrita
dizendo-me como era simples _____ pega nos fios
que vês no mar,
pega em todas as vozes de animais que ouvires,
segue o fulgor que traça círculos velozes na praia*

e escreve”

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 213-214.

*“Estamos sós – os meus e a paisagem. Todos entramos na clareira, excepto o
Jade. Rodeiam-nos os traços leves que se irão manifestar _____
uma cena,
uma verdadeira cena que vive na água,
e se passa entre coisas mínimas como nós,
e um pássaro. O texto regista a sua alegria,
e eu dou por ela”*

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 150-151.

“E pensei em ti, Elvira, e nos teus companheiros.”

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 206.

O **drama-poesia** opera uma experiência radical, deslocando a questão do EU para a própria matéria da escrita, abrindo passagem para o **poema sem-eu**, quando Llansol passa a dar lugar a “um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. Pelo menos. Esse o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação” (LLANSOL, 2000, p. 18). A partir dessa mudança de perspectiva, o **ente**, que com frequência é associado ao ser, “o que é, em qualquer dos significados existenciais de ser” (ABBAGNANO, 2003, p. 334),²² se torna, na **textualidade**, um outro **ente**, agora ligado ao universo textual, envolvendo um **corpo sem-eu**, sem as características subjetivas de um EU romântico,²³ sendo apenas um corpo em exterioridade, que exerce uma função, a de **escrevente**, como sugere João Barrento: “Isto é ainda uma velha tradição romântica, que este texto vem quebrar claramente. Neste aspecto, o texto é o lugar onde aparece o eu sem subjectividade. Isso diz-se no começo de *Onde vais, drama-poesia?*, e em alguns dos diários.” (BARRENTO in *O que é figura?*, 2009, p. 80).

Essa experiência radical, que pode nos dar a dimensão do que seria o **poema**

²² “Habitualmente essa palavra é usada em sentido mais geral. Diz Heidegger: ‘Chamamos de Ente muitas coisas, em sentidos diferentes. Ente é tudo aquilo de que falamos, aquilo a que, de um modo ou de outro, nos referimos; Ente é também o que e como nós mesmos somos’ (*Sein und Zeit*, 2).” (ABBAGNANO, 2003, p. 334).

²³ “A interpretação do eu como Autoconsciência nasce da distinção que Kant fizera entre o eu como objeto da percepção ou do sentido interno e o eu como sujeito do pensamento ou da apercepção pura, isto é, o eu da reflexão (*Antr.*, I, 4, nota; cf. AUTOCONSCIÊNCIA). Esta distinção, que, em Kant, jamais teria conduzido à substancialização metafísica do eu, dada a funcionalidade que Kant atribui ao eu, deveria ser assumida por Fichte como ponto de partida para a doutrina do Eu absoluto. Segundo Kant, o eu da reflexão ou da apercepção pura é a condição última do conhecer; Fichte faz dele o criador da realidade. ‘Por ser absoluto’, diz ele, ‘o Eu é infinito e ilimitado. Ele dispõe tudo o que é; e o que ele não dispõe não é (para ele; mas fora dele nada existe). Mas tudo o que dispõe, ele dispõe como Eu; e dispõe o eu como tudo o que dispõe. Portanto, nesse aspecto, o Eu abarca em si toda a realidade, uma realidade infinita e ilimitada’ (*Wissenschaftslehre*, 1794, III, 5, II; trad. it., p. 207). Essas teses foram adotadas e ampliadas por Schelling, graças a quem se tornaram expressões características do romantismo. Na obra *O eu como princípio da filosofia ou incondicional no saber humano* (1795), ele identifica o Eu de Fichte com a Substância de Spinoza. ‘Nessa época’, Schelling escreveu a Hegel, ‘tornei-me adepto de Spinoza. Quer saber como? Para Spinoza o mundo é tudo, para mim tudo é o Eu.’” (ABBAGNANO, 2003, p. 389).

sem-eu, é vivenciada no **Aestheticum Convivium** (LLANSOL, 2000, p. 27-38), seção do livro onde várias outras vozes, matérias de escrita, se encontram, reunidas pelas mãos hábeis de Llansol. Nessa parte do **drama-poesia**, Llansol elabora um jogo, uma espécie de jogo de cena: ela convida alguns autores para participar, junto consigo, de uma encenação de um convívio estético, criando a ilusão de que eles, todos juntos, realizam um processo de escrita coletiva. Como se fosse uma diretora teatral, ela atribui e delega papéis a serem desempenhados por todos durante o convívio e, assim, a **escrevente** Maria Gabriela Llansol passa a escrever com os autores/atores Rainer Maria Rilke, Emily Dickinson, Fernando Pessoa, Robert Musil, Arthur Rimbaud e Friedrich Hölderlin.²⁴ Todos eles atuam no texto com seus nomes próprios, salvo Pessoa, que é chamado por ela de Aossê, mas, independente de a maioria dos nomes não se modificar, não podemos nos esquecer de que eles são OUTROS, porque, ao adentrarem na **textualidade**, são atravessados pela mão de Llansol que os reescreve, inscrevendo-os e reinventando-os com o seu olhar.

Esse jogo de cena, uma encenação de escrita em conjunto, aproxima o “Convívio Estético” da cena teatral, e, inclusive, quem sugere essa relação de proximidade é a própria Llansol, que, durante uma discussão, publicada em *O que é figura?* (2009), explicita a possibilidade de *Onde vais, drama-poesia?* ser visto como um teatro:

MES:²⁵ [...] Quando surgiu *Onde vais, Drama-Poesia?*, a estranheza do título acho que foi generalizada. Drama-Poesia é qualquer coisa que os universitários não conhecem como forma, ou gênero literário. Eu acho que andámos todos à procura do que é o Drama-Poesia. Eu encontrei ontem o meu Drama-Poesia, mas não sei...

²⁴ Além desses poetas, também Kafka e Joshua são citados, mas eles não participam efetivamente da escrita, por serem mencionados apenas uma vez. É através de Musil que Kafka aparece: “É o riso de Kafka, diz Musil. Mas que desastrado!, acrescenta, sentencioso.” (LLANSOL, 2000, p. 29). E Joshua – nome de Jesus em hebraico, nos remete a outro livro de Llansol, *Ardente texto Joshua* (LLANSOL, 1998a) – é lembrado como uma ausência: “Há um poeta que falta aqui, diz, desculpando-se. Joshua, onde se meteu ele?” (LLANSOL, 2000, p. 29).

²⁵ As iniciais referem-se, respectivamente, aos nomes de cada interveniente: MES: Maria Etelvina Santos, MGL: Maria Gabriela Llansol, JB: João Barrento, PS: Paulo Sarmento, CVR: Cristina Vasconcelos Rodrigues.

MGL: Então diz, estou morta por ouvir...

JB: Está lá, logo nas primeiras páginas. Logo na primeira secção, em que se diz: “O mundo está prometido ao Drama-Poesia” (página 16). Para mim, está tudo aí, e tem a ver com uma espécie de cruzamento ou combinação possível entre uma noção do poético tal como ele vai aparecendo ao longo do texto, e de drama no sentido de combate. É o encontro e o cruzamento dessas duas tensões. Porque o dom poético existe, e é uma tensão. Não é uma noção de poesia resolvida.

MGL: É isso mesmo. Se a maioria dos poetas visse a poesia como drama e combate, não fazia poesia.

JB: Porque drama é isso, é tensão, combate.

MES: Não fazia poesia, fazia este texto, ou similar.

MGL: Porque nós vemos que a noção de poético, a noção habitual de poético, é terrível, porque é sentimental...

JB: E ilimitada porque está (ou esteve) adstrita a escolas, a regulamentos, etc. E outras vezes instala-se como se instalou muito na poesia portuguesa, durante muito tempo, uma noção do poético que é aquela coisa aguada que vinha do século XIX e nunca acabava e nunca mais mudava.

PS: E a própria figura do poeta muito romântica, como um xamã através do qual passa a realidade, o ser.

JB: Essa noção romântica que se manteve durante mais de um século.

PS: Se bem que essa noção continua presente aqui.

MES: Essa noção do drama como combate está em que figura?

JB: Está ali, na trela de Jade. Esta em *Amar Um Cão*. Quando nos debruçamos sobre *Amar Um Cão* falámos muito nisso. É o combate entre a dona e Jade, com a ligação da trela.

MES: Mais uma vez é Jade a ensinar o caminho.

JB: Exactamente.

MGL: Entre outros, entre outras coisas. Também é preciso relativizar isso.

CVR: Porque também há o desconhecido.

MES: Por isso este drama-poesia pode ser...

MGL: Um teatro: Onde vais?

MES: Exacto, era isso que eu ia dizer: onde vais? Dei comigo a pensar que a resposta a esta pergunta é: ele vai comigo, o dom poético.

MGL: Ele vai, mas que tenha cuidado, porque se pode perder. A pergunta não tem uma resposta certa, afirmativa. Onde vais drama-poesia? É também uma advertência. Porque julgas que és poesia, mas te tornaste dramática.

(*O que é figura?*, 2009, p. 60-62).

No entanto, o foco dessa encenação, experienciada durante o **Aestheticum Convivium**, não está posto no **poema** que todos estão escrevendo juntos, tanto que nem podemos lê-lo de forma completa e acabada, apenas podemos perceber, por *mise en abyme*, que há um **poema** sendo escrito no decorrer da cena, porque o foco do convívio é colocado na ação de escrever, vivenciada por eles, na troca entretecida durante a produção de escrita, que passa a ser compartilhada no palco do texto por várias mãos e várias vozes, dirigidas e colididas por Llansol, que explica: “(...) eu não fui talhada para fazer livros mas para dar a entender por escrito o que foi uma experiência” (LLANSOL, 1987, p. 101). Ao privilegiar a experiência de escrever e não sua teleologia, Llansol cria um deslocamento de intenções interessante para pensarmos os desdobramentos de uma criação que acontece em grupo, mesmo que seja através de uma encenação, já que o processo de escrita não é mais vivenciado apenas por ela, mas também por outros autores, que entram no **drama-poesia** participando como atores, “seus companheiros”, lembram as epígrafes (p. 91-92) deste *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*. Eles são os **mensageiros** que a **escrevente**, “a mulher que está a escrever” (LLANSOL, 2000, p. 15), convocou para o seu texto, quando passavam por sua mesa de trabalho:

O Fiel do Amor ensinara-lhe a mover-se pela casa como num texto. Os lápis são velas, porque tenho velas esguias numa caixa de lápis. Para os lápis. Vivem comigo em Parascève, de onde saio para ir viver na minha rua. Nunca por muito tempo. A chegada de mensageiros é frequente e, quando os vejo perto, por passarem à minha mesa, escrevo seus nomes com maiúscula. Lembro-me de Hölderlin, de Dickinson, de Rimbaud, de Aossê, de Musil, de Jorge Anés, e de outros. O legente também os conhece, sabe quem são. E outros ainda de quem nunca lhe falei. Lembro-me particularmente de Rilke. Creio que uma asa do seu rosto vai roçar pelo meu, a cada instante. (LLANSOL, 2000, p. 24).

De agora em diante, nessa encenação coletiva, Llansol não está mais sozinha, porque “trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós” (LLANSOL, 1987, p. 53). Na escrita, que passa a ser grafada por lápis-velas, reforçando a questão do claro-escuro que o ato, a atuação de escrever, convoca, a imagem da **casa** aparece ligada ao universo textual, “a casa era a gramática

daquela língua” (LLANSOL, 2000, p. 22), sugerindo que uma casa de escrita está sendo construída pela **escrevente** e por todos os **mensageiros** que se aproximam do papel, quando habitam o texto llansoliano, atravessados pela sua voz, pelo seu olhar, pelo seu corpo que os escreve, encenando-os nesse jogo de cena.

Não é por acaso que quem ensina Llansol a se deslocar pela **casa** é Hölderlin, “ou do Fiel ao Amor” (LLANSOL, 2000, p. 21), já que, em *Hölder, de Hölderlin*, ela concebeu a escrita do texto a partir do ponto de vista da própria casa,²⁶ atualizada aqui pela referência a *Parasceve*, imagem que remete a um livro seu homônimo,²⁷ também podendo ser vista como uma casa-árvore, cidade-mundo, onde todos passam a estar reunidos. Apesar de a imagem da **casa** não ser trazida explicitamente no **Aestheticum Convivium**, ela é reintroduzida ao longo das páginas do **drama-poesia**. Primeiramente, percebemos que está ligada ao universo infantil, como um gesto de desobediência:

Descobri que se, em vez de me concentrar na sombra do corredor, me deitasse de costas a olhar a mancha rutilante, o meu olhar poderia realizar o caminho inverso da luz e pousar no ramo mais alto da árvore e aprender com esta a produzir clorofila – a primeira matéria do poema. (LLANSOL, 2000, p. 12).

Em seguida, pode estar relacionada com o imaginário de Hölderlin, quando a **casa** é colocada em risco, um risco que também corre o **drama-poesia**, como foi

²⁶ “_____ Hölderlin sentou-se silencioso à minha frente que sou casa – não disse nada – mas eu conhecia os seus verdadeiros pensamentos pela inconstância do seu olhar; olhar que me era dirigido, longa e baixa, que terminava nas paredes, e principiava nas janelas.” (LLANSOL, 2000a, p. 25-26).

²⁷ Parasceve (do grego *paraskevé*) refere-se, para os judeus helênicos, à sexta-feira que dá início aos preparativos do Shabat, termo que vem “(do hebraico שבת, *shabāt*; *shabos* ou *shabes* na pronúncia asquenazita, “descanso/inatividade”), também grafado como sabá (português brasileiro) ou sabat (português europeu): é o nome dado ao dia de descanso semanal no judaísmo, simbolizando o sétimo dia, em ‘Gênesis’, após os seis dias de Criação. Apesar de ser comumente o sábado de cada semana, é observado a partir do pôr-do-sol da sexta-feira até o pôr-do-sol do sábado. O exato momento de início e final do shabat varia de semana para semana e de lugar para lugar, de acordo com o horário do pôr-do-sol.” <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Shabat>> (acesso em: 12/05/2010). No livro de Llansol, o nome refere-se ao Grande Maior, uma cidade-árvore: “Tinha o sentimento de que, com um simples olhar, eu própria deslocara o meu corpo. E o corpo estava onde estava o meu olhar, às portas de uma cidade-árvore que eu intitulara o Grande Maior. Nesse lugar, eu não devia preocupar-me com a credibilidade do meu testemunho, pois seria dito, de uma vez para sempre, que era uma cidade invisível e que só eu via. A árvore, essa, poderia ser vista por toda a gente.” (LLANSOL, 2001, p. 11). A árvore a que Llansol refere-se em *Parasceve*, de fato, existe e está situada na Volta do Duche, em Sintra. Em Dezembro de 2009, uma placa em sua homenagem foi, então, colocada, firmando o vínculo com o texto llansoliano. Mais informações sobre o evento: <http://espacollansol.blogspot.com/2009_12_01_archive.html> (acesso em: 12/05/2010).

mentonado há algumas páginas, “A casa em que vivíamos ia desmoronar-se ao fim desse tempo _____ fora aí, nesse tempo indeterminado, que a dúvida hesitante nascera” (LLANSOL, 2000, p. 51).

Assim, acreditamos que a **casa** pode ser pensada como um cenário possível para o convívio desses **mensageiros**, já que, por ser um **dialelo**, “embora a casa chamasse *dialelo*, e parecesse tão sólida quanto definitiva parecia ser a loucura de Hölderlin nesta casa” (LLANSOL, 2000, p. 51), se torna um espaço de elos para as ligações que vão ser estabelecidas entre eles:

Abro-vos a Casa numa interrogação.
A Casa é esta _____ *lugar e corpo dividido*, onde meu
corpo se interroga,
reunindo os fragmentos das coisas _____ coisa é
uma janela,
a noite,
a descida rápida da temperatura húmida,
um carro que parte em frente do portão,
os lugares à volta e as suas tardes de festa em dias de verão,
o momento seguinte do silêncio,
o que nasce de nós
perto, em redor e tão longe. (LLANSOL, 2000, p. 82).

A **Casa**, reaparecendo grafada em maiúscula, é aberta entre traço, lugar e corpo, recolhendo coisas, se perguntando. O corpo se torna dividido, porque não mais de uma única voz, mas de várias vozes que o percorrem, ao acolher diversas pulsões de escrita que passam a ser produzidas durante a encenação, transformando o corpo num **corp’a’screver**, ao receber as diferenças trazidas pelos outros autores, numa **Casa** que não poder ser fixa e parada, porque “o facto é que a Casa flutua, à beira de desfazer-se” (LLANSOL, 2000, p. 169). Para pensar esse cenário, muitas entradas são possíveis, “dentro, e ao lado das nossas casas estão várias casas” (LLANSOL, 2000, p. 81), como a sugerida por Jorge Fernandes da Silveira, um colecionador de textos de casas portuguesas, que investiga a escrita discursiva da casa-nação histórica:

Partindo do pressuposto de que a literatura, ao invés de ser um documento social, é uma forma de representação textual da sociedade, opto por uma pesquisa que investigue as reflexões em torno da casa portuguesa, entendida agora como uma construção discursiva que pensa o modo português de fixar-

se na terra natal. Interesse-me, numa palavra, por *casas de escrita*. [...] Nela apuro o foco de leitura, já apontado para a questão da identidade nacional. Baseando-me em considerações de Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos, entre outros, procuro saber com que linguagem o português manifesta a “vontade” de escrever a Nação. (SILVEIRA, 1999, p. 14-15).

Há também outros textos, como de Roland Barthes ou de Jacques Derrida, onde a **Casa** seria o lugar em que podem ser lidas questões trazidas pela convivência e pelo acolhimento. Por exemplo, em Barthes, a tônica é dada à idiorritmia:

Composta de *ídios* (próprio) e de *rhythmós* (ritmo), a palavra, que pertence ao vocabulário religioso, remete a toda comunidade em que o ritmo pessoal de cada um encontraria seu lugar. A “idiorritmia” designa o modo de vida de certos monges do monte Atos, que vivem sós mas dependem de um mosteiro; ao mesmo tempo autônomos e membros de uma comunidade, solitários e integrados, os monges idiorrítmicos pertencem a uma organização situada a meio-caminho entre o eremitismo dos primeiros cristãos e o cenobitismo institucionalizado. (COSTE in BARTHES, 2003, p. XXXII).

Quando a questão da convivência ganha corpo não para pensar um viver junto do casal, mas um viver da solidão, estabelecido pela distância:

Aqui, não é o Viver-a-dois, o Discurso simili-conjugal sucedendo – por milagre – ao Discurso amoroso. [É] uma fantasia de vida, de regime, de gênero de vida, *díaita*, dieta. Nem dual, nem plural (coletivo). Algo como uma solidão interrompida de modo regrado: o paradoxo, a contradição, a aporia de uma partilha das distâncias – a utopia de um socialismo das distâncias (Nietzsche fala, para as épocas fortes, não gregárias, como o Renascimento, de um “*páthos* das distâncias”. (Tudo isto ainda aproximativo). (BARTHES, 2003, p. 13).

Em Jacques Derrida, apresentando percepções sobre a hospitalidade, num livro que, literalmente, é composto na base do acolhimento, *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*, já que as páginas da esquerda concentram o texto de Dufourmantelle e as da direita o de Derrida, a tônica é pensada a partir do olhar do estrangeiro:

Em outros termos, a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe *ceda lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. (DERRIDA, 2003, p. 23-25).

Ou seja, na de Derrida, o importante é “ceder lugar ao lugar”, abrir espaço ao *ksénos*, ao estrangeiro, o outro absoluto, aquele que traz a diferença, de costumes, de

língua, para construir uma “hospitalidade do amor” (DERRIDA, 2003, p. 25). É bonito perceber como Barthes e Derrida colocam a questão, porque, pela forma como é trazida por eles, podemos nos aproximar da **Casa** de Llansol, através de um viver na solidão que, pela distância, aproxima outros, vários, **absolutamente sós** – quando a casa-texto se abre para um encontro estético, reunindo **hóspedes**: “No universo da acção romanesca, só nascem os personagens armados de violência de ser. No universo da escrita, as figuras ‘mostram-se’ e pedem que sejam recebidas – são hóspedes, *hóspedes de rara presença*, formas de companhia. Não há nisto ficção alguma.” (LLANSOL, 2000, p. 204).

A passagem desses **hóspedes de rara presença**, convidados para atuar no **Aestheticum Convivium**, não se dá apenas em *Onde vais, drama-poesia?*, pelo contrário, eles e tantos OUTROS já cruzaram vários livros da Obra de Llansol – citamos apenas alguns, de lembrança, onde os **mensageiros**, que participam do **drama-poesia**, também estão presentes: Friedrich Hölderlin, em *Hölder, de Hölderlin* (LLANSOL, 1993), Fernando Pessoa, como Aossê, em *Lisboaliepzig 1 - O encontro inesperado do diverso* (LLANSOL, 1994) e *Lisboaliepzig 2 - O ensaio de música* (LLANSOL, 1994a), quando se encontra com Johann Sebastian Bach, além de *Um falcão no punho* (LLANSOL, 1998), onde, inclusive, aparece referência a Robert Musil (LLANSOL, 1998, p. 68). Já Rainer Maria Rilke, Arthur Rimbaud e Emily Dickinson integram o rol dos autores traduzidos por Llansol.

Além de estarem concentrados no jogo de cena do **Aestheticum Convivium**, eles também estão dispersos pelas páginas do **drama-poesia**, quando são evocados numa seção chamada “Oferendas”, que entrecorta diferentes momentos do livro. A seção traz um poema destinado para cada um e os poemas tocam seus imaginários de escrita. O curioso dessa seção é que a autoria dos poemas é atribuída a Rosa W.

Christinna:

Em Abril de 92, recebi um pacote onde se encontravam papéis, pequenos ensaios e poemas, escritos em português por Rosa W. Christinna. Enviado por uma amiga, trazia dentro uma carta onde me informava que Rosa havia falecido. Os papéis eram-me destinados, como sua única herdeira. E nada mais dizia. Nem sequer um remetente para um eventual contacto. Os poemas das OFERENDAS são dela; foi ainda por seu intermédio que me havia chegado o texto atribuído (duvidosamente, insisto) ao poeta que tanto havia amado.²⁸ Jade morrera, por seu lado, em Janeiro de 89.

Entre esses papéis, encontrei uma espécie de oração, a propósito da morte de Baader e de Gudrun Esseling;²⁹ e ainda um poema dedicado a Jade, que sempre li como uma carta que lhe era especialmente dirigida. Todos sabemos que ele não poderia ler. Nenhum de nós sabe, com idêntica certeza, se não a poderá ler um dia. (LLANSOL, 2000, p. 153).

De fato, não sabemos se Rosa W. Christinna existiu.³⁰ E, talvez, essa não seja a principal preocupação associada a seu nome, “Rosa é um nome de foice, é o quarto mingunte que nos faz crescer a vontade. Já tenho seios, mamilos, pêlos no ventre, um olhar que sabe olhar, estou armada de espinhos para manter à distância as razões de meu pai” (LLANSOL, 2000, p. 130), porque, se ela é uma **figura** ou mesmo um pseudônimo de Llansol, que já apareceu grafada em outro momento como Ana Fontes, na tradução de Emily Dickinson, é o que menos importa. A questão é que seu nome apresenta uma ambiguidade, um duplo sentido, uma espécie de *joke*, como uma brincadeira:

Vejo que te abriste, meu jovem, e sei que será apenas por um instante;
senti vontade de depor uma *joke* no teu coração incipiente, um poema de uma
poetisa rara – Rosa W. Christinna. Senti vontade, e depus,
não sem antes ter afastado o falcão,

seria pouco espontâneo derrubar uma presa tão inocente.
– Vai-te – disse-lhe, e deixei que meus lábios ciciassem
o poema:

há um gato escondido naquele pardo
com que o homem abotoa o seu colete;

por detrás do colete esconde-se o tecido colorido

²⁸ O texto que Llansol menciona, atribuído “falsamente” a Friedrich Hölderlin, é “A boa nova anunciada à natureza”, “compilado” em: LLANSOL, 2000, p. 44-47.

²⁹ Faziam parte de um grupo terrorista na Alemanha Oriental, na década de 70. Para maiores informações, conferir: <<http://www.ina.fr/notice/voirTouteVideoSimilaire/page/1/disp/liste/dir/desc/idNotice/CAA7701537101>> (acesso em: 12/08/2010).

³⁰ Até então, no espólio reunido no Espaço Llansol, pela quantidade de papéis a serem organizados, nada foi encontrado nesse sentido, e, quando perguntado sobre a possibilidade de Rosa ser um pseudônimo, João Barrento considerou que ela deveria ser abordada como uma **figura** da **textualidade**. Há uma outra Cristina presente nos textos de Llansol, mas seu nome aparece grafado de maneira diversa, por exemplo, “na casa da Cristina, Fokouli revelou-se cheio de dons.” (LLANSOL, 1987, p. 17).

onde se desenhou a sebe; camisa jardim
de onde escorrega em fios
o suor ácido do corpo felino que corre;

o gato esgueira-se do pardo
e refugia-se na sebe
que aguenta bem com o peso do homem
que se esbate; já vai longe, *è vero*,
mas o gato desconfia das correrias
não maduramente programadas; e, pelo cheiro
da camisa, o gato sabe
que é de medo que o homem corre;

o homem pára.
dir-se-ia, estaca; lança mão ao colete e abre-o;
hesita um instante; tira a camisa pela fralda
e sacode a sebe;

tudo foi tão rápido
que o gato,
ao ver o futuro antes do tempo,
volta a tornar-se pardo; infelizmente,
falha o salto para o colete,
e estatela-se na noite.

Moral da história:
no conceito, anda um gato fugido do entendimento.
(LLANSOL, 2000, p. 217-218).

No trecho, apenas duas palavras aparecem destacadas em itálico, “*joke*” e “*è vero*”, como um de paradoxo interno: uma piada ou uma verdade? Além disso, a imagem do gato, animal felino, reaparece em diferentes momentos do **drama-poesia**, no início do livro, por exemplo, mas, em especial, quando Llansol define sua escrita no final do **Aestheticum Convivium**, “E digo-lhe: – A minha escrita é esta – imagem quase felina –, mas sem crueldade no olhar. E sem displicência” (LLANSOL, 2000, p. 38), nos fazendo desconfiar da veracidade da “poetisa rara”. Outra questão que o nome de Rosa W. Christinna levanta é que ele nos lembra o de Cristian Rosencreutz:

Segundo a Fama, Cristian Rosencreutz teria nascido em 1378, morrendo com a avançada idade de 106 anos, em 1484. Empreendeu longas e demoradas viagens ao Oriente, onde foi iniciado nas bases morais-éticas das ciências ocultas e nos resultados secretos das pesquisas alquímicas. Em sua sepultura foram encontradas lâmpadas que nunca se apagavam e outros aparelhos. Segundo Bergier, estes poderiam proceder da época atual, mas nunca dos anos de 1500 ou 1600.

Consta que Cristian Rosencreutz deixara disposições segundo as quais sua sepultura só devia ser aberta 120 anos após a sua morte. Depois deste lapso de tempo, a Ordem teria também permissão para dirigir-se ao público. Isto explica o fato de os mestres *invisíveis* da Irmandade terem surgido repentinamente das sombras, afixando cartazes nos muros de Paris

para anunciar a *luz* que expulsaria o erro. (DOUCET, 2002, p. 287).

E, se a palavra cruz, é o único elemento que falta em seu nome, a palavra se faz presente em outra parte do livro:

não será artificial fazer cair no texto a cruz com o lenço?, perguntou.
Não será forçar uma coincidência?

Entre coincidência e artifício, o drama-poesia escolhe sem hesitação o artifício. Ataca o nó onde confluem as mais diversas fugas de tempo, e escolhe a *sua*. Não poderá jamais ser visto, o drama, como verdadeiro ou falso, mas apenas como viável ou inviável. Trabalha.

com energia – cria um potencial e *dá-lhe* um destino, apesar de, tal como o entendo, *lhe* abrir apenas um caminho. Repare, Hölderlin traz no bolso, supõe-se que há muito, um objecto; em todos os textos que o envolvem, esse objecto só existe, só deixa de ser coisa, perdida num bolso, a partir do momento em que é nomeado cruz.
Esses textos saberão, ou não, o que estão a fazer

a fazer? Sim, a fazer

cruz tem um drama preso ao seu nome
os pés doem-lhe, está cansado de caminhar, precisa de uma
paz de água
de uma paragem ou alteração do sofrimento

mas que sofrimento é esse? O texto não pergunta. Num primeiro movimento, dá-o por natural e inscreve-o
no drama crístico, induzido, aliás, pelo próprio lenço, o lenço do *ecce homo* que, na narrativa canónica, pertence à iniciativa de uma mulher, Verónica.

um pouco antes, o texto avançara um dado curioso, ao afirmar que a energia que envolve Hölderlin *pensa* que todo o movimento é feito de cruz (LLANSOL, 2000, p. 87-88).

Mesmo que essas questões sejam levantadas como desconfiança, é importante olhar para onde Llansol conduz o texto, direccionando sua escrita: desloca do drama crístico ao **drama-poesia**, do religioso ou místico ao estético, abrindo lugar da cruz para o lenço do *ecce homo*, lenço do homem, porque a cruz cai, despenca no texto. E, se formos abrir ainda mais o texto, veremos que a questão “religiosa” não pára por aí: também é possível perceber um certo ar de antiguidade no título grafado em latim, **Aestheticum Convivium**, como uma rememoração de textos mais arcaicos, escritos nesse idioma, ecoando o “Sacrum Convivium”, um antigo canto litúrgico, composto por São Tomás de Aquino para louvar o Santo-Sacramento, que exprime um profundo sentido do sagrado, associado ao mistério eucarístico. Ao fazermos uma comparação

entre esses títulos, percebemos que Llansol propõe um salto para além do religioso, mesmo tendo consciência de que esse tema, muitas vezes revisitado na **textualidade**, não está fora de diálogo, já que se faz, desde os primeiros livros, sempre muito presente. Especialmente neste livro, *Onde vais, drama-poesia?*, a diferença entre os títulos aponta para o campo da estética, onde Llansol firma o convívio, que pode ser entendido pela ordem do sagrado, mas de um sagrado que não se filia ao “mistério eucarístico”, porque tende a abrir o mistério para outras leituras, como quando diz “é grande o mistério da sensualidade do poema” (LLANSOL, 2000, p. 26).

Assim, pensado e inscrito no campo da sensualidade, o mistério do **poema** reinscreve o sagrado, que não deixa de estar perto do velado, do segredo, “duas mulheres respiram uma na outra, observa Dickinson, pedem protecção para o mesmo segredo. Eu sei que o segredo delas é o meu, acrescenta para que a oiçam, só que o meu é escrito” (LLANSOL, 2000, p. 36), quando “outro dos laços comuns à ‘literatura mística’ e à escrita de Maria Gabriela Llansol é a relação ao segredo. O próprio facto de os seus livros serem habitados por figuras de místicos supõe já um contacto com o segredo que cultivaram.” (LOPES, 1988, p. 33). No entanto, o segredo parece revelar não o inefável, mas o real, “porém, o tornar secreto aparece, aqui como ali, como modo de acesso à singularidade do real, aquela que o signo universal não integra senão à força de ser transformado em palavra de um idioma impartilhável.” (LOPES, 1988, p. 33).

Por esse viés, então, entramos no **Aestheticum Convivium**, olhando para a dimensão estética, convocada no título e associada à convivência, quando o mistério, que transcorre na materialidade do texto, na “sensualidade do poema”, passa a ser partilhado através da encenação da escrita, mas para reafirmar o real multifacetado:

o texto refere-se ao real
como se tivesse a forma
de um rapaz;

mas, se a forma fosse outra,

a de uma rapariga, por exemplo,
pergunto-me ainda
se, no lugar cavo do seu sexo,

não deveria repousar,
em permanência,
a mão direita de sua mãe.

E se a forma real fosse a de um cão?, pergunto-me ainda.
(LLANSOL, 2000, p. 172).

Aestheticum Convivium

SINOPSE

Encontro estético concebido em escrita por Maria Gabriela Llansol (1931-2008), no livro *Onde vais, drama-poesia?* (2000), pressupondo a participação de alguns **mensageiros**, autores/atores que, ao seu lado, são chamados à **textualidade** para combater, atuando, como **hóspedes de rara presença**, através de um jogo de cena – a criação de uma escrita coletiva. A encenação não nos deixa ler o **poema** completo, produzido ao longo do convívio, até porque o foco principal está colocado no processo, na experiência de concebê-lo. O lugar, como um cenário, onde se passa a encenação desse encontro, não está indicado, mas pode ser pensado pela imagem da **Casa**. O tempo em que a ação decorre também não foi mencionado, mas há uma suspeita de que no futuro, que é de onde as **figuras** se originam. É possível, durante a cena, vislumbrar o que seria o **poema sem-eu**.

mensageiros-combatentes

(autores/atores)

Maria Gabriela Llansol
Rainer Maria Rilke
Emily Dickinson
Fernando Pessoa, como Aossê
Robert Musil
Arthur Rimbaud
Friedrich Hölderlin

participações especiais

Rosa W. Christinna, “uma poetisa rara”
Franz Kafka
Joshua, de Ardente Texto Joshua

Tenham todos um bom espetáculo!

O encontro inicia-se: através da presença de Rilke, manifestando o desejo de captar a **imagem** com a visão, trazendo à tona a questão do olhar. Hesitante, Rilke deixa transparecer uma dúvida inicial, porque ainda não sabe como se posicionar em cena:

Surgem as paisagens.
Não sabe onde pôr as mãos. Hesita em deixá-las cair na imagem. A renda até meio das pernas, e cobrindo a parte inferior do rosto, textualiza o corpo que assim se torna chispa em torno do seu sexo de ler. O animal gata está posta a seu lado para suscitar o aberto, o redondo, o macio e o branco. Reparem nas patas levantadas. No final, Rilke tira-lhe o olhar que acha baixo e cruel. Só quero que o meu olhar a veja, diz, quero vê-la a escorrer por entre uma possibilidade de pensamento e um toque ascensional. (LLANSOL, 2000, p. 27).

Nos primeiros passos do poeta pelo palco do texto, armado por Llansol, o termo **sexo de ler** é mencionado. Não sabemos exatamente o que significa esse termo, mas, quando lemos, compreendemos que a renda “textualiza o corpo”, num movimento que já é, por si só, luminoso, porque “chispa”, muito próximo do **fulgor** – dessa forma, começamos a captar fagulhas, luminescências, do que poderia ser o **sexo de ler**. Sabemos que, na base da ação de escrever, há a insinuação sexual, reforça este trecho de *Finita* - diário II:

E o sexo e a escrita não serão os dois nomes da mesma acção?
Se eu procurar abrir caminho a um texto que não **represente** (e por isso mesmo, antes de mais, diga), que sexo estarei dizendo?
“Abrirei caminho a **um**, cuja fonte não seja nem a agressão, nem a impostura”.
Há em mim uma mulher que tem sexo, e outra que não tem.
“Peut-être s’agit-il en effet de deux types de pensée, réunis par la nostalgie.” (LLANSOL, 1987, p. 19).

Porém, o sexo – que aqui está ligado ao escrever, mas também ao ler, como se as duas ações fossem contíguas, porque é um **sexo de ler** – corre ao largo do significado convencional que atribuímos ao termo, instaurando, pois, uma outra forma de sexo, nos mostra o **drama-poesia**:

Há sexo envolvido? Há ____ respondo, a quem imagina a pujança sob essa forma de prazer. Mas, para o poema, não há.
Não há, então, sexo envolvido? Há. Para o poema é inconcebível não haver um corpo humano que não o suporte. Essa é, diria, a sua conjectura. (LLANSOL, 2000, p. 17).

Isso decorre porque o desejo, que está na base desse movimento de prazer, não

está interessando numa tradição que o filia à falta ou mesmo à carência, já que o **poema**, que está nascendo nas páginas do **drama-poesia**, vem quebrar com a ideia de posse:

[o poema] não nasce de uma falta
ou de uma carência,
nem da falta de uma carência. Passa como expressão de uma
alegria pura, como um colar que se quebra,
e vê as suas pérolas tilintando a rolar pelo chão da voz,
velozes por partir do lugar onde estavam ligadas por uma força unitiva de
grande posse. (LLANSOL, 2000, p. 17-18).

Se o desejo, que motiva o nascimento do **poema**, não é oriundo de uma falta ou de uma carência, é porque esse desejo não se filia a uma certa tradição religiosa ou psicanalítica, que o entende por esse viés:

Cada vez que o desejo é traído, amaldiçoado, arrancado de seu campo de imanência, é porque há um padre por ali. O padre lançou a tríplice maldição sobre o desejo: a da lei negativa, a da regra extrínseca, a do ideal transcendente. Virando-se para o norte, o padre diz: Desejo é falta (como não seria ele carente daquilo que deseja?). O padre operava o primeiro sacrifício, denominado castração, e todos os homens e mulheres do norte vinham enfileirar-se atrás dele, gritando em cadência: “falta, falta, é a lei comum”. Depois, voltado para o sul, o padre relacionou o desejo ao prazer. Porque existem padres hedonistas, inclusive orgásticos. O desejo aliviar-se-á no prazer, e não somente o prazer obtido para calar um momento o desejo, mas obtê-lo já é uma maneira de interrompê-lo, de descarregá-lo no próprio instante e de descarregar-se dele. O prazer-descarga: o padre opera o segundo sacrifício denominado masturbação. Depois, voltado para o leste, ele grita: O gozo é impossível, mas o impossível gozo está inscrito no desejo. Porque assim é o Ideal, em sua própria impossibilidade, “falta-de-gozo que é a vida”. O padre operava o terceiro sacrifício, fantasma ou mil e uma noites, cento e vinte dias, enquanto os homens do leste cantavam: sim, nós seremos vosso fantasma, vosso ideal e vossa impossibilidade, os vossos e os nossos também. O padre não se havia voltado para o oeste, porque sabia que esta direção estava preenchida por um plano de consistência, mas acreditava que ela estava bloqueada pelas colunas de Hércules, sem saída, não habitada pelos homens. No entanto era ali que o desejo estava escondido, o oeste era o mais curto caminho que levava ao leste, e às outras direções redescobertas ou desterritorializadas.

A figura mais recente do padre é o psicanalista com seus três princípios: Prazer, Morte e Realidade. Sem dúvida, a psicanálise mostrou que o desejo não se submetia à procriação nem mesmo à genitalidade. Foi este o seu modernismo. Mas ela conservava o essencial, encontrando inclusive novos meios para inscrever no desejo a lei negativa da falta, a regra exterior do prazer, o ideal transcendente do fantasma. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 15-16).

Deleuze e Guattari, escrevendo sobre o “Corpo sem Órgãos”, de Antonin Artaud, refazem o percurso de duas trajetórias do desejo: primeiramente, pela religião, e, em seguida, pela psicanálise. Para eles, as duas estão interligadas, porque o

psicanalista atualiza a imagem do cura.³¹ De forma extremamente irônica, eles ressaltam como o desejo era entendido sob a “lei negativa” da falta, ideia que Llansol procura desfazer em *Onde vais, drama-poesia?*, quando inscreve o **poema** numa lei positiva, entendendo-o por uma passagem alegre, “expressão de uma alegria pura” (LLANSOL, 2000, p. 18), que rompe com a ideia de posse,³² “porque se libertar da posse é o seu movimento” (LLANSOL, 2000, p. 18), se aproximando, assim, da alegria pensada por Espinosa, “[...] a alegria é uma arte que extrai toda a idéia de posse e torna-nos, assim, capazes de amar” (ESPINOSA *apud* LINS, 2008, p. 57), no plano da imanência:

Acontece que existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se equipara e que também não se mede pelo prazer, posto que é esta alegria que distribuirá as intensidades de prazer e impedirá que sejam penetradas de angústia, de vergonha, de culpa. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 16).

Longe dos ditames da religião e da psicanálise, longe, portanto, da culpa e de tantas outras grossas camadas, que se incrustaram no desejo ao longo da História, o **poema** de que Llansol fala é feito de um desejo sem tesão, mas, nem por isso, ausente de tensão:

O poema é sem tesão e pleno de desejo. Mas sem o desejo de se pôr em mim ou sequer de me fazer.

Pleno de desejo? Sim, é o que mais deseja. Encontrar o corpo que, enfim, o escreva nesta voz. O texto.

Legente, que diz o texto? Que ler é ser chamado a um combate, a um drama. (LLANSOL, 2000, p. 18).

As tensões são trazidas pela própria **legência**, compreendida como um embate, quando se estabelece uma espécie de corpo a corpo do **legente** com a **textualidade**, tornando difícil prever as capacidades e as potências do corpo, “Elvira não sabemos qual o poder do corpo” (LLANSOL, 2000, p. 278), questionamento que recai sobre o

³¹ Roland Barthes, que propõe uma leitura pelo prazer, em *O prazer do texto*, faz uma crítica a outros “dois policiais”, que se insurgem de maneira contrária: “mal se acabou de dizer uma palavra, em qualquer parte, sobre o prazer do texto, há logo dois policiais prontos a nos cair em cima: o policial político e o policial psicanalítico”. (BARTHES, 2002, p. 67).

³² A ideia de quebra da posse é trabalhada pela crítica Silvina Rodrigues Lopes em *Teoria da desposseção* (LOPES, 1988).

sexo de ler, como mostra este trecho, retirado de *O jogo da liberdade de alma*:

Ninguém, na verdade, até o presente, determinou o que pode um Sexo de Ler, onde começa realmente a gestação de uma visão, e como a visão, mesmo rápida, é toda ela imagens em decomposição, algures, uma luz explodiu no Sexo de Ler, mas quando essa luz decai, decai-nos apenas em imagens (não diz Spinoza que, da Natureza, sob qualquer atributo que seja considerada, se segue uma infinidade de coisas?_____ apenas acontece, meu amor, que a Natureza nunca ninguém a viu). (LLANSOL, 2003, p. 71-72).

Como “escrever é amplificar pouco a pouco” (LLANSOL, 1998, p. 37), compreendemos que ninguém saberia definir o que pode ou não o **sexo de ler**, termo que, em sua base, amplifica, diria Llansol, o pensamento de Espinosa, já que passa a questionar, da mesma maneira que o filósofo holandês questionou, o corpo, “ninguém, na verdade, até ao presente, determinou o que pode o corpo, isto é, a experiência não ensinou a ninguém, até o presente, o que, considerado apenas corporal pelas leis da Natureza, o corpo pode fazer e o que não pode fazer” (ESPINOSA, 1983, p. 178). É importante considerar que:

Espinosa propõe aos filósofos um novo modelo: o corpo. Propõe-lhes instituir o corpo como modelo: “Não sabemos o que pode o corpo...”. Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões – mas *nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo*. (ÉTICA, III, 2, ESCÓLIO). Porque não o sabemos, tagarelamos. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas “o que surpreende é, acima de tudo, o corpo...”. (DELEUZE, 2002, p. 23-24).

Porque o corpo foi, durante muito tempo, abnegado de uma certa tradição filosófica, que preferia tratar da alma e da razão pura:

Les philosophes ont souvent préféré méditer sur l'âme et ses passions, faire des enquêtes sur l'entendement humain, ou encore critiquer la raison pure, plutôt que se pencher sur la réalité du corps et sur la finitude de la condition humaine. Ce qui fait que le corps a souvent été traité comme un corps/cage, un corps/machine, un corps/matière... Et cela, même si ponctuellement des auteurs ont cherché à renverser cette tendance – il suffit de penser à Spinoza, selon lequel, comme nous allons le voir, corps et l'âme sont un seul et même être, ou encore à Nietzsche, pour qui le corps est un maître puissant dont l'esprit n'est que l'instrument. (MARZANO, 2009, p. 3).

Assim, quando Llansol propõe, pelo elo do corpo, reunir esses **mensageiros** no

Aestheticum Convivium, realiza uma recuperação do pensamento de Espinosa, recuperação etendida também no sentido político, ao trazer o corpo para a ordem do dia, compreendendo que “o corpo e o poema são chamados a formar um ambo” (LLANSOL, 2000, p. 25), já que estão intrinsecamente ligados, caminhando juntos: o corpo e o poema são inseparáveis. Essa concepção se aproxima da relação que Barthes estabelece com a escrita, imbricada, de forma muito natural, com o corpo, “l’écriture, c’est la main, c’est donc le corps: ses pulsions, ses contrôles, ses rythmes, ses pesées, ses glissements, ses complications, ses fuites, bref, non pas l’âme (peu importe la graphologie), mais le sujet lésé de son désir et de son inconscient” (BARTHES, 2002a, p. 168-169).

Pela perspectiva do corpo, há, portanto, no **drama-poesia**, o desejo de pensar a escrita por um viés declaradamente erótico, porque “é grande o mistério da sensualidade do poema”:

Dizem-me “Não te inquietes!” e, plenos de humor irônico e benevolente pedem-me que lhes fale da invisibilidade de Parasceve, do luar libidinal e da alegria do amor difuso. “Como é possível que o poema não toque na voz? Como é possível que esta não saia de um corpo? Como é possível que este não se vista libidinalmente para o receber?” “Libidinalmente?”, pergunta um. E é a minha vez de sorrir porque quase todos eles ignoraram em vida, o que era um corpo.

Quase todos eles homens, perpassa entre nós um ténue colorido amoroso e sensual;

quando, na realidade, é grande o mistério da sensualidade do poema.
Como apelativo é o grão da voz;
como soberano é o corpo nas suas transparências e no seu porte. (LLANSOL, 2000, p. 26).

Se a maioria dos autores/atores, “quase todos eles homens”, reunidos em torno da aparição e da concentração da **imagem por vir** no **Aestheticum Convivium**, “ignoraram em vida, o que era um corpo”, como bem sabemos, porque Emily Dickinson viveu em regime de eremitério e Fernando Pessoa privou o corpo de suas potências, tematizando, inclusive, na poética de Álvaro de Campos, um corpo massacrado pela

violência das máquinas, de que é exemplo a “Ode Triunfal,”³³ se torna interessante pensar o jogo de cena que Llansol monta, “e é a minha vez de sorrir”, quando os reúne para escreverem juntos, a partir daquilo que alguns deles mais refutaram em vida, os fazendo tocar, assim, em “um *corpo que é força de sensualidade*” (LLANSOL, 2000, p. 28).

Esse gesto de Llansol aponta, declaradamente, para uma proposta mais erótica entre corpo e escrita, e é bonito perceber, pela encenação no decorrer do convívio, a tentativa de transformá-los, metamorfoseando-os em OUTROS, diferentes de si mesmos, porque, ao passarem para a **textualidade**, eles passam a ser OUTROS, atravessados pelo seu olhar, que os capta com sua ótica própria: Llansol traz o corpo para o centro do encontro, para que assim, esses autores/atores possam se libertar da abstinência do próprio corpo em suas poéticas, criando, com esse gesto, outras perspectivas, que são, naturalmente, perspectivas llansolianas, para a leitura de seus textos, através do enfoque erótico, dado por sua escrita.

Nessa tentativa de trazer o corpo para o centro da cena, desde o início do **Aestheticum Convivium**, percebemos que há um movimento erótico, atravessando o texto. Primeiramente, ele pode ser associado à **paisagem**, já que a frase de abertura do encontro anuncia “surgem as paisagens” (LLANSOL, 2000, p. 27), e, logo em seguida, o texto se direciona para as percepções/descrições do Rilke visto por Maria Gabriela Llansol, numa aproximação extremamente erótica.

Ao longo do convívio, durante a encenação do processo de criação coletiva, há uma escolha lexical que privilegia palavras muito sugestivas, estreitando os laços entre

³³ “Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modêlo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores de carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!”
(PESSOA, 1976, p. 306).

a **paisagem** e o erotismo, por exemplo, “o tom verde dá o ritmo, observa Musil” (LLANSOL, 2000, p. 28), “[...] o corpo sente que as flores arabescas do tapete são, na realidade, ramos que sustentam a atmosfera da figura” (LLANSOL, 2000, p. 30), “[...] mostrou-lhe um seio envolto em folhas de carvalhos” (LLANSOL, 2000, p. 32). Todos os vocábulos escolhidos ressaltam um erotismo em consonância com a **paisagem**: o tom, o ritmo do **poema**, é dado pela cor verde das folhas, os motivos do tapete são ramos de árvore, o seio de um corpo semi-desnudo é envolvido por folhas, sugerindo sensualidade, entre o mostrar e o esconder de um corpo sendo desfolhado, quando sabemos que “o lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?*” (BARTHES, 2002, p. 15). Após um profundo contato de escrita, extremamente prazeroso, que movimenta o corpo, fazendo circular inúmeros fluidos, quando muita energia erótica atravessou os autores/atores e a **imagem**, eles se indagam:

De que fomos testemunhas?, perguntamo-nos.

A clorofila, murmurou Dickinson.

Aossê, na infantilidade com que o tomamos a sério, perito na arte de chocar ovos de falcão, faz recuar seu pensamento, recolhe a espécie de mental pairante que, nele, é todo o corpo que tem, baixa-se e, com o dedo, toca à cautela a matéria verde que se espalha pelo chão do tapete. Olha como se sentisse a ponta do dedo. Apenas sente, ou apenas toca? Na clorofila não há, de facto, metáfora, diz. Onde há inspirar há respirar. (LLANSOL, 2000, p. 30-31).

“Na clorofila não há metáfora” (LLANSOL, 2000, p. 12), porque ela é a substância, a matéria verde de escrita, produzida pelo contato com a **imagem**, que faz o olhar ter outra percepção, “retira o véu e cobre os seios, ordena. Que nasça na imagem apenas um rosto. Que, nesse reino, se abra um olhar. Um olhar forçosamente verde” (LLANSOL, 2000, p. 37). Além disso, é notório perceber, com a leitura desse trecho, como realmente Aossê se apresenta como um OUTRO, “na infantilidade com que o tomamos a sério”, já atravessado pelo olhar de Llansol, que o escreve como um “perito na arte de chocar ovos de falcão”, evocando *Um falcão no punho* - diário I, mas esse OUTRO, por mais diferente que seja, guarda traços, nuances e facetas de sua poética,

porque sabemos que seus poemas são absolutamente mentais, concentradamente aéreos, “recolhe a espécie de mental pairante que, nele, é todo o corpo que tem”.³⁴

Em outro momento da encenação, também podemos escutar o olhar de Llansol recriando os autores/atores como OUTROS, mas sempre próximos de suas poéticas, quando eles passam a divergir sobre o órgão sexual da **imagem**: “que bela rosácea que ela tinha!, diz algures Rimbaud. Ela tinha sexo?, pergunta Rilke. Não viram? Parecia um fogo róseo, um figo lampo aberto, dois lábios bem mais apetitosos que os da boca quase nada carnudos. Que pregas esplendorosas!” (LLANSOL, 2000, p. 33). Se Rimbaud vê claramente a fenda carnuda da **imagem**, Musil diz que Rimbaud deve estar sonhando, já que ele a viu de outro modo, “ela tinha apenas uma racha fechada. Não se via nada” (LLANSOL, 2000, p. 33), Aossê, alhures, opina, “confesso que a desenhei assexuada, neutra, disse lá longe Aossê. A minha intenção era criar um assexuado, e não *uma*” (LLANSOL, 2000, p. 33) e Dickinson, por sua vez, responde que a **imagem** “não estava viva, não tinha nada” (LLANSOL, 2000, p. 33). Essa multiplicidade de olhares divergentes revela como cada um captou, pela mão de Llansol, a presença da **imagem**, sem se desviarem muito dos seus próprios imaginários. As diferenças de percepções reforçam a singularidade de cada poeta, as preferências por um determinado viés estético, um tipo de proposta de linguagem, uma forma de se relacionar com o corpo e com o erótico, que, pelo convívio, passam a ser perspectivadas e atualizadas.

Por este caminho aberto pela escrita em direção à **paisagem**, numa intensa relação erótica, o tema reaparece na seção “Oferenda”, no “Poema para Hölderlin” (LLANSOL, 2000, p. 42-44). Ao término desse poema, há a transcrição de um texto “A

³⁴ Inclusive essa rarefação, presente em sua poesia, toma forma em espaços de altura, como o teto, por exemplo, em “Chuva oblíqua”: “Que pandeiretas o silêncio dêste quarto!.../As paredes estão na Andaluzia.../ Há danças sensuais no brilho fixo da luz.../ De repente, todo o espaço pára.../ Pára, escorrega, desembrulha-se.../ E num canto do teto, muito mais longe do que êle está,/Abrem mãos brancas janelas secretas/ E há ramos de violetas caindo/ De haver uma noite de Primavera lá fora/ Sôbre o eu estar de olhos fechados...” (PESSOA, 1976, p. 115).

boa nova anunciada à natureza” (LLANSOL, 2000, p. 44-47), “atribuído (ao que parece, falsamente) a Hölderlin” (LLANSOL, 2000, p. 44). Também é feita uma menção à “boa nova associada à natureza” num dos diários, *Finita* - diário II (1987), quando a relação jardim-paisagem é pontuada, mas ali não há nenhuma menção a Hölderlin.³⁵ Independente de essa informação ser verídica, porque isso é, de fato, menos relevante, interessa pensar em como a **paisagem** aparece, porque o texto “colidido” no **drama-poesia** a apresenta como o **terceiro sexo**, introduzindo a noção de **amor ímpar**: “Os três sexos que movimentam a dança do vivo: a mulher, o homem, a paisagem. Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo” (LLANSOL, 2000, p. 44), quando também começamos a entender que “a paisagem não tem um sexo simples” (LLANSOL, 2000, p. 44).

Na **paisagem**, designada como “geografia imaterial da espécie terrestre”, os seres humanos são divididos “em vagabundos, em formadores, em construtores e em poetas.” (LLANSOL, 2000, p. 45). Cada um, à sua maneira, se relaciona com o entorno de uma forma específica – os vagabundos através da errância procuram, os construtores, que são peregrinos, estabilizam a geografia imaterial com o cotidiano, os formadores sentem com o coração e os poetas vêem o por vir – e essa forma está intimamente ligada a uma noção estética, “o retorno do ser como Belo” (LLANSOL, 2000, p. 45). “O centro da paisagem são as florestas, e, na sua forma mais acessível, os bosques”, são neles que os humanos “irão constituir em personalidades renovadas e enriquecidas” (LLANSOL, 2000, p. 45).

A **paisagem**, na **textualidade**, deixa de ser um elemento figurativo, como um

³⁵ A passagem do diário parece ter sido escrita por Maria Gabriela Llansol e Augusto Joaquim, uma prática comum entre eles, nos cadernos mais antigos. Apesar de a citação ser extensa, parece-nos interessante compartilhá-la, porque ela traz um outro aspecto que não é abordado em *Onde vais, drama-poesia?*, que é a relação com a religião. Para isso, o trecho pode ser lido na seção **âncoras**, na p. 233 desta dissertação.

mero cenário morto, apático, para ser um elemento fulgurativo, porque vivo, proporcionando **fulgor**: participa ativamente do texto, gerando movimento, como um **terceiro sexo**, podendo, inclusive, ser lida por um viés pagão, quando, no jardim do éden, da tradição cristã, “o sexo seria o lugar fatal do mal-entendido, biologicamente útil para a multiplicação de um número incalculável de cópias humanas cindidas.” (LLANSOL, 2002, p. 62).³⁶ Assim, neste ambiente de troca de intensidades, onde o sexo humano e o sexo da **paisagem** se unem, numa intimidade vibrátil, produzindo **pujança**, a **paisagem** ganha corpo como o **jardim que o pensamento permite**, onde os poetas passam a exercer um papel fundamental, quando vêm a formação da **comunidade**:

Imensa é a generosidade dos poetas. São eles os únicos humanos que vêm que a formação da comunidade dos homens passa por processos cíclicos que é necessário abrir e fechar cuidadosamente. Usam uma métrica e um tom elevado por respeito pela dor dos vagabundos. Combatem com o invisível por misericórdia para com o destino dos homens e da paisagem. (LLANSOL, 2000, p. 47).

Por esse combate, a **paisagem** também pode ser lida como uma paisagem de escrita, principalmente porque ela é um tema que se faz presente nas obras de alguns dos autores/atores, como é o caso de Rainer Maria Rilke, que, num ensaio, apresenta relações com a pintura,³⁷ ou mesmo do poeta Fernando Pessoa, cuja obra traz relações

³⁶ “‘Quando Deus criou o homem e a mulher’, digamos assim, para não complicar, criou uma cisão para a reprodução futura. Se eles estivessem destinados a ser um casal único, não precisavam de ser reprodutores, sexuais, mas partes maravilhosas apenas. O que a víbora (continuemos a simplificar) propõe a Eva é uma via de conhecimento arriscado, autónoma. Uma cura e uma mutação. Eva é sua mãe, gerou-a, não se sabe como. Talvez por dispersão, numa passagem entre mundos, orientada pelo gosto da beleza. Ainda não havia sexo. Eva cometeu o erro do sortilégio e foi-lhe dado o homem. Ou o homem cometeu o erro de criar um jardim onde tudo tinha nome e foi-lhe dada a mulher. Esse, o preço que pagou pela linguagem. Se o mito falar a verdade, o homem é o eterno reverso do sortilégio assexuado da mulher, como esta é o eterno reverso da linguagem, de que o homem é jardineiro por excelência. O sexo seria o lugar fatal do mal-entendido, biologicamente útil para a multiplicação de um número incalculável de cópias humanas cindidas. Nesse caso, a reprodução pelo novo, o novo nascendo do novo por fulgor, seria uma afronta à ordem biológica reprodutiva. Uma tentação, em termos de continuidade da espécie. A tentação de criar singularidades irreprodutíveis.” (LLANSOL, 2002, p. 62).

³⁷ “*O Livro das Imagens* é uma obra que Rilke escreveu na juventude, atravessada pela escrita de algumas das suas criações mais importantes e que seria objecto de duas edições até tomar a forma definitiva aqui apresentada. Durante o período de revisão dos poemas que compõem *O Livro das Imagens*, Rilke trabalhou simultaneamente em *O Livro das Horas*, na segunda edição de *Histórias de Deus* e em *A Balada da Vida e da Morte da Alferes Christoph Rilke*. Deste período, que coincide com a estada do poeta na colónia de artistas de Worpswede (1903), datam também uma monografia sobre paisagem e

com a paisagem e a natureza, tanto nos poemas de Alberto Caeiro, quanto em poemas de Ricardo Reis, dando uma perspectiva diferenciada para ela, através do olhar de cada um dos heterônimos. Na seção “Oferenda”, no “Poema para Aossê”, a **paisagem** também é mencionada:

Dá-me um copo de água,
a boca dess’ar fresco,
a neblina que cai no jarro d’ar,

falo para o espelho
e peço à minha imagem
o que não ousaria pedir,
nem a mim próprio.

Dá-me a paisagem onde a amante dorme.
(LLANSOL, 2000, p. 41).

O clima desse poema se aproxima ao do texto *Na floresta do alheamento*, coligido sob o selo de poemas dramáticos e assinado pelo ortônimo, Fernando Pessoa ele-mesmo. Nesse texto, a presença da paisagem é marcante pela tópica da floresta/jardim, acompanhada da presença de um feminino, um duplo que se funde ao eu-lírico do poeta:

Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher... Um grande cansaço é um fogo negro que me consome... Uma grande ânsia passiva é a vida que me estreita...

Ó felicidade baça!... O eterno estar no bifurcar dos caminhos!... Eu sonho e por detrás da minha atenção sonha comigo alguém... E talvez eu não seja senão um sonho dêsse Alguém que não existe...

Lá fora a antemãhã tão longínqua! a floresta tão aqui ante outros olhos meus!

E eu, que longe desta paisagem quase a esqueço, é ao tê-la que tenho saudades d’ela, e é ao percorrê-la que a choro e a ela aspiro...

As árvores! as flôres! o esconder-se copado dos caminhos!...

Passeávamos às vêzes, de braço dado, sob os cedros e as olaias, nenhum de nós pensava em viver. A nossa carne era-nos um perfume vago e a nossa vida um eco de som de fonte. Dávamo-nos as mãos e os nossos olhos perguntavam-se o que seria o ser sensual e o querer realizar em carne a ilusão do amor...

No nosso jardim havia flôres de tôdas as belezas... rosas de contornos enrolados, lírios de um branco amarelecendo-se, papoulas que seriam ocultas se o seu rubro lhes não espreitasse presença, violetas pouco na margem tufada dos canteiros miosótis mínimos, camélias estéreis de perfume... E, pasmados por cima de ervas altas, olhos, os girassóis isolados fitavam-nos grandemente.

Nós roçávamos a alma tôda vista pelo frescor visível dos musgos e

pintura, em que é já notória a importância que o autor atribui às descrições visuais, e a primeira edição do livro sobre Rodin, de quem o poeta foi secretário entre 1905 e 1906.” (PEREIRA in RILKE, 2005, p. 12-14).

[...] A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. Desconhecíamos-nos, como se houvésemos aparecido às nossas almas depois de uma viagem através de sonhos... (PESSOA, 1976, p. 436).

És jardim fechado minha irmã minha esposa um jardim fechado uma fonte selada
 as tuas plantas um bosque de romãzeiras com frutos deliciosos
 com cipros e nardos nardo e açafrão
 cálamos e canela e toda a sorte de árvores de incenso
 mirra e aloés e os bálsamos escolhidos
 a fonte do jardim uma cisterna de água viva que jorra desde o Líbano
 levanta-te vento norte vem vento do sul sopra no meu jardim espalhem os seus perfumes
 entra o meu amado no seu jardim e come seus frutos doces.
 (*Cântico dos Cânticos*, 2008, p. 51).

 118

apontava caminhos perdidos os que nos visitavam” (LLANSOL, 2000, p. 51).

Além disso, o movimento erótico, que é associado à escrita, também pode ser sentido em outros momentos do **Aestheticum Convivium**, e não somente através da **paisagem**: primeiramente, por uma escolha vocabular que prioriza o estado líquido, a liquidez das formas inapreensíveis, “vejam como se desloca! E, de facto, a rua e a jovem desenhada passavam por nós, oferecendo-nos escrita a jorros. Tanta quanto a que podíamos beber” (LLANSOL, 2000, p. 31), o jorro da escrita que bebiam se aproxima do gozo sexual, aquoso, informe, porque, sempre que os autores/atores tentam captar, pela escrita, as formas da **imagem**, ela acaba por escapar, o que reforça a dificuldade em defini-la e apreendê-la através de um vocabulário estático, firme ou rígido, porque a **imagem** é da ordem da diluição, “quero vê-la a escorrer por entre uma possibilidade de pensamento e um toque ascensional” (LLANSOL, 2000, p. 27), “___há uma forma de tinta que lhe escorre do cabelo” (LLANSOL, 2000, p. 28), daquilo que, ao escorrer, se desmancha, nos lembrando das trocas líquidas que ocorrem nas relações sexuais, uma profunda simbiose entre os corpos dos amantes.

Há também toda uma escolha lexical que reforça a construção de um ambiente erotizado por meio de muitos elementos sugestivos, muitos deles inscritos no campo semântico dos tecidos, que são potencialmente sensuais, porque criam insinuações aos sentidos, ao proporcionarem estágios de excitação, seja pela sutileza do toque, a pele em contato com a maciez dos materiais, seja pelos olhos, quando a imaginação floresce, sugestionada pelo jogo de mostrar/esconder, que, pela transparência, proporciona sensualidade, “a renda até meio das pernas, e cobrindo a parte inferior do rosto” (LLANSOL, 2000, p. 27), ou mesmo:

Reclinada sobre um pano de fundo verde-escuro, nosso olhar abisma-se na cor. O impulso lento que o move dirige-se ao seu globo sedoso mas, se repararmos, a escrita já havia pousado na pele da imagem. Contemplava a sua natureza como se contemplasse a sua. Os dedos sentem que aquele sexo de ler é puro tecido. Quando tenta levantar-lhe a franja que lhe cobre, à

transparência, uma parte do olhar, a imagem resiste. A escrita insiste, avança e compõe-lhe ligeiramente a fita com que prende os cabelos da figura. Afinal, tudo tem um peso excessivo, e o nosso olhar recua. À distancia de tanta soberania, procurará leveza. (LLANSOL, 2000, p. 29-30).

Nesse trecho, o **sexo de ler** é comparado ao “tecido”, quando a sensação é dada pelos dedos, através do toque: a escrita que eles produzem, atravessada pelo movimento erótico, sente o contato com a “pele da imagem”, porque a **imagem** passa a ser um corpo maleável, flexível. Em conjunto com essas imagens multisensoriais, que apresentam “geografias sedosas, seria preferível” (LLANSOL, 2000, p. 29), também há a manifestação da nudez, numa insinuação da cópula amorosa, pela variação de luz “quando o luar incidir nela no momento de deitar-se. A nudez principiou” (LLANSOL, 2000, p. 27), mesmo que, por vezes, apareça como uma advertência, “não basta estar nu para poder amar” (LLANSOL, 2000, p. 28).

Além disso, ainda há uma gama de imagens que envolve explicitamente zonas erógenas do corpo ao longo da encenação, formas de aprendizagens da percepção e do ensinamento da escrita, como os seios, “apenas um seio se mostra. Nele repousa o ensino da imagem” (LLANSOL, 2000, p. 28), ou mesmo os glúteos, escrito de diferentes maneiras, “a opulência do globo das formas (ancas, como diz Aossê)” (LLANSOL, 2000, p. 29), “[...] nas nádegas que lentamente tomam contacto com a resistência do solo” (LLANSOL, 2000, p. 30), estabelecendo uma linha de continuidade entre a escrita e o corpo, “o seu poema deseja encostar a ponta do seio contra os botões da porta” (LLANSOL, 2000, p. 29), extremamente excitante, “a imagem olha-as, de facto. Não sabemos com que pensamento. Mas o seu porte excita-nos. Motiva-nos.” (LLANSOL, 2000, p. 28) A escrita que eles passam a praticar juntos é prazerosa, provoca prazer, tanto para eles, “rimo-nos” (LLANSOL, 2000, p. 29), “quando levantamos a cabeça, estamos cobertos de escrita e de prazer” (LLANSOL, 2000, p. 30), quanto para a **imagem**, “sentados em volta, as suas ancas aceitam as carícias de

nossas mãos. As diferenças de experiência que revelam geram um movimento de prazer descontínuo na imagem” (LLANSOL, 2000, p. 30), “vi Dickinson abeirar-se de Aossê. Limpar-lhe o dedo da escrita. Levou-o à boca e chupou-lhe o que nele ainda havia de sensação” (LLANSOL, 2000, p. 32), num ir e vir duplo, acentuando que ambos, criadores, autores/atores, e criação, **imagem**, são afetados durante o processo da escrita.

Ao dizer que são afetados, voltamos para Espinosa, para o campo dos afetos, sem nos esquecer de que esses autores/atores fazem parte da biblioteca íntima de Llansol, compondo o quadro de seus afetos de **legência**, bem como o próprio filósofo, que se deteve sobre as afecções, “por afecções entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as idéias dessas afecções” (ESPINOSA, 1983, p. 176). Para ele, tudo acontecia na extensão do corpo, no ato de atravessá-lo, onde inúmeras intersecções passam a ter lugar, se entrecruzando, justamente porque:

Quando um corpo “encontra” outro corpo, uma idéia, outra idéia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das suas partes. [...] A ordem das causas é então uma ordem de composição e de decomposição de relações que afeta infinitamente toda a natureza. Mas nós, como seres conscientes, recolhemos apenas os *efeitos* dessas composições e decomposições: sentimos *alegria* quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe; quando uma idéia se encontra com a nossa alma e com ela se compõe; inversamente, sentimos *tristeza* quando um corpo ou uma idéia ameaçam nossa própria coerência. Encontramo-nos numa tal situação que recolhemos apenas “o que acontece” ao nosso corpo, “o que acontece” à nossa alma, quer dizer, o efeito de um corpo sobre o nosso, o efeito de uma idéia sobre a nossa. (DELEUZE, 2002, p. 25).

Se é pela possibilidade do encontro entre dois corpos que as potências dos corpos são aumentadas ou diminuídas, podemos, então, pensar que é no **Aestheticum Convivum** onde decorre esse encontro, tanto dos autores/atores entre si, quanto deles com a **imagem por vir**, em que as reações ou os efeitos desse encontro, como sugere Espinosa, passam a ser a própria escrita. Assim, os efeitos seriam aquilo que resulta da troca de experiências, durante a encenação da criação em conjunto, como o texto em si, produzido pelo convívio, onde são percebidas diversas grafias, atravessadas pela mão de

Llansol, numa intensa troca de linguagens e pontos de vistas, expressões da singularidade de cada um. E, na via de mão dupla, que aponta para um aumento ou diminuição das potências, podemos pensar que a forma desses autores serem afetados seria pela abertura de olhar, devolvido pela mão de Llansol, que introduz outras possibilidades de leitura, oferecendo outros modos de ler suas poéticas, agora perpassadas pelo seu olhar, que traz um movimento erótico de escrita.

Nesse gesto duplo de composição e decomposição das partes, há uma passagem que se dá, de forma muito natural, da voz unívoca do EU, que escreve a cena, para uma voz plural NÓS, que participa da cena:

Descobrirá a sua inocência, diz-lhe Dickinson,

quando o luar incidir nela no momento de deitar-se. A nudez principiou. Ou melhor, principiara quando a havíamos contemplado como imagem por vir. Mas, agora, que está diante de nós e se sabe olhada, parece que se despe completamente. Não somos homens, nem mulheres. Não sabe, aliás, o rosto que temos ou se temos rosto. Pressente, certamente, que somos a ponta precursora de um instrumento de registo. E sorri para a objectiva, na esperança de cumplicidade.

Sorrimos, e surgem três.

Em duas entramos. Numa, ficamos de fora. E, nessa escolha, descobrimos as duas janelas geminadas e o lençol onde deitamos a nossa potência de existir. Com a luz que vem das janelas as cobrimos. Somos uníssonos no gesto. A cama está aberta, diz Dickinson. (LLANSOL, 2000, p. 27-28).

Assim, através do encontro, acontece a decomposição de uma voz mais individual (EU), abrindo espaço para a composição de uma voz coletiva (NÓS), uma voz que agrega o coletivo, passando a repetir, em conjunto, “somos uníssonos no gesto”, dissolvendo a ideia de gêneros, masculino e feminino, se transformando numa voz naturalmente mais neutra, “não somos homens, nem mulheres”, desfazendo os traços e as feições, porque sem rosto, logo sem identidade fixa, demarcável e determinada. A voz, que se quer como um instrumento, uma espécie de lente, uma “objectiva”, abre, como uma “ponta precursora”, caminhos possíveis para a escrita habitar. Essa passagem de uma voz a outra não implica, *a priori*, uma ausência das

singularidades, já que podemos reconhecer com clareza, ao longo do jogo de cena, as falas e as manifestações de cada autor/ator, as particularidades da linguagem de cada um, reunido ali, segundo o olhar de Llansol, que também se apresenta pela **vibração** e pelo **fulgor**, como não nos deixam esquecer as epígrafes (p. 91-92) deste *percurso - 2* (*EU / jogo de cena*), reforçadas por mais este trecho do **drama-poesia**:

Mesmo que eu quisesse descrever anatomicamente um sexo de ler, não seria capaz. É sem ossos e sem forma. Rimbaud não estava a imaginar. Nenhum de nós estava a imaginar. Estávamos a conjecturar fisicamente no escuro. As imagens sabem que têm de caminhar para nós com o seu sexo de ler. Sem ele, são propriamente sem texto. Sabem? Sim, sabem. Utilizamos pouco o nosso sexo próprio para fazer. Utilizamo-lo, sobretudo, para sentir e sondar. Como crianças em perpétuo crescimento, nunca estáveis numa única imagem. O que sentimos fisicamente com o sexo que temos, o que as imagens vêm procurar em nós, não é o sexo que praticamos, é a vibração pelo vivo e pelo novo. Chamei-lhe fulgor porque é assim que sinto. Musil diria diferentemente. Ele fala em seda deslizando-se nos bordos de uma cama. Rimbaud adorava (e temia) ver raparigas entreabertas. Rilke excita-se pelas transparências, embora oscilasse entre véus e acessos brutais de sexo puro. Dickinson não escrevia se não estivesse apaixonada. Paixões à distância e concentradas. Pouco importa. Apenas importa a importância que lhe damos. Se fazemos disso uma conjectura irrevogável da nossa arte de escrever. Progressivamente, sentimos um texto. *Isso*, a que chamei *Esse*, a brotar de imagens, de cenas, de paisagens. E isso é mundo, é íntimo, é real, é rua. A nossa história do universo.

Falo de fulgor porque a falta de clareza é essencial. A escuridão é propícia ao medo, ao pensamento e ao projectar. O descoberto e o escondido confundem-se, trocam de rosto. Entram em simetria. Quando o *meu* há é todo o há que existe.

Viver com as imagens é a nossa arte de viver. Reparem, sem o fulgor não saímos da simetria. E nesta nada vemos. Vamos presumir uma saída. Veremos o que o nosso sexo sonha. E este sonha apenas a parte da simetria que lhe cabe. A outra parte pertence à imagem que vai tomando vida. Avançamos para ela e ela avança sobre nós. Esse movimento torna-nos obsessivos e inconstantes. Não podemos viver sem ele, mas a imagem não se mantém fixa. O fulgor desloca-se. Não podemos desejar o novo e querê-lo sem surpresa. Começa a irradiar do sexo e alteia-se. Do aqui evolui, difunde-se por todo o há que possamos admitir.

O desejo é escuro, diz Rimbaud.
Sujo, queres tu dizer, replica Aossê.
O desejo é divino, diz convictamente Hölderlin. (LLANSOL, 2000, p. 33-34).

O contato entre eles, entendido não pela imaginação, ainda que o encontro apenas seja possível de acontecer pelas páginas imaginadas por Llansol, é colocado como uma potência de conjectura, que se estabelece por intermédio do **sexo de ler** com

os autores entre si e deles com a **imagem**, que também possui um **sexo de ler**, “posso mostrar-vos o meu sexo, ofereceu a imagem. E mostrou algo” (LLANSOL, 2000, p. 32). De fato, o **sexo de ler**, impossível de ser descrito anatomicamente, é usado para “sentir e sondar” esse “algo” da **imagem**, que é percebido e transformando por cada um à sua maneira, na “vibração pelo vivo pelo novo”, e que ganha o nome de **fulgor** por Llansol, seda deslizando por Musil e Dickinson escrevendo sob efeito da paixão. Essas impressões particulares, que se manifestam em expressões diferenciadas de linguagem, são as marcas da singularidade de cada um, quando passam a escrever em conjunto “a nossa história do universo”, uma escrita que não abre mão do olhar específico, “quando o *meu* há é todo o há que existe”, porque sabemos que suas particularidades, ao se encontrarem, formam um NÓS muito mais potente, já que “viver com imagens é a nossa arte de viver”.

Giorgio Agamben, em *A comunidade que vem*, ainda que esteja falando de filósofos da potência, dentre os quais podemos relacionar Espinosa, nos ajuda a pensar que, em Llansol, o **fulgor**, sendo a expressão da sua singularidade em linguagem literária, pode ser lido como uma variação contínua:

É neste sentido que deve ser lida a doutrina desses filósofos medievais para quem a passagem da potência ao acto, da forma comum à singularidade, não é um acontecimento cumprido de uma vez por todas, mas uma série infinita de oscilações modais. A individuação de uma existência singular não é um facto pontual, mas uma *linea generationis substantiae* que varia em cada sentido segundo uma gradação contínua de crescimento e de remissão, de apropriação e de impropriedade. A imagem da linha não é casual. Tal como, numa linha de escrita, o *ductus* da mão passa continuamente da forma comum das letras aos traços particulares que identificam a sua presença singular, sem que em nenhum ponto, apesar da precisão do grafólogo, se possa traçar uma fronteira real entre as duas esferas, assim, num rosto, a natureza humana passa de modo contínuo na existência, e precisamente esta incessante emergência constitui a sua expressividade. [...] A passagem da potência ao acto, da língua à fala, do comum ao próprio acontece sempre nos dois sentidos, segundo uma linha de cintilação alternativa em que natureza comum e singularidade, potência e acto se tornam reversíveis e se penetram reciprocamente. O ser que se gera nesta linha é o ser qualquer e a maneira como passa do comum ao próprio e do próprio ao comum chama-se uso – ou então *ethos*. (AGAMBEN, 1993, p. 23-24).

Através da imagem da linha de cintilação, que é associada ao corpo, como um

condutor, podemos entender que a singularidade se realiza por intermédio de modulações, dessa linha que se compõe em gerações, apontando para uma noção de linhagem, e, especificamente em Llansol, uma linhagem de suas **legências**, quando os autores/atores reunidos no **Aestheticum Convivium** compõem o quadro de **figuras** marginais que passam a delimitar essa linha, traçada pelo ação de ler do seu **sexo de ler**. Assim, compreendemos que, por todos estarem envolvidos durante o convívio, podemos ler a voz do NÓS que surge, como a do ser “qualquer”:

O ser que vem é o ser qualquer. Na enumeração escolástica dos transcendentais (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, seja qual for, o ente é uno, verdadeiro, bom ou perfeito), o termo que, permanecendo impensado em cada um, condiciona o significado de todos os outros é o adjetivo *quodlibet*. A tradução corrente, no sentido de “qualquer um, indiferentemente”, é certamente correcta, mas, quanto à forma, diz exactamente o contrário do latim: *quodlibet ens* não é “o ser, qualquer ser”, mas “o ser que, seja como for, não é indiferente”; ele contém, desde logo, algo que remete para vontade (*libet*), o ser qual-*quer* estabelece uma relação original com o desejo. (AGAMBEN, 1993, p. 11).

O qualquer, sem estar fora do campo do desejo, que, no **Aestheticum Convivium** é trazido pelo movimento erótico da escrita, partilhada entre os autores/atores, onde a voz do NÓS vai sendo desenhada durante a encenação, abre espaço para uma outra concepção de autoria, que não se quer percebida apenas pelas marcas de singularidade, intrínsecas a cada um, individualmente, mas que se quer como algo muito maior, fora do eixo da subjetividade do EU, ao inscrever o encontro no campo da conjectura, de alguma outra coisa que vai sendo sutilmente pronunciada pela partilha, reforçando um coro, um eco, transformando essas vozes singulares num coletivo, compondo a noção de **comunidade**:

Porque se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta, se os homens pudessem não ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas *o* assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável. (AGAMBEN, 1993, p. 52).

Pelo convívio estético, quando passam a falar como NÓS, criando e afirmando o elo da **comunidade**, a presença dos autores/atores reiteram o projeto de escrita llansoliano, em desenvolvimento desde 1977, ano em que *O livro das comunidades* foi publicado. Acreditamos que, para Llansol, todo esse percurso é feito de forma muito consciente, confirmando, de fato, a concepção de um projeto, já que ela sabe que é esta a sua “retribuição de escritora viva”, como diz ao término do **Aestheticum Convivium**:

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

Mas, se pousas um pé no meu seio e levantas os braços deixando cair o cabelo, penso que é um pé de escrita dividido em dedos que procura a minha emoção. Que me provoca. No fim, mordo-lhe. É está a minha retribuição de escritora viva. (LLANSOL, 2000, p. 38).

O **fulgor** é uma das marcas da singularidade do projeto de escrita de Maria Gabriela Llansol, como vimos, mas, além disso, a presença da luminosidade, durante todo o convívio, também cria outras percepções: ela tanto pode ser associada ao desenrolar da escrita, “sorrisos e surgem três [imagens]. Em duas entramos. Numa, ficamos de fora. E, nessa escolha, descobrimos as duas janelas geminadas e o lençol onde deitamos a nossa potência de existir. Com a luz que vem das janelas as cobrimos.” (LLANSOL, 2000, p. 28), e do erotismo, “é verdade, diz Rilke, o que faz a sensualidade mais alta é a distribuição da luz” (LLANSOL, 2000, p. 38), quanto aparece ligada, de forma íntima, ao imaginário da criação artística, que também é profundamente obscuro, reforçando o movimento que a escrita atravessa para dar à luz um poema:

porque, entretanto, uma escuridão densa abatera-se sobre nós,
o que nos deixou particularmente bem-humorados. O nosso
pensamento sintoniza bem com o escuro,
o obscuro, o limiar do incompreensível, a sensação de que está
próxima a fronteira onde acaba o humano, e soçobra a emoção
(uma reduzida variedade de humano, vista a contraluz), a
escrita, muito próxima da
, desfaz e contrapõe.

Naquele instante, todavia, não havia luz alguma. Estávamos às
escuras, suponho que sentados sobre o tapete, porque não havia imagem.
(LLANSOL, 2000, p. 32-33).

A distribuição da luminosidade, durante o jogo de cena da escrita, também

funciona como uma marcação, uma espécie de dispositivo cênico, que proporciona uma dimensão espacial do desenrolar da cena, já que o constante elevar e baixar da luz criam uma composição, reforçando a ideia de espetáculo, quando sabemos que a iluminação é um elemento fundamental na composição da cena dramatúrgica:

É preferível que a escrita espere, diz Aossê. E a luz desce.

Repararam no porte?, pergunta Hölderlin.

E a luz eleva-se. Há, de facto, ao lado da imagem uma mesa baixa onde repousam duas rosas. Não se vê bem se estão secas, ou se nasceram ali como formas puras do entendimento. (LLANSOL, 2000, p. 28).

Além da luminosidade, que também é um elemento importante na **textualidade**, porque envolve o **fulgor**, podendo ser considerada uma das palavras fortes do projeto llansoliano, porque o acontecimento da escrita envolve as **cenar fulgor**, considerando que a palavra cena também remete ao universo dramático, há outros elementos que aproximam o convívio do ambiente teatral, por exemplo, a forma como se dão as passagens de um autor/ator para o outro, sugerindo um diálogo entre eles, ainda que Llansol abdique dos travessões, sinal gráfico que foi convencionado como marca de enunciação da fala. É possível demarcar e perceber as falas, porque, na maioria das vezes, as frases são acompanhadas por verbos que fazem essas pontuações, como uma deixa para que o leitor/espectador perceba quem acabou de falar: ressaltando as opiniões, as pausas, as variações, as modulações, através do discurso indireto, que é transcrito por Llansol, como “diz algures Rimbaud”, “pergunta Rilke”, “interrompe Musil” (LLANSOL, 2000, p. 33), “replica Aossê”, “diz convictamente Hölderlin” (LLANSOL, 2000, p. 34).

Em outras passagens, percebemos que não há fala, apenas descrição de um gesto, de um movimento ou de uma ação, que também são introduzidos pela mão de Llansol, “Rimbaud não estava a imaginar” (LLANSOL, 2000, p. 33), “Dickinson pede silêncio” (LLANSOL, 2000, p. 34), “Aossê vê as ancas rodopiando lentamente”,

“Rimbaud e Hölderlin tocam-se” (LLANSOL, 2000, p. 35). É interessante perceber que os verbos estão, em sua grande maioria, no presente do indicativo, anunciando que ali, exatamente naquele momento, algo está se passando diante dos nossos olhos. Essa ação presentificada também é própria do teatro, porque toda ela é acontecimento, toda ela é instante, toda ela é encenação em movimento, no agora.

- - - - - *percurso - 2 ou déjà-vu (EU / OUTRO)* - - - - -

“eu via nela tanta beleza

que não resisti à vontade súbita de brincar com ela.

Dei a Dickinson uma carta e, na volta do correio, recebi notícias sobre o absurdo do tempo, sobre pirilampos e outros still lives.

Dei a Rilke o meu cavalo, e ele ofereceu-me uma matilha de cães adestrados para o combate, o que, no meu caso, era absolutamente um luxo superior às minhas posses.

Dei a Rimbaud a parte mais recôndita desta casa e, no escuro mais espesso, não resistiu a mostrar-me a sua nudez musical.

Dei a Musil uma balança que não pende mais para um lado do que para outro e, na sua hesitação, esperou por mim.

Dei a Hölderlin, o velho, meu irmão, uma bilha e a minha tristeza quebrou-se.

Dei a Aossê uma família de aves e ele iluminou-me a fisionomia do rosto.

Entreguei ao meu ambo o estudo da terra e ele criou uma atmosfera propícia à minha alegria.

Dei à rapariguinha que me atacava de surpresa, com pequenas forças, um rebento que nasceu ao pé da tília do jardim.

E não tem medo da morte? Tenho, ao raiar do dia.

Nasceu, então, o primeiro riso entre nós.

E ela disse-me que eu seria natural em todas as coisas.

Natural? Queria ela dizer ‘espontânea’? Não, queria dizer ‘naturalmente’.

E, de repente, eu soube naturalmente que haveria entre nós um combate mortal,

vida contra vida

porque todos somos incompletos a certas horas do dia.”

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 79-80.

Uma das primeiras perguntas que surge, enquanto observamos a encenação do **Aestheticum Convivium**, vem do desejo de tentar entender o porquê de terem sido esses autores, elencados na epígrafe (p. 129-130) que abre este *percurso - 2 ou déjà-vu (EU / OUTRO)*, os escolhidos para participar do **drama-poesia** e não outros quaisquer, se há alguma razão especial para serem eles os convidados dessa criação. Como vimos, no final do *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*, há uma noção muito clara de **comunidade**, confluindo para uma ideia de linhagem, que aproxima a presença de Dickinson, Rilke, Pessoa, como Aossê, Rimbaud, Hölderlin e Musil na escrita llansoliana. A concepção dessa linhagem é uma forma muito particular de olhar para a História Ocidental, como disse Llansol, na entrevista “Espaço Edénico”, concedida a João Mendes, no jornal Público, em 1995:

Aprendi muito quer com Pessoa, quer com Nietzsche, que são figuras da linhagem onde me situo. E penso ter trabalhado muito alguns problemas que essa linhagem enfrentou e enfrenta, como já disse, a propósito de uma outra pergunta tua.

Quando Nietzsche escreveu essa carta,³⁸ já se encontrava com os dois pés na loucura. Já só tinha as mãos de fora. É um facto, Nietzsche enlouqueceu, Hölderlin endoideceu, Rilke não conseguiu entrar com o seu corpo no poema, Virginia Woolf suicidou-se, Spinoza acabou silenciando-se, Kafka foi apanhado a tempo por uma tuberculose galopante, Pessoa foi-se degradando no alcoolismo, Kierkegaard acabou triste e só. Nestas coisas, não há hereditariedade, mas há continuidade de problemática e, o que é bem mais importante, permanência do vórtice vibratório. É igualmente um facto que foram pessoas com vivências afectivas extremamente agitadas.

Mas como se pode ver em *O Encontro inesperado do diverso*, antes da fase moderna da linhagem, houve outra fase, com Eckhart, Müntzer, João da Cruz, as beguinas, e outras figuras, provindas nomeadamente da mística árabe, possuindo na sua generalidade uma outra luminosidade e que, por variadíssimas razões, foi vencida pelo Iluminismo, que influenciou, sem o conseguir orientar. Bach, Spinoza, Hamman são os três maiores intervenientes nesse processo de transição, mas foram Mozart, Leibniz e Kant que, nesse confronto, determinaram a evolução do Ocidente. No texto que enviei para o Parlamento dos Escritores (Lisboa) actualizei, para os nossos dias, as consequências desse facto. Raramente oiço Mozart, Leibniz faz-me sorrir, Kant é-me indiferente.

Na sequência dessa “derrota”, esta linhagem, que passa a ser unicamente constituída por “solitários”, abandonou a música, experimentou,

³⁸ A carta a que se refere é a carta de Nietzsche a Burekhardt (“Todos os nomes da História são ‘eu’”), mencionada pelo entrevistador.

por momentos, uma forma original de praticar filosofia, investiu a fundo na literatura. Neste domínio particular da estética, foi o romance e o teatro que acabaram por se impor. Curiosamente, nenhuma das suas figuras se revelou um grande cultor dessas formas literárias, à excepção de Musil e de Kafka que são considerados grandes, mas não canónicos. Restava a poesia, onde foram por momentos excepcionalmente poderosos, mas a poesia, como a queriam, invocadora da pujança, acabou.

É comovente assistir aos esforços de Emily Dickinson e, depois dela, de Rilke e de Pessoa, para a elevar a esse nível; é espantosa a luta deste último, procurando divertidíssimos ângulos de construção, para a não deixar resvalar em puros jogos de palavras, para que voltasse a significar o real. Por vezes, conseguiu, mas depois dele, quem sequer tentou? Quem, aliás, podia sequer tentar? (LLANSOL, 2003a, p. 158-159).

A pergunta com que termina a resposta se volta sobre si mesma: é Llansol quem vai tentar dar continuidade ao “vórtice vibratório” aberto por esses autores, reunidos por ela como os da “fase moderna”. Ela fala em termos de batalha, quando sabemos que escrever também é empreender uma batalha, como veremos no *percurso - 3 (EU / fragmento)*, e menciona que foram derrotados. Além disso, Llansol cita uma série de fatos que envolve as vidas deles e a forma como desembocaram em “tragédias”.

Sem dúvida, o pressuposto biográfico e as circunstâncias enunciativas, que circunscrevem a produção e a recepção literárias deles a um determinado período temporal, se tornam fatores de peso para o entendimento da presença desses autores na **textualidade**, porque eles também vão habitar o universo textual de Llansol pela história que carregam, tanto pelas modificações, que, a seu tempo, propuseram para a compreensão da literatura, e da cultura de um modo geral, através de suas obras, quanto pela história da produção e da recepção delas ao longo dos tempos, ou seja, pelo passado onde seus nomes foram primeiramente inscritos e, desde então, continuamente repetidos.

Assim, as biografias podem esclarecer certos dados circunstanciais, que explicitam o contexto de recepção de suas obras. Esse critério não estava fora da visada de Llansol, porque, inclusive, ela também se utilizava delas para compor seus próprios textos:

E foi lá [em Abadia de Maredret, onde foi escrito *O livro das comunidades*]

que encontrei um livro, uma biografia de S. João da Cruz. Também tinha comprado as Obras Completas dele. Depois, Maredret tinha caminhos belíssimos, batidos pelo sol, depois o nosso quarto era esplendoroso. As freiras davam-nos geralmente o melhor quarto, às vezes não, mas se podiam davam. Depois, aquilo tinha duas mesas em face de uma janela. O clima era propício, todo o clima... (LLANSOL in *O que é figura?*, 2009, p. 157).

Apesar de o final do século XX ser atravessado por várias tendências críticas que tendem a menosprezar as biografias, privilegiando aspectos mais estruturais das obras, que priorizam o texto, como uma unidade autônoma, e seus desdobramentos formais, em detrimento de outras possibilidades de abordagem de leitura, é difícil desconsiderar essa vertente especificamente quando pensamos nos autores reunidos no **drama-poesia**, porque, no caso deles, a biografia também passa a envolver o amplo contexto de produção e de recepção de suas obras, se pensadas à luz da tríade do sistema literário, autor/obra/leitor, não se tortando, portanto, de maneira nenhuma irrelevante.

Assim, não podemos, simplesmente, na leitura dos textos desses autores, alguns deles situados como grandes, como bem o disse Llansol, mas longe do patamar canônico,³⁹ desconsiderar a biografia, como se se tratasse de um critério de menor importância, já que ela também pode ser válida para tentar explicar porque seus textos passaram a ocupar um lugar complicado no curso da História.

Por isso, nos dias de hoje, é praticamente impossível lermos o texto de Hölderlin dissociado da loucura que o acometeu, quando a loucura também aparece tematizada em seus poemas, bem como não podemos esquecer, ao lermos a obra de Dickinson, que ela foi produzida em regime de eremitério, tendo publicado pouquíssimo em vida – a

³⁹ “Sous le titre de la valeur, auprès de la question de la subjectivité du jugement, il y a encore celle du *canon*, ou des *classiques*, comme on dit plus volontiers en français, et de la formation de ce canon, de son autorité – scolaire notamment –, de sa contestation, de ses révisions. En grec, le canon était une règle, un modèle, une norme représentée par une oeuvre à imiter. Avec l’Église, le canon a été la liste, plus au moins longue, des livres reconnus comme inspirés et faisant autorité. Le canon a importé le modèle théologique en littérature au XIXe siècle, à l’époque de la montée des nationalismes, quand les grands écrivains sont devenus les héros de l’esprit des nations. Un canon est donc national (comme une histoire de la littérature), il promeut des classiques nationaux auprès des Grecs et des Latins, il compose un firmament pour lequel la question de l’admiration individuelle ne se pose plus: ses monuments forment un patrimoine, une mémoire collective.” (COMPAGNON, 1998, p. 269).

publicação de sua obra foi póstuma, organizada, quatro anos após sua morte, pelo crítico Thomas Wentworth Higginson, com quem manteve intensa correspondência. Já a obra de Fernando Pessoa apenas chegou ao público depois de sua morte, porque, em vida, publicou poemas esparsos em jornais e revistas da época, como na revista *Orpheu*, que foi editor, além dos livros *35 sonnets* e *Mensagem*, que chegou a participar de um concurso literário, onde foi premiado com o 2º lugar, sendo que essas publicações não totalizam a importância da sua obra. Além disso, há também o fato de alguns deles terem sido realmente negligenciados em vida, como é o caso de Hölderlin, que, mesmo tendo dialogado com personalidades importantes do seu tempo, como Hegel, Schelling, Schiller, dentre outros, não teve o valor de sua obra imediatamente reconhecido, em parte por conta da doença:

Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843), apesar de alcançar idade avançada, dispunha de poucos anos para produzir a sua obra, hoje colocada entre as mais altas da poesia alemã e universal. Quatro anos após o primeiro surto da doença, Hölderlin se alienou, aos trinta e seis anos, em definitivo de um mundo pouco preparado para reconhecer-lhe a importância. (ROSENFELD, 1993, p. 41).

O crítico Rosenfeld também afirma que “a recepção da obra de Hölderlin foi lenta e precária e faz parte da tragédia de sua vida. O poeta não pertencia nem ao classicismo de Weimar, nem ao romantismo, vivendo à margem das grandes correntes, embora sua obra não possa ser separada delas” (ROSENFELD, 1993, p. 52), por isso:

Durante décadas a obra continuava marginal e a crítica se lhe fechava. Ainda em 1861 um professor universitário aconselhou ao jovem Nietzsche, um dos primeiros a intuir a verdadeira importância de Hölderlin (outro seria Dilthey), a não perder tempo escrevendo sobre ele.

A verdadeira recepção, em amplitude e profundidade ficou reservada ao nosso século. (ROSENFELD, 1993, p. 54).

Não pensemos que Llansol está desatenta a essas questões, porque, na tradução de *Bilhetinhos com poemas* (DICKINSON, 1995), feita por ela, mas assinada com o pseudônimo de Ana Fontes, o prefácio “Como começam as cidades”, escrito por seu marido Augusto Joaquim, retoma dados gerais, que mostram um apanhado da recepção da obra de Dickinson:

Na sua pátria, a primeira edição crítica dos poemas data de 1955, ou seja, 70 anos depois da sua morte.

Quando ao entardecer do sábado, 15 de Maio de 1886, Emily **Dickinson** morre, com 56 anos, deixa um imenso espólio de poemas, uma **infinidade de bilhetinhos metidos em caixas**, fruto de 28 anos de produção ininterrupta. Já toda a sua família desaparecera, excepto sua irmã mais nova Lavínia. Publicara em vida 7 poemas e ninguém, a não ser a poetisa Helen Hunt Jackson (1830-1885) e o crítico Higginson (1823-1911) – de que aqui é publicada uma parte da correspondência que Emily trocou com ele – sabe ou supunha saber perante **o que-quem** estavam. (JOAQUIM *in* DICKINSON, 1995, p. 6-7).

De fato, alguns dos autores que participam do **Aestheticum Convivium** atravessaram a vida como desconhecidos, mas não podemos atribuir a mesma “sina” a Arthur Rimbaud, que, sob a tutela de Verlaine, poeta reconhecido no meio literário francês do final do século XIX, não passou despercebido por entre o círculo cultural de Paris, sendo seu sucesso tão intenso quanto a produção de sua obra, que, no período de cinco anos, dos quinze aos vinte anos do poeta, alcançou grande repercussão, ao contrário de Hölderlin, que levou mais tempo para ser legitimado.

Na verdade, em relação a Rimbaud, se formos considerar algum mistério ou curiosidade sobre sua biografia, esses seriam o de ter parado de escrever e de ter ido viver na África, diferentemente de Robert Musil, que não parou de escrever, já que passou a vida inteira obcecado pela escrita de um único livro, *O homem sem qualidades*, que, com o desejo de uma escrita total, terminou inacabado:

Nous commençons lentement à nous apercevoir de l’ampleur du dessein que Musil a porté durant tant d’années. Lui-même l’a dégagé très lentement. Il a pensé à son livre dès le début du siècle et nous trouvons dans son Journal des scènes et des situations tirées des aventures de sa jeunesse, qui ne devraient prendre place que dans la partie finale de l’oeuvre (telle du moins que la publication posthume nous la restitue). Nous ne devons pas oublier cette lente maturation, cette vie que sa vie prête à l’oeuvre et cette expérience étrange qui fait dépendre son existence d’un livre sans fin, puis la transforme en la rendant fondamentalement improbable. Le livre est superficiellement et profondément autobiographique. Ulrich nous renvoie à Musil, mais Musil est lié anxieusement à Ulrich, il n’a sa vérité qu’en lui qui préfère être sans vérité plutôt que de la recevoir du dehors. (BLANCHOT, 2003, p. 191).

Nessa intensa relação, onde a arte e a vida se misturam, tornando a fronteira entre elas praticamente inexistente, podemos pensar a dimensão da vida também imbricada na produção literária de Rainer Maria Rilke, que, tendo viajado e produzido

em deslocamento constante, a feitura de seus poemas atravessou a Rússia, a França e a Itália, teve sua obra escrita longe de sua cidade natal. Talvez, o regime de viagem de Rilke nos ajude a compreender aspectos de seus poemas, da mesma forma que, pelo revés, ou seja, pela não-viagem, é possível compreender o conceito de “viagem estática” na obra de Fernando Pessoa, que viveu na África durante sua infância e adolescência, e posteriormente retornou a Portugal, sem nunca mais ter saído do país.

É claro que não podemos nos ater a uma noção de biografia que entende o vivido como causa e efeito, numa lógica de ação e reação, procurando justificar a obra nos acontecimentos da própria vida daquele que a escreveu, no entanto, também não podemos negar que, de fato, há estratos sutis do vivido que se amalgamam nos textos de forma muito natural. Por essa perspectiva compreendemos, junto com Llansol, que ambas estão implicadas, não numa relação de anterioridade ou posterioridade, mas pela simultaneidade, quando escrever duplica o real, como **dobra**, “porque escrever é duplo de viver”, como vimos no *percurso - 0 ou marco zero*:

Noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver; poderia dar, como explicação, que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino. (LLANSOL, 1998, p. 73).

Mesmo que as biografias, quando pensadas em relação ao contexto de produção e de recepção das obras desses autores, apresentem certa relevância para a leitura e o entendimento de suas poéticas, servindo como um dos critérios possíveis para a compreensão do encontro que se dá no **drama-poesia**, não podemos simplesmente querer eleger esse parâmetro como único para pensar a relação entre eles, analisando, apenas por esse viés, a presença deles no **Aestheticum Convivium**, já que inúmeros matizes podem ser pontuados através de suas obras, num intenso ir e vir entre os textos, oriundos de períodos e lugares distintos, de circunstâncias enunciativas específicas e particulares.

Assim, é interessante perceber que, mesmo sem um ponto de interseção demarcadamente explícito, sem um critério de equivalência que estabeleça uma relação *a priori* entre os seus textos, já que não há diálogo evidente de um com o outro em suas poéticas, salvo com Hölderlin que, de fato, aparece homenageado num poema de Rilke,⁴⁰ esses autores passam a dialogar através da Obra de Llansol, quando ela abre espaço para que surjam pontos de contato entre eles: se não há uma relação anterior entre suas obras, de agora em diante, a partir do encontro pensado por ela, passa a haver.

O encontro, no **Aestheticum Convivium**, apenas pôde se realizar porque,

⁴⁰ A Hölderlin

Detença, mesmo com as coisas mais íntimas,
não nos é dada; das imagens
cumpridas o espírito arroja-se repentino de mais para as que se querem cumprir; lagos
há-os só no eterno. Aqui, é a queda
o mais próprio. Do sentimento sabido
precipitar-nos para baixo para o pressentido, mais além.

A ti, ó magnífico Invocador, a ti toda uma vida
te foi dada a instante imagem, e, quando a exprimias,
o verso fechava-se como um destino, havia uma morte
mesmo no mais suave, e tu entravas nela; mas o deus
que ia à tua frente guiava-te para lá, pra fora dela.

Ó tu espírito errante, o mais errante! Como elas todas
moram no poema quente, agasalhadas, e ficam
longamente na comparação estreita. Partícipes. Só tu
vagueias como a Lua. E em baixo aclara-se e escurece
a tua paisagem nocturna, santamente assustada,
que tu sentes em despedidas. Ninguém
a deu mais sublimemente, a restituiu ao Todo
mais inteira, menos pobre. Assim também
brincaste teu jogo santo por anos já não contados
com a infinita ventura, como se ela não fosse interior, mas jazesse
por aí, pertença de ninguém, na macia
relva da Terra, abandonada por crianças divinas.
Ai, o por que os Altíssimos anseiam, puseste-o tu, sem desejo,
pedra sobre pedra; e ficou. Mas mesmo a sua queda
te não perturbaria.

Se um tal, eterno, houve um dia, porque é que nós
desconfiamos ainda do terrestre? em vez de no transitório
seriamente aprender os sentimentos de qualquer
inclinação, futura no espaço?

(Irschenhausen, Setembro de 1914).
(RILKE in HÖLDERLIN, 1991, p. 9).

anteriormente, Llansol já havia tido contato com os textos desses autores, seja através das traduções que empreendeu, seja pela inscrição de alguns deles, chamados por suas poéticas, em textos seus, no intuito de ressaltar semelhanças estéticas, criando identificações entre suas escritas:

_____ tenho, pois, de Rainer Maria Rilke, o mesmo
tropismo pela luz,
quando ele escreve “candeeiro da noite, meu tão sereno confidente”
ou,
ou ainda _____ (LLANSOL *in* RILKE, 1996, p. 7).

Por isso, é possível perceber, na Obra de Llansol, um desejo de criação a partir do imaginário do OUTRO, despontando, inclusive, num desejo de escrever com o OUTRO, em conjunto, o que por si só já justifica a presença de tantos e tantos autores e personagens/personalidade históricas dispersos por entre as páginas de seus livros. Mas, para entendermos esse processo de escrita que solicita o OUTRO, chamando-o e inscrevendo-o, devemos entender também que ele passa por outro anterior, o de leitura.

O autor argentino Jorge Luís Borges, também lido por Llansol, “estou quase a acabar, com pena, **Fragments d’un Journal**, de Mircea Eliade, e vou ler a seguir, de Borges, **Fictions**” (LLANSOL, 1987, p. 13), pode nos ajudar a entender a cena montada no **Aestheticum Convivium**, quando Llansol propõe esse encontro entre autores que não possuem intimidade entre si, mas que passam a estar ligados, a partir de agora, pelo **drama-poesia**.

No artigo “Kafka e seus precursores” (BORGES, 2007), Borges elenca uma série de autores que se relaciona com o universo kafkiano. De fato, não foi Kafka quem os elegeu, mas Borges, um leitor, mas também um escritor atento e bastante perspicaz, que percebeu um elo de afinidades entre alguns textos de Aristóteles, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Léon Bloy, Iorðe Dunsay, textos que, mesmo diferentes entre si, remontam ao universo kafkiano:

Se não me engano, as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me engano, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o

mais significativo. Em cada um desses textos reside a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria. (BORGES, 2007, p. 129).

Pelo gesto de leitura de Borges, podemos compreender o de Llansol: ao perceber semelhanças entre outros textos e Kafka, o autor argentino lança uma perspectiva para o passado, reorganizando e remontando, de outro modo, a seu modo, a linha movente da história de alguns textos, que agora, atravessados pelo seu olhar, passam a estar associados à poética de Kafka. Podemos, então, pensar que Llansol – uma **escrevente**, mas também uma exímia **legente** – organiza, ao modo de Borges, um enlace para esses autores do **Aestheticum Convivium**, porque, ao ler seus textos, que não tinham *a priori* intimidade entre si, ela passou a organizá-los e alinhá-los, pensando em algumas perspectivas possíveis para eles, no caso, pelo viés do corpo, como vimos no *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*. O interessante desse gesto, que move e desloca o passado, é que ele também abre para outras perspectivas de futuro:

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro (veja-se T.S. Eliot, *Points of View* [1941]). (BORGES, 2007, p. 130).

Da mesma forma que Borges afirma que cada autor cria seus precursores, podemos, assim, compreender que esses OUTROS autores, reunidos por Llansol, também podem ser lidos como precursores aos quais ela se filia, porque, quando os agrupa, estabelece com eles uma relação, criando automaticamente um vínculo que não existia anteriormente. Assim, a dimensão do encontro, no **Aestheticum Convivium**, visando firmar diálogos entre autores que antes necessariamente não dialogavam, pode ser entendida como algo que tenta instaurar um novo vínculo, que apenas pôde ser percebido através da **legente** Llansol, a **escrevente** que alinha, lendo e escrevendo, porque é ela quem os reúne, agrupando-os numa **comunidade**, um gesto que ilumina o passado, abrindo-o para outras perspectivas que o clarificam, e que são, assim, capazes

de modificar o futuro.

Esse gesto pode ser pensado pela vasta noção de **figura**, termo que Llansol utiliza para nomear os vários OUTROS que atravessam a **textualidade** e que, no **drama-poesia**, também aparecem marcados como **mensageiros**: “procurávamos um *recado para este mensageiro*, provavelmente, o de sermos vários no interior de uma mesma filiação poética” (LLANSOL, 2000, p. 170).

Como vimos, no *percurso - 0 ou marco zero*, as **figuras** se aproximam de personagens/personalidades históricas ou míticas, sendo envolvidas por uma mesma problemática. Por mais que Llansol desgoste da palavra História, “pensamentos contíguos/ não suporto a palavra História e, no entanto, há centros de irradiação, tramas sólidas de geografias espirituais, lugares de recorrência, humanos duradouros e perduráveis; tudo o que entrar aqui será imperceptivelmente belo, ou tornar-se-á belo” (LLANSOL, 1987, p. 47), é por elaborar uma concepção muito particular do termo, que permite que ela agrupe, numa mesma genealogia, diferentes personagens/personalidades de épocas diversas, oriundas da própria História, mas também da Literatura, da Filosofia etc., junto com outras **figuras**, que fazem parte apenas do universo textual de Llansol.

Esses OUTROS, que participam da História de modos diversos, estão envolvidos no largo âmbito da cultura, porque, para Llansol, eles “já vieram, e ainda não foram recebidos” (LLANSOL, 2000, p. 204), justamente porque as **figuras** são “na nossa cultura, as mais evidente e emblematicamente rejeitadas. Às portas do mundo, vivem na escrita, à espera de serem recebidas, mas plenas de uma sabedoria adquirida _____ a violência é retardatária” (LLANSOL, 2000, p. 207), passando a fazer parte de uma mesma linha, por isso a ideia de linhagem, que associa a todos como rebeldes “a querer dobrar o tempo histórico dos homens, com o desejo intenso que eles encaminhem para uma nova terra, bafejada por um céu novo. Na realidade, todos foram,

abertamente, ou sem uma consciência clara, místicos que não o puderam ser.” (LLANSOL, 1994, p. 129). Dessa forma, por uma leitura muito particular da História, Llansol passa a se associar aos rebeldes, automaticamente se filiando a eles, ao estabelecer vínculos com aqueles que estão à margem da própria cultura, firmando, assim, também para si, um lugar à margem.

Se as **figuras** estão agrupadas por uma problemática em comum, há um desejo de libertação, na **textualidade**, disso que seria o próprio passado fundante, originário, de cada uma delas – por isso, na tentativa de desvinculá-las da própria História, que seus nomes implicam, Llansol afirma, em *Onde vais, drama-poesia?*, que as **figuras** vêm do futuro: “É minha convicção que as figuras (que, no meu texto, são muitas vezes pessoas históricas do passado e, enquanto tais, culturalmente identificáveis) vêm do futuro.” (LLANSOL, 2000, p. 201).

Esse futuro, que é concebido único e exclusivamente pelo texto, pelo poder da escrita de abrir mundos distintos e realidades antes inimagináveis, funciona como uma espécie de anunciação, inscrevendo, portanto, a escrita num patamar profético, apesar de Llansol não gostar do tom de profecia de seus textos, “não suporto a ideia de que, no que escrevo, há o profético, ou o exemplar, salvo na sua fulgurante beleza” (LLANSOL, 1987, p. 121). O termo, ligado à dimensão do estrangeiro, como explica Blanchot, “emprunté au grec pour désigner une condition étrangère à la culture grecque” (BLANCHOT, 2003, p. 109), se abre para além do futuro que prenuncia, porque:

La prophétie n’est pas seulement une parole future. C’est une dimension de la parole qui engage celle-ci dans des rapports avec le temps beaucoup plus importants que la simple découverte de certains événements à venir. Prévoir et annoncer quelque avenir, c’est peu de chose, si cet avenir prend place dans le cours ordinaire de la durée et trouve expression dans la régularité du langage. (BLANCHOT, 2003, p. 109).

A questão do futuro não está ligada apenas a um tempo por vir, mas também a uma dimensão da palavra numa relação estabelecida com o tempo de forma mais

profunda, quando o tempo passa a ter lugar na linguagem, isto porque “quand la parole devient prophétique, ce n’est pas l’avenir qui est donné, c’est le présent qui est retiré et toute possibilité d’une présence ferme, stable et durable” (BLANCHOT, 2003, p. 110), retirando, pois, do tempo presente, a possibilidade de fechamento. Dessa forma, essa potência atribuída ao futuro, que é capaz de dar às **figuras** outras possibilidades de ser, retira-as do passado de onde originam, ao abri-las pelo poder da metamorfose:

Mais tarde, em *LisboaleipzigI* (pp.142-43), acrescenta-se, introduzindo uma dimensão mais substancial do que formal, que na figura se suspende o *continuum* espaço-tempo, porque nela “desenvolvem-se grandes mutações de energia que podem pôr em risco o corpo e, com toda a certeza, modificam a maneira de ser e de viver”. Augusto Joaquim, escrevendo sobre *Finita*, clarificaria ainda este traço: “Figura é todo agente do mútuo e que nele intervém.” Por exemplo: “Nietzsche, o filósofo, surgindo em outra postura. *Na postura do mútuo.*”, i.e., disponível e ressuscitado (*Finita*, 240).

Finalmente, em *Onde Vais, Drama-Poesia?* (pp.201-204) sugere-se que as figuras “vêm do futuro” e se instalam no texto como “hóspedes de rara presença”; que elas vêm de uma “fonte de ser” e são “seres inadiáveis”. (BARRENTO in *O que é figura?*, 2009, p. 122).

Essa suspensão do *continuum* espaço/tempo, de que fala Barrento, se dá justamente através do retorno pelo futuro, que consegue (re)apresentar continuamente as **figuras**, já regidas pelo poder das mutações, acentuando que o tempo não é fechado, desconstruindo, dessa forma, imagens fixas e estagnadas que, por ventura, seus nomes pudessem evocar. E isso coincide com a mesma concepção dos mecanismos temporais apresentada por Jorge Luís Borges, no conto “Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 1989, p. 29-38).

Nele, Borges apresenta a obra de Pierre Menard dividida em duas partes, uma visível, compreendida numa lista comentada, e uma segunda, que se caracteriza como “a subterrânea, a heróica, a ímpar” e também como “a inconclusa” (BORGES, 1989, p. 32). Sobre essa segunda parte, ele acrescenta, “a mais significativa de nosso tempo, compõe-se dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo vinte e dois.” (BORGES, 1989, p. 32). Isso porque Menard “não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas *o Quixote*”: “sua admirável

ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.” (BORGES, 1989, p. 33). Para tanto, Menard se impõe a tarefa de reescrever *Dom Quixote*:

Constitui uma revelação cotejar o “Dom Quixote” de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (“D. Quixote”, primeira parte, nono capítulo):

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século dezessete, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro. (BORGES, 1989, p. 36).

O curioso da reescrita de Menard é que ele apresenta uma cópia idêntica do texto de Cervantes. Porém, por mais que a repetição seja idêntica, há uma diferença entre as versões, e o conto de Borges foi escrito justamente para nos fazer perceber essa sutil diferença pela repetição. O caráter de diferimento ocorre pelo tempo no qual cada versão foi escrita, apesar de serem estritamente iguais são absolutamente diferentes, porque o que as difere não reside na marca gráfica do texto, mas na leitura que empreendemos de cada trecho em diferentes tempos/momentos históricos. Cada época produz um ou vários modos de ler um texto e é essa diferença que Borges ressalta, ao apresentar duas versões idênticas que são, ao mesmo tempo, dessemelhantes. Assim, percebemos que a História está sempre sendo revista, quando à sua época, “Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem”, porque “a verdade histórica, para ele, não é o que sucedeu; é o que pensamos que sucedeu. As cláusulas finais *exemplo e aviso do presente, advertência do futuro* – são descaradamente pragmáticas.” (BORGES, 1989, p. 37).

Para Borges, interessava assinalar que, pela diferença temporal, em cada época se desenvolve uma maneira de ler, mas, para Llansol, interessa mostrar algumas

possibilidades dessas leituras, ressaltando as metamorfoses possíveis pela escrita, quando as **figuras** passam a poder retornar pelo futuro, cheias de potência, porque assim não estariam fechadas em seus próprios nomes, encerradas numa ideia de passado estático, já que é a um regime constante de mudanças que estão permanentemente submetidas na **textualidade**:

Em 11 de Dezembro de 2004, a Maria Gabriela dá uma definição de figura (em que parece que lhe interessam menos os elementos da vertente formal-estrutural, e mais os outros), e que reconstituo nos seguintes termos: figura será *“aquele/aquela/aquilo que é susceptível de ressuscitação ou metamorfose, e que incorpora um princípio de vida”*. A definição contém elementos essenciais para uma diferenciação face a noções como as de “conceito” e “forma”, ou a categorias abstractas, apenas mentais. (BARRENTO in *O que é figura?*, 2009, p. 123-124).

Isso faz com que percebamos como as **figuras** não são estáticas, porque estão sempre em movimento, “a figura nunca é inerte, mas um princípio activo, cuja harmónica e trajectória se esvaíem se o impedirem de agir segundo o seu próprio princípio” (LLANSOL, 1998, p. 131), abertas que estão para o devir, um vir-a-ser que as inscreve num movimento vertiginoso de uma escrita que acredita na sua própria potência, porque profética, já que o futuro lança para frente, para o caminho aberto do que está por vir, a possibilidade de as **figuras** reaparecerem para serem despedidas de suas próprias biografias, de seus passados originários. Por esse mesmo mecanismo temporal, podemos então compreender o sentido de uma “autobiografia do futuro”, como menciona Llansol:

penso que as beguinhas sabiam que o amor (a amizade, a paixão, o segredo) têm lugar no corpo, mas muito pouco lugar; ele é uma manifestação do espírito que é tão corpóreo como esta mão que escreve; por isso, quando se diz a alguém “eu amo-te”, é para sempre que fica dito. Sei muito pouco sobre o que é ter.

Creio que os meus textos sabem muito mais; eles não estão atrás, no meu passado autobiográfico; eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico; atraem-me tanto a mim quanto a outros que os tocam, para saber

e não mais. (LLANSOL, 1991a, p. 14-15).

Uma “autobiografia do futuro”, através de um futuro aberto às várias leituras que poderão ser empreendidas, nesse movimento de ir e vir, remontando o passado.

Nesse sentido, o futuro abre para *n* possibilidades de leitura o autobiográfico, que se desvencilha do passado, quando ele será lido e relido no por vir pelo movimento, que também constitui a palavra profética, “la parole prophétique est une parole errante qui fait retour à l’exigence originelle d’un mouvement, en s’opposant à tout séjour, toute fixation, à un enracinement qui serait repos” (BLANCHOT, 2003, p. 110), quer dizer, é uma palavra errante que é da ordem da movência e do deslocamento. Assim, a aproximação do texto llansoliano, pelo movimento errante, nos abre para uma percepção do que é permanentemente inapreensível, já que a escrita se torna o exercício de tentar captar e fixar as mudanças, dar a ver os estágios de transformação, daquilo que está constantemente a mudar de forma. Talvez por isso, o foco do texto llansoliano priorize tanto o processo, quando este se propõe a registrar o instante:

Passou o momento em que o futuro nos pertencia, por estar todo preso neste presente. Mas sei que se esse futuro for só humano, a pessoa e o tempo se separarão. A aranha que tomou algumas pétalas secas de hortênsia na sua teia, produziu, por si própria, e pela atenção com que a observei, *um instante* que terá de certeza o seu lugar no futuro, no desvendar do segredo da linguagem. (LLANSOL, 1987, p. 75).

Sua escrita, que fixa as passagens, nas variações e nas mutações, não pretende apresentar um retrato fechado, concluído, das **figuras**, pelo contrário, na **textualidade**, elas são abertas e as mudanças a que são submetidas transparecem no texto. Assim, é importante perceber que, por mais que as **figuras** estejam presentes no texto llansoliano pelo passado de onde emergem, elas passam a ser OUTRAS em relação a si mesmas pelo devir, porque estão coligidas pelo poder da metamorfose, que faz com que elas surjam do futuro do texto, ainda que algumas mantenham a grafia originária no nome. Em algumas **figuras**, é possível perceber com mais evidência essa mutação, porque o nome varia a forma gráfica, como é o caso de Fernando Pessoa, que, quando passa a habitar o universo llansoliano, já o habita como um OUTRO, diferente de si mesmo, transparecendo a mudança na grafia do seu nome, que se inverte, sendo escrito como

Aossê, quando também, em outros livros da Obra, aparece como um andrógino.⁴¹ No *Aestheticum Convivium*, como vimos no *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*, ele surge como um exímio na arte de chocar ovos de falcão, já atravessado pelo olhar da **legente/escrevente** Llansol, atualizando uma imagem de *Um falcão no punho*.

Muitas outras **figuras**, ao entrarem para o interior dos textos de Llansol, também sofrem essas transmutações no nome, como é o caso do Luís de Camões, **Comuns**, Jorge de Sena, como **Jorge Anés** etc. Essas modificações podem ser lidas como marcas do **eterno retorno do mútuo**, “escrevo nestes cadernos para que, de facto, a experiência do tempo possa ser absorvida. Pensei que, um dia, ler estes textos, provenientes da minha tensão de esvair-me e cumular-me em metamorfoses poderia proporcionar-me indícios do eterno retorno do mútuo” (LLANSOL, 1987, p. 12). Sem dúvida, o termo llansoliano faz ecoar o eterno retorno de Nietzsche:

341.

O maior dos pesos. – E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma seqüência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”. – Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2007, p. 230).

Em Nietzsche, esse não é um conceito acabado, “não devemos esquecer que os dois conceitos fundamentais, o de Eterno retorno e o de Vontade de potência, são

⁴¹ A questão da transformação andrógina é muito interessante, porque ela ressalta a possibilidade da metamorfose, que está sendo o tempo todo trabalhada no universo textual de Llansol. Antes dela, Virginia Woolf, com *Orlando*, e Franz Kafka, com *Metamorphose*, já haviam explorado essas possibilidades de mudança, e ambos aparecem incorporados em diferentes momentos da Obra llansoliana. Muitas outras personalidades históricas, quando entram para o interior da **textualidade**, também sofrem essas transmutações no nome, eternos retornos em diferença, que é uma forma de apontar graficamente a mudança.

apenas introduzidos por Nietzsche”, não sendo “objeto nem de exposições e nem dos desenvolvimentos que Nietzsche projetara.” (DELEUZE, 2008, p. 155), e, em Llansol, ele é pensado para poder operar uma mudança, uma **dobra**, “(...) penso como tudo depende do modo como nos manuseamos, porque é nesse manuseamento que tocamos, que tecemos a dobra, ou mútuo. Tudo o que é, existe em dobra ou dobrado: em ser e porque é?” (LLANSOL, 1987, p. 123-124). Pela **dobra**, que envolve o **mútuo**, nos aproximamos do devir:

Por exemplo, amanhã mudo de casa. Mas qual é o **real** de partir?, de deixar, de abandonar, de mudar?. Na ocupação da mudança, há o devir.

(Augusto lembra-me muitas vezes que quem escolhe a palavra, decide o real;

mas, neste aviso, sinto, sobretudo, o voluntarismo, porque não me desprendo da visão do *eterno retorno do mútuo*, que se revela no modo leve de mudar).

Quase que nem por ele se dá. Mas há uma tal discrição nesta presença que se ausenta, que a sua existência cava um relevo imperceptível e consistente.

Como se a mudança não fosse o lugar próprio da actuação do devir

_____.
No momento em que se esvai, o real vai com ele. Dou-me conta dessa retirada e gera-se, em mim, a angústia imponderável. (LLANSOL, 1987, p. 28).

Assim, pelo **eterno retorno do mútuo**, as **figuras** voltam, mas emergem no texto em diferença, quando o retorno também pode ser entendido pela imagem de “decepamento”, como sugere Paulo Sarmiento:

Baruch e Bach não se vêem. Mas estão. Ainda que de modo incompleto - se por completo se entender “factualmente”. (“Por inteiro” poderia sugerir, por defeito, a ausência de faculdades ou de partes do ente: Baruch não é Baruch, “mas espírito de Baruch”; Bach não é Bach, mas “o cego Bach”, Anna não é Anna, mas “a voz de Anna”. Porém, esse *decepamento* faz parte do processo de transformação da figura histórica em figura textual. É talvez até a característica que lhe permite a metamorfose, a *condição de*, visto ser necessário perder algo da identidade para receber o outro, a diferença, que transforma e metamorfoseia). (SARMENTO in *O que é figura?*, 2009, p. 28).

Esse corte de que fala Sarmiento reforça a transformação que a escrita llansoliana submete às **figuras**, porque, quando passam para a **textualidade**, elas são necessariamente OUTROS, já que são vistos pela ótica particular de Llansol. Nas traduções que empreendeu, essa lógica da transformação e da assimilação particular também pode ser observada:

Vou sair dos caminhos que mais habitualmente percorro, na prática e na busca de uma poética da tradução, para tentar compreender os de dois autores-tradutores que praticam passagens no limiar, ou nos extremos, do que se pode chamar tradução, nomeadamente de poesia: Herberto Helder, que “muda para o português” textos de tradições distantes e ausentes no nosso espaço literário, do Livro dos Mortos do antigo Egipto a poemas de várias línguas ameríndias (cinco livros até hoje); e Maria Gabriela Llansol, que traz à casa, não apenas da língua, mas mais do seu próprio texto, poemas de autores de língua francesa (sete livros, e ainda poemas de Emily Dickinson). Trata-se, em qualquer dos casos, daquilo a que teremos de chamar de “poéticas de autor” no mais exacto sentido do termo, e de práticas de escrita que se alimentam – como toda a tradução, mas nestes casos com nuances particulares – da leitura de outros: num caso, para com eles testar os limites da língua, criando espaços que são “baldios da língua portuguesa” (Herberto Helder), no outro para com eles alargar o leque figural do texto próprio, transformando cada poema traduzido em mais uma fala dos respectivos autores, agora figuras transplantadas para uma ampla comunidade textual (caso de Llansol, de cuja Obra muito dos autores traduzidos/incorporados são já figuras: Teresa de Lisieux, Rilke, Rimbaud, Dickinson). (BARRENTO, 2005a, p. 9).

Como assinala Barrento, a operação tradutória que Llansol realiza funciona com particularidades, porque se torna um exercício de aproximação do OUTRO ao seu universo textual, “eu não a traduzia, lembro-me __ julgava ou, pelo menos, queria __ vê-la bater à janela, na minha língua” (LLANSOL, 2000, p. 24):

Passam por mim e há alguns (suprema felicidade!) que lavam o rosto
com o meu texto. Isso faz-me escrever com uma
insistente ousadia
sem temer o cinismo filisteu,
nem a *aurea mediocritas* em que a escrita tem vindo a mergulhar.
Afirmar, distinguir, elevar
quebrar os nós
desatar o afecto preso
romper o medo
inquirir
cuidar do humano
nada propor
que não tenha sido antes um risco 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
do dom de troca com o vivo da *espécie terrestre*. (LLANSOL, 2000, p. 24-25).

Ainda que a noção de **figura** esteja muito ligada a personagens/personalidades históricas, devemos levar em conta que o termo é aberto, não se restringindo apenas a pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos, fazendo com que um título ou mesmo uma frase possam ser associados a essa noção, como vimos no *percurso - 0 ou marco*

zero. É pela noção de **figura**, como um contorno de uma pessoa que existiu no curso da História e que pode ser apreendida apenas como um desenho das bordas, de uma linha-limite muitas vezes frágil e sutil, que entendemos a participação dos OUTROS autores, reunidos no **Aestheticum Convivium**.

Se delimitamos o nosso olhar mais agudo somente à presença daqueles que participam do jogo de cena do **drama-poesia**, isso não quer dizer vê-los isoladamente, porque acreditamos que eles participam do mapeamento maior, proposto por Llansol, dessas **figuras** “marginais”, porque todos eles, espécies de rebeldes dispersos pela História, passam a atravessar a Obra, quando começam a ser incorporados à **comunidade** textual que a **escrevente** vem construindo desde 1977, com a publicação de *O livro das comunidades*. Nesse livro, as **figuras** passam a ser reunidas sob a insígnia da **comunidade**, ainda que errante, de uma legião que cruzou a História em outros tempos e que se agrupa na margem da própria História. Também é interessante perceber que, na base da noção de **figura**, está a de **sobreimpressão**, que tem início justamente nesse livro, “onde o texto da **sobreimpressão** começa verdadeiramente” (LLANSOL, 1994, p. 128):

Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras. Concentro-me em São João da Cruz quando o texto fala em Friedrich N. (LLANSOL, 1977, p. 65).

Pela leitura desse trecho, retirado do “Lugar 18 –”, sabemos que a **sobreimpressão** é uma “técnica visual”, uma “arte de ver o mundo sobreimpresso, impelindo a deslizar umas sobre as outras paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio” (LLANSOL, 1994, p. 129), que se dá essencialmente a partir dos olhos, “por isso é que eu acho que os olhos são primordiais”, porque “eu olho, e imediatamente aquilo é transformado em linguagem. Eu estou muito

atenta e sozinha, ninguém me distrai. O texto nasce assim, porque há imensas condições para que ele nasça” (LLANSOL in *O que é figura?*, 2009, p. 156). E não nos esqueçamos de que o **Aestheticum Convivum** começa justamente assim, na tentativa de Rilke captar a imagem com o olhar.

Se na fonte da **sobreimpressão** estão os olhos, há um outro movimento que pode ser percebido através dela, que por ela é implicado: este movimento seria justamente o da leitura, que, no vocabulário llansoliano, é entendido como **legência**, porque, por sobre um texto que é lido, há um outro, completamente transparente, que se esboça no alto da página, sendo projetado por sobre ele, e esse outro texto que se esboça é o que Llansol está escrevendo. Essa projeção entre textos cria uma dinâmica interessante para compreendermos o processo de escrita llansoliano, que se inicia a partir da **legência**, por isso não nos soa tão estranho o que lemos em *A restante vida*, como pontuou Silvina Rodrigues Lopes (LOPES, 1988): “Escrevo na plena posse das minhas faculdades de leitura” (LLANSOL, 2001a, p. 14).

Aqui, a grande questão que se coloca para pensarmos é: Llansol, além de ser uma **escrevente**, é, sobretudo, uma **legente**, ou melhor, Llansol apenas pode ser entendida como **escrevente** se também o for como **legente**, porque ambas as categorias, no seu universo textual, estão relacionadas e não dissociadas, já que seu gesto de escrita se inicia num movimento a partir de outro texto, posterior a um gesto de **legência**: é interessante pensar por essa perspectiva, porque passamos a compreender que essas duas vias estão necessariamente imbricadas na **textualidade**.

Além disso, se pensarmos junto com Roland Barthes, a partir do seu célebre texto “La mort de l’auteur” (1968), vamos perceber que, com a morte do autor, há uma abertura de espaço para a inscrição do leitor, “[...] nous savons que, pour rendre à l’écriture son avenir, il faut en reverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de

la mort de l'Auteur” (BARTHES, 1993, p. 69), isso porque o leitor passa a ser uma peça-chave no processo de escritura/leitura de um texto, já que é ele quem vai ser o responsável pela (re)organização das inúmeras citações de um texto, dando unidade para a escrita:

[...] un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur: le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. (BARTHES, 1993, p. 69).

Nessa migração de importância do autor, devido à sua morte, para o leitor, que passa a nascer como “alguém” (“um homem sem história, sem biografia, sem psicologia”), que será incubido de juntar muitos dos fios soltos do texto, colidindo *n* formas de (re)montar a escritura, é interessante pensar, assim, no lugar que Llansol, pelo binômio **legente/escrivente**, passa a ocupar no **Aestheticum Convivium**, porque ela vai realizar ali, simultaneamente, essas duas funções, quando inscreve em seu texto autores que antes tiveram de ser lidos e assimilados, para, então, serem incorporados por ela: “Quando, por exemplo, eu falo de Hölderlin ou de Nietzsche, etc., eu também os vivi textualmente, lendo o texto deles, eu também os vivi.” (LLANSOL *in O que é figura?*, 2009, p. 44).

Assim, quando percebemos no **drama-poesia** a presença desses autores, entendemos que eles são necessariamente OUTROS, por mais que resguardem seus nomes ou traços relevantes de suas poéticas, que nos permitem identificá-los enquanto tais: Dickinson, como aquela que “coloca um travessão na frase” (LLANSOL, 2000, p. 35) ou quando “a imagem executa o movimento iniciado pelos homopoemas de Rimbaud e Hölderlin” (LLANSOL, 2000, p. 36), e eles são necessariamente OUTROS

porque são atravessados pelo olhar da **legente** Llansol que passa, como **escrevente**, a inscrevê-los em seu texto, sob seu ponto de vista, único e particular. Talvez essa metamorfose se torne mais perceptível quando se refere a Aossê, pois a nova forma gráfica do nome deixa transparecer, com mais evidência, o OUTRO como uma reinvenção, quando o associa à imagem do falcão: “o falcão saiu finalmente do ovo, reconhece com júbilo Aossê” (LLANSOL, 2000, p. 36), já que se trata de uma imagem de Llansol e não de Fernando Pessoa.

Dessa forma, Llansol não se define apenas como uma simples **legente**, quando insere, de formas diversas, em sua própria **textualidade**, inúmeras **figuras**, fazendo com que vários imaginários distintos passem a ser (re)vistos por seu olhar, ela se filia à tradição dos autores-críticos, daqueles que atuaram e ainda atuam, pela escrita, na construção de outras perspectivas para a leitura das obras de determinados autores. Na Modernidade, muitos foram considerados críticos,⁴² mas a forma com que (re)organizaram⁴³ a obra ou mesmo a relação de influência que há em seus textos não coincidem com a presença dos OUTROS no universo llansoliano, que os traz para o interior do seu texto, incorporando-os, tornando-os peças fundamentais de sua poética, já que seu movimento de escrita se define a partir da **legência**.

Assim, cada autor, ao eleger e (re)organizar as linhas do passado, aponta perspectivas de leitura para a literatura que produz, criando para si seus próprios lugares, já indicando, dentro de sua obra, a partir de onde querem ser lidos no fio movente da História. Por isso, não nos soa tão estranho quando Llansol menciona os

⁴² Sobre os autores-críticos na Modernidade, cf.: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

⁴³ Apenas como uma curiosidade: uma prática muito comum entre os poetas em Portugal até hoje, prática que ficou esquecida no Brasil depois de Manuel Bandeira (Cf.: BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997), é a de organizar antologias com poemas de importantes poetas do passado, tal prática assinala uma perspectiva crítica do autor, que aponta, com suas escolhas, o que poderia ser lido como importante ou mesmo quando suas escolhas reforçam um recorte particular da Tradição (Cf.: FREITAS, Manuel de. *A perspectiva da Morte: 20 (-2) Poetas Portugueses do Século XX*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991).

OUTROS, que atravessam sua **textualidade**, como se fossem “seus”, porque é junto com eles e com a tradição implícita em seus nomes que ela gostaria de ser lida:

Nesse lugar, colhi muita da linguagem que havia cultivado em *Geografia de Rebeldes*. Sentei-me à sombra de uma velhíssima cerejeira. Decidira dar a Olo e às suas galinhas o pomar. O verde, a sombra, a sílica, o esgaravatar. Mas fora nele, todavia, que a Dona da Casa se sentara muitas vezes com as duas criadas que tinha, não só a das “mamas enormes”, mas ainda uma outra, as quais educava na submissão do crochet, das pequenas tapeçarias belgas, da roupa por coser, da substituição dos punhos e dos colarinhos, e do vestido anual para a quermesse aldeã. Como vê, sentei-me a imaginar, ciente de que Rimbaud jamais fora lido naquele lugar. Nem Müntzer, nem Rilke, nem Nietzsche, nem Spinoza, nem João da Cruz, nem Musil. Nenhum dos “meus” ali passara, excepto incógnito, nem Hadewijch ali estivera. Se ali houvesse vivido, ou seja, abertamente lida, teria sido queimada como bruxa herética. Aliás, o Senhor, tal como os camponeses de Herbais, eram meros restos dessa história, compromissos efêmeros de uma guerra social que apenas lhes havia deixado símbolos e estragos. Na religião da cruz que tinham em comum, e no ódio que insanavelmente os separava. (LLANSOL, 2002, p. 27-28).

Por se tratar de algo muito profundo, que está presente desde o início em sua Obra, a relação que estabelece com os OUTROS não pode ser pensada apenas no âmbito da intertextualidade, teoria elaborada por Julia Kristeva, que entende que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA *apud* NITRINI, 2000, p. 161), ainda que a noção de texto em Kristeva seja ampla, porque se tornou “sinônimo de ‘sistema de signos’, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes” (NITRINI, 2000, p. 161). Como ressalta Eduardo Prado Coelho, ao pensar a presença dos OUTROS em *Um falcão no punho* - diário I, já que “não se trata, é claro, de comparações, de recenseamento de hipotéticas influências, de meras transacções culturais, ou de aquilo a que hoje se chama ‘intertextualidade’, mas de algo de mais profundo e inevitavelmente grave”, pois, para ele, “Maria Gabriela Llansol organiza, com espírito metódico e obcecada insistência, verdadeiros encontros espectrais” (COELHO, 1988, p. 100).

Por isso, podemos nos autorizar a pensar que as diversas formas de manifestação dos OUTROS em sua Obra não podem ser reduzidas simplesmente ao processo de

intertextualidade, porque a presença deles não se dá apenas por referências textuais específicas e pontuais, através de simples citações, na verdade, é através de uma absorção do imaginário do OUTRO, perspectivado pelas impressões dessas absorções, que eles passam a ser inscritos no texto:

[...] corpos, sinais de rosto, manchas do vestuário, gestos do cotidiano, refeições, palavras, mais palavras feitas texto, sons, às vezes melodias, restos de cantatas, poeira solta dos poemas, matéria que vagarosamente range e roda sobre si mesma, serradura e lixo, tudo se mistura, se confunde, se penetra, se atravessa, numa lenta e agudíssima transfiguração das cidades, dos relógios e da história. (COELHO, 1988, p. 100).

Se caminharmos pela vasta definição de imaginário, isto é, por aquilo que está no campo da imaginação e que também toca o universo semântico da imagem, podemos nos aproximar da forma pela qual se manifestam as presenças dos **mensageiros** na Obra de Llansol, porque elas não ocorrem pela simples transcrição de uma frase, como pistas de outros textos: há ecos das vozes dos OUTROS, mas elas são incorporadas à poética de Llansol, fundando-a e constituindo-a enquanto tal. É impossível pensar seu texto sem a presença dos OUTROS, que passam a habitar o interior da **textualidade**, porque, em simultâneo com a sua voz que se anuncia, há sempre as vozes dos OUTROS, que são trazidas por ela em conjunto com a sua, estabelecendo uma relação.

Nesse encontro com o OUTRO, que literalmente envolve a **legência** de outros textos, não há apagamento do texto que é lido, por isso a imagem para visualizar esse processo não é a do palimpsesto, que pressupõe uma sobreposição com apagamento, “vês por que não acredito em palimpsestos?” (LLANSOL, 1998a, p. 75), mas a de algo que se aproxima da cópia, fazendo-nos voltar ao texto de Menard, que apresentou uma versão do seu Quixote copiada do Quixote original. No entanto, no texto llansoliano, a cópia nunca é igual, tal e qual, porque é uma cópia que instaura uma diferença no texto de origem, apontando sempre para um deslocamento da fonte, exatamente como ressalta esta passagem do **drama-poesia**:

Nesse lugar, me sentei a ler o *Cântico*, e a copiá-lo para um

caderno vezes sem conta;
Jade ficava entre o caminho e a clareira, e não entrava. Sentado,
olhava ora para o verde da clareira ora para a poeira do caminho,
sendo manifesto que esperava pela *sua* aparição – em gente
ou em mastim. Mas nunca confiante porque, mesmo deitado,
ficava de olho aberto (imagino), com aquele olhar que tinha
entre o curioso e o fatalista. Tudo lhe dizia que o
mundo era assim,
que cão é cão, excepto a vida que levava,
onde a soberania do seu reino era respeitada,
por indiscutível. “Reino é reino”, era o lado que achava curioso
na sua vida
“tu não te esqueces”, dizia-lhe, “não fiques a recordar; se a amas,
trá-la de volta”.

Nesse lugar, me sentei a copiar o *Cântico*,

porque copiar um texto
o abre sem o 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
nosso sexo de ler está vendo, ou desejando, em contraponto
à matéria do texto
e ao seu pensamento _____ o motivo ou móbil por
que foi escrito
vai-se desenhando,
muito longe da mente e da letra da sua história;
como qualquer ser

*o texto deseja ser copiado por gosto, ter a sua presença acentuada
folheado e não desfolhado
cópia e criação
entre verde e poeira* (LLANSOL, 2000, p. 143-144).

A diferença da cópia para o texto original, que lembra a mudança que Derrida propõe de *différance* para *différence* (DERRIDA, 1972, p. 3), seria “o que o nosso sexo de ler está vendo, ou desejando”, ou seja, é a escrita posteriormente produzida por Llansol, a partir da **legência**, no caso, o contato com o *Cântico dos cânticos*, já realizado anteriormente com o seu **sexo de ler**. Assim, a escrita llansoliana pode ser entendida como a diferença daquilo que resulta de um processo de **legência**, quando seu texto, mesmo produzido pela cópia, nunca é uma repetição *ipsis litteris*, já que pequenas alterações são criadas, adulterações como ela menciona, não entendidas no sentido negativo, pelo contrário, entendidas no sentido positivo, porque abrem o texto original para o olhar de quem o folheia. O ato de copiar, associado à dimensão de escrever, onde a **legência** desponta sempre como gesto anterior, se inscreve pela diferença, dando lugar

a vislumbres inesperados, que iluminam o texto de origem num duplo movimento, como vimos junto com Borges: a cópia dá continuidade ao texto, reescrevendo-o no presente, fazendo com que ressurgja do passado, mas como diferença, ao apresentar outras perspectivas de leitura para esse passado, projetando-o no futuro.

Nesse sentido, podemos perceber esse duplo movimento no trecho transcrito há pouco, quando, primeiramente, “Nesse lugar, me sentei a ler o *Cântico*, e a copiá-lo para um caderno vezes sem conta” e depois, pelo gesto de **legência** e cópia, passamos a atravessar seu imaginário textual através da figura de Jade, desviando-nos do texto original, porque, logo em seguida, “Nesse lugar, me sentei a copiar o *Cântico*”, explicando o sentido de copiar, explicitando e justificando para o leitor a natureza da sua escrita, a partir da própria cópia, como um desvio, que deu origem à criação que acabara de fazer. Por isso, a cópia não é colocada no âmbito da simples repetição, da citação pela citação, a cópia é colocada numa dimensão criativa, quando acionada pela **legência**, desencadeando uma percepção outra do texto que está sendo lido e, simultaneamente, copiado, quando é continuado e recriado. Nesse caso, não há apagamento do texto que é lido, porque ele funciona como um desencadeador, que dá origem a outros textos, um dispositivo sensível que aciona a criação de novas paisagens textuais. Assim, quando o *Cântico dos cânticos* é lido no interior do **drama-poesia**, ele passa a ser perpassado por imagens próprias do universo llansoliano, como a do cão Jade.

Torna-se interessante pontuar que, pelo fato de Llansol assimilar o imaginário dos OUTROS por um viés muito particular em sua **textualidade**, esse olhar que ela lhes direciona acaba por devolver a si mesma uma identidade possível, delineada a partir da percepção dos OUTROS, coincidindo com o que Gonçalo M. Tavares aponta: “O Eu mais óbvio está nos olhares que os outros inclinam na nossa direcção. São estes que nos

dão a identidade. É falsa, essa identidade, mas pelo menos é uma.” (TAVARES, 2009, p. 18).

Esse escrever com os OUTROS, a partir de um movimento anterior de **legência**, capaz de construir uma identidade possível para a escrita llansoliana, possível apenas na relação com o OUTRO, converge para a concepção de uma proposta estética, que vem assinalada, inclusive, no título do convívio, firmando uma dimensão ética da escrita. Em outro livro, *O senhor de Herbais* - Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações (2002), é onde escutamos a voz de Llansol se pronunciar a respeito de uma relação estreita entre ética e estética:

Se é verdade que o *mundo* é feito de mundos estéticos – e esse é o cerne deste livro –, que destino dar à frase de Walter Benjamin (citada por Manuel Gusmão): “O mundo é a nossa tarefa?”. Creio que Benjamin ainda acreditava na distinção entre compreender e transformar, que herdámos dos Gregos. Não creio que tenha chegado a “ver” que o transformável é o esteticamente desdobrável, que o instrumento estético e cognitivo da literatura é central nessa operação e que a sua utilidade mais preciosa consiste na destriça interactiva dos mundos.

Pelo meu lado, desejaria pôr a claro uma mínima parte da infinidade dos mundos – uma só física hipotética desdobrando-se activamente em várias possíveis estéticas. Nesse sentido, aceito que exista um poderoso ponto de equivalência entre estética e ética. Como opções pensadas, e nunca como corolários de um qualquer dever moral. Excepto no dia em que a moral perder qualquer memória do ressentimento de que está sempre a borbotar. Quando afirmo: “legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia”, não me tomo por uma vendedora de apólices de seguros, estou apenas a pensar que na finalidade dos nossos instrumentos existe a possibilidade de abrir esse caminho. (LLANSOL, 2002, p. 45-46).

Se o “mundo está prometido ao Drama-Poesia”, é justamente para configurar uma proposta estética afiliada a uma ética, cujos pressupostos passam a ser delineados pelo convívio, na relação com o OUTRO, abrindo caminho para uma concepção de ética baseada na alteridade. E isso é interessante, já que “a ética não se define, a ética se exerce como prática e a cada prática o sentido da ética é diferenciado porque as pessoas vivenciam de modo diverso sua existência” (RUIZ, 2004, p. 96).

Como a ética é entendida pela *praxis*, por um agir que determina sua própria definição, é possível, então, pensarmos que a criação de escrita constitui uma prática

ética no **Aestheticum Convivium**, já que ele é essencialmente um convívio que, por meio da interação coletiva, dá lugar a uma escrita criada por várias mãos, concebidas por Llansol, numa ação, portanto, numa prática, de escrever em conjunto, escrevendo com o OUTRO. Não é à toa que a maioria dos verbos que desencadeia as ações está no presente do indicativo, “diz Dickinson”, “observa Musil”, “pergunta Hölderlin” (LLANSOL, 2000, p. 28), “diz algures Rimbaud”, “pergunta Rilke” (LLANSOL, 2000, p. 33), “replica Aossê” (LLANSOL, 2000, p. 34), indicando que, naquele instante, está acontecendo, por meio dessa troca coletiva de escrita, uma experiência de partilha de diferentes imaginários, todos pensados por Llansol, configurando um agir ético. Essa questão é, de fato, central, porque é pela prática que se dá a constituição da subjetividade:

O decisivo da ética é a prática. A prática como forma singular e pessoal de vivenciar os valores. Essa prática ética não só possui uma relação de exterioridade a respeito de um código, mas ela contém uma incidência no modo de constituição da subjetividade, na forma de ser do próprio sujeito. A ética é a potencialidade e o desafio que cada pessoa tem e enfrenta de poder, através da prática vivenciada de valores e formas de existência, se constituir como sujeito, já que a constituição do sujeito se faz sempre através da prática ética. (RUIZ, 2004, p. 105).

Nessa concepção de ética, que entende o sujeito sempre se fazendo no instante da ação, “um sujeito que se auto-constitui ao agir”, porque “o sujeito não nasce pronto, ele nasce como sujeito aberto com capacidade criadora para interagir de forma original com as circunstâncias que o atingem” (RUIZ, 2004, p. 113), coincidindo, inclusive, com a noção de humano, pensada por Llansol, “na realidade, todos nós somos feitos, criados, **longe**, à distância de nós mesmos” (LLANSOL, 1994, p. 118), “a ética não é algo que o sujeito faz depois que é sujeito, essa perspectiva deve ser invertida pois é a valoração ética que constitui o ser do sujeito” (RUIZ, 2004, p. 118), e, nesse processo, a alteridade se torna uma peça-chave para a apreensão e a constituição dos valores, porque a subjetividade se constitui na relação com o OUTRO:

A interação com o outro é constitutiva da subjetividade, por isso podemos

afirmar que o processo de subjetivação se dá sempre como uma relação intersubjetiva. A intersubjetividade é o modo como a subjetividade interage com o outro, pois o outro não é um limite natural do meu desejo ao contrário é a condição de possibilidade de que a subjetividade possa se realizar. (RUIZ, 2004, p. 150).

Ao pensarmos especificamente no **Aestheticum Convivium**, também percebemos que é pela relação de alteridade, na interação entre o EU da **escrevente** Llansol e todos os OUTROS, reunidos pela **legente** Llansol, que se dá a formação da identidade da **legente/escrevente** Llansol, a sua “retribuição de escritora viva” (LLANSOL, 2000, p. 38). Quer dizer, a sua voz textual, como marca da sua singularidade, que define a sua identidade na literatura, a sua subjetividade de texto, designando o seu estilo, a sua particularidade na materialidade da linguagem, é construída através da relação de alteridade, no contato específico com as poéticas dos OUTROS, quando “o outro não é um limite da liberdade do sujeito”, mas “a) condição de possibilidade da própria existência do sujeito, b) horizonte insubstituível para seu crescimento como pessoa” (RUIZ, 2004, p. 150), já que é através da relação que o EU se constitui, “o eu da subjetividade é sempre o resultado de um modo de relação intersubjetiva”, porque “a interação com os outros é que possibilita que o sujeito se enriqueça com a contribuição daquilo que os outros são, com o que os outros sabem ou podem ajudar” (RUIZ, 2004, p. 151). Desse modo, não existe a noção de um EU *a priori*, mas a de uma prática subjetiva que é formada a partir do encontro com o OUTRO:

O outro é indispensável na prática de si mesmo para que a forma que define essa prática alcance efetivamente seu objetivo, quer dizer, o eu. Para que a prática de si mesmo atinja o alvo constituído por esse si mesmo que se pretende alcançar, resulta indispensável o outro. (FOUCAULT *apud* RUIZ, 2004, p. 151-152).

Nesse encontro com os OUTROS para se chegar ao EU, não há anulação das vozes, porque, inclusive, é possível perceber, por indícios de suas próprias poéticas, as marcas textuais que formam as identidades de cada poeta, quando podemos identificar

Eu não tenho outra Vida –
Para aqui desfrutar –
Nem outra morte – afora
A que de lá vier –
Nem laços de outros Mundos –
Nem mais o que fazer
A não ser a esta Altura
O teu Amor –
(DICKINSON, 2008, p. 83).⁴⁵

⁴⁴ “Mit allen Augen sieht die Kreatur/ das Offene. Nur unsre Augen sind/ wie umgekehrt und ganz um sie gestellt/ als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.” (RILKE, 1993, p. 132).

160

uma visão particular para cada poética, como vimos no *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*. Além de percebermos as marcas de Llansol na visão que apresenta dos OUTROS, também ouvimos a sua própria voz, quando se refere à sua poética, se pronunciando junto às outras vozes, porque há um gesto de afirmação, com o OUTRO, ao ser dita no encontro com eles, marcando a constituição da sua identidade, como uma marca de sua subjetividade textual, pela relação de alteridade, quando “a alteridade não é um fundamento fornecedor de verdades ou de princípios éticos conclusivos”, mas se define como “uma interlocução imprescindível para que a prática do sujeito e da sociedade se efetive como relação inter-subjetiva com o outro e inter-ativa com o mundo no horizonte de um crescimento existencial da própria subjetividade” (RUIZ, 2004, p. 152):

A rapariga está prestes a quebrar o poema com um golpe de rins. Dickinson não é imperiosa. Diz apenas o desejo que vê: – Não te voltes. A tinta poderia escorrer da tua vagina, o precioso lugar da leitura. – A rapariga não se volta.

Agora tu, diz-me Dickinson.

Avanço com o frágil texto. Não sei bem como fulgorizá-la. Pegó-lhe na mão. Naquilo que todos desejamos de mais amado, de mais sedento e de mais experiente. Um luar. Sento-a na cadeira, a olhar de frente para todos nós. Coloco o quadro ao fundo da parede. Aliso a colcha da cama, desejando que o sentido das riscas e do traçado realcem a soberania da figura. Peço-lhe que levante os seios. Não ostensivamente. Apenas os seios. E vejo-a como um livro aberto, ou melhor, um livro abrindo-se. Que seja a página mais pura de sensualidade que jamais escrevi. Mas pura, corrijo, não é o vocábulo exacto. *Puro* é o termo.

E digo-lhe: – A minha escrita é esta – imagem quase felina –, mas sem crueldade no olhar. E sem displicência. (LLANSOL, 2000, p. 37-38).

Nessa passagem, que traz Dickinson pedindo para Llansol falar, vamos deixar um pouco de lado a imagem do “livro abrindo-se”, porque ela será retomada no *percurso - 3 (EU / fragmento)*, para nos concentrar no **fulgor**, que Llansol chama para si, e assim, através dele, tentar escrever a **imagem** com a sua linguagem, o **fulgor** como marca da sua singularidade. No entanto, não podemos nos esquecer de que, se ocorre essa prática de construção da subjetividade pela alteridade é para dar lugar a uma voz

coletiva através do NÓS, como vimos no *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*, porque o NÓS não implica ausência do EU, da manifestação de sua singularidade, pelo contrário, o NÓS se torna a reunião de várias singularidades.

----- percurso - 3 (EU / fragmento) -----

*“Em silêncio e cega,
deixo que me dispa a claridade penetrante,
da claridade nova,
da claridade sem falha,
da claridade densa,
da claridade pensada,
me torne um fragmento completo e sem resto
para que passem a clorofila e a sombra da árvore. Assim, realizando
eu própria um texto”*

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 13.

*“a Casa, o jardim e todos os seus habitantes evoluíam, como é óbvio, mas cada
fragmento seguia o ritmo inconstante das suas partes,
as imagens perdiam nitidez, feitas de sobreimpressões ou de aparentes defeitos de
tiragem,
com o vento a dar-lhes nas copas, era impossível que os pinheiros não imprimissem
a todo o movimento uma oscilação
entre ser
e vir a ser o que a criação sonhara para cada parte”*

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 117.

Uma questão relevante, que nos acompanhou por todos os **percursos** até então, é a que concerne aos gêneros literários. Desde o início, inclusive, ela é trazida pelo título do livro, que simplesmente interroga: *Onde vais, drama-poesia?*

Tentar responder a essa pergunta poderia ter sido um dos caminhos possíveis para dar a partida a este trabalho dissertativo, iniciando, assim, a viagem pelos **percursos**, mas não foi o trajeto que escolhemos: preferimos privilegiar a **textualidade** no **percurso - 0 ou marco zero**, porque, mesmo que essa pergunta encabece o livro, funcionando como uma chave de abertura para nele adentrarmos, fomos compreendendo, ao longo da leitura do livro, que não fazia sentido tentar respondê-la de imediato. Quando passamos a deslocar-nos pelas páginas do **drama-poesia**, percorrendo suas passagens e paragens, folhas adentro, começamos a perceber que a duração da pergunta precisava ser esticada por todos os **percursos**, exigindo um tempo maior de dilatação, próprio para a reflexão, já que se relacionava com o decorrer da **legência** do livro. Por isso, o gesto consciente de suspendê-la durante os **percursos** anteriores e desdobrá-la apenas neste **percurso - 3 (EU / fragmento)**, onde, de fato, passamos a abordar tal tópica.

O título pressupõe, de imediato, pela pergunta feita ao **drama-poesia**, um diálogo implícito, que também é dividido conosco, seus **legentes**, incitando-nos a pensar, simultaneamente, sobre a curiosidade e a dúvida que circunscrevem o deslocamento do **drama-poesia**, despertando em nós o desejo de elaborar hipóteses de respostas para o aberto desse *onde vais* – um caminho, um lugar, um destino talvez... Assim, começamos a entender que precisávamos de um tempo maior de maturação e essa exigência se relacionava à temporalidade da **legência**, praticada como ato, ação de

ler, em estado permanente de atenção. Automaticamente, pela pergunta-título lançada, funcionando como um gancho, uma deixa, Llansol nos convida para percorrer seu livro, atravessando-o, procurando possibilidades de respostas: desse modo, a pergunta nos coloca dentro da cena de escrita, onde passamos a participar, de maneira efetiva, do jogo estabelecido entre **escrevente**/livro/**legente**.

O livro se abre, então, para ser habitado por nosso imaginário, já que o espaço de resposta, deixado em branco, nos solicita a entrar no texto refletindo, projetando especulações e fluxos de pensamentos a partir da **legência**. Esse branco suscita um tempo de suspensão, criando suspense e gerando inquietações, mas ele é necessário para que cada **legente**, a seu modo, pense e repense possibilidades de respostas, enquanto o livro transcorre pelas nossas mãos. Entramos, seguimos. Estamos. Por isso, não podemos responder de imediato, porque é necessário ponderar, cogitar, analisar. É necessário tempo, e um tempo estendido, que converge para uma imagem de espacialização do pensamento, que apenas pode ser elaborado pelo caminhar no livro.

No *percurso - 1 (EU / autobiografia)* e no *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*, pudemos compreender a dimensão da experiência na escrita llansoliana, que privilegia a empiria e não sua teleologia. Por isso, pensamos que a pergunta-título também deveria ser vista por esse viés, ganhando força durante o atravessamento, quando passamos a acompanhá-la em sua duração de pergunta pela **legência**, que se transforma numa experiência, ao nos trazer para dentro do texto, ampliando nossa participação, nos chamando para atuar de forma ativa e não passiva, nos aproximando do processo de escrita, já que passamos a ler conjecturando sobre o **drama-poesia**.

É evidente que essa palavra se apresenta para nós, a princípio, como uma novidade, porque, ao ser escrita pelo binômio drama e poesia, como uma palavra composta, única, **drama-poesia**, reescreve – reinventando – a nomenclatura clássica

dos gêneros literários, divididos desde Aristóteles em Épico, Lírico e Dramático (ARISTÓTELES, 2005). Com certeza, a forma é nova, mas não é original, no sentido de conter um ineditismo, já que sabemos o que é drama e sabemos o que é poesia (relacionada ao lírico, evidentemente). A novidade está na maneira como foi grafada, conectando pelo hífen os gêneros, que reiteram como Llansol olha para trás, dialogando com a tradição, ao mesmo tempo em que olha para frente, continuando-a de um jeito diferente, afirmando, sobretudo, uma tendência formalista, ao repensar a nomenclatura clássica.

A nova forma *una*, sintagma sem separação, rearticula duas palavras em apenas uma, apostando no hibridismo dos gêneros, uma junção que não separa, pelo contrário, agrega. Assim, Llansol lança uma visada diferenciada para a tradição, atualizando-a e resignificando-a: a aparente repetição dos termos é apenas aparente, porque metamorfoseia o antigo para que ainda continue a reverberar sentidos, num retorno que os repete, mas que opera uma diferença de significado entre eles, refrescando o olhar. Portanto, **drama-poesia**, articula um paradoxo – é e não é uma novidade: não instaura um começo, porque continua algo que começou muito antes, ao mesmo tempo em que instaura, ao criar outras maneiras de continuar, fazendo com que os gêneros sigam, girando no ciclo do tempo, para que a literatura não perca a força e ainda possa gerar potências.

Com esta outra grafia, **drama-poesia**, o épico não aparece transcrito, mas podemos pensar que se faz presente através do hífen, unindo o drama à poesia, onde esse entre-lugar, entre um e outro, demarcaria o campo da narrativa, explorado modernamente pelo romance. Como vimos no *percurso - 0 ou marco zero*, Llansol cria seu próprio território de atuação, quando se propõe a escrever “para que o romance não morra” (LLANSOL, 1994, p. 116-123), ainda que, para isso, “tenha que mudar de

forma” (LLANSOL, 1994, p. 116). Essa mudança de forma do romance também pode ser pensada pelo gesto de reescrever drama e poesia, e, conseqüentemente, épico, através do **drama-poesia**, uma operação de metamorfose, de devir, implicando, naturalmente, transformações, que abrem caminho para a **textualidade** e põem em xeque a narratividade.

Ao realizar a mutabilidade nas formas, a escrita llansoliana identifica alguns **nós**, os enlaces deixados por outros autores, como se fossem caminhos que precisassem ser percorridos novamente, mas que apenas podem ser percorridos se remexidos. Girar a tradição, esticar e puxar o fio, seguir outra vez adiante. Escrever se torna, portanto, sinônimo de ler e continuar, escrevendo e transformando os fios da própria tradição literária. Algumas dessas amarras envolvem, especificamente, a literatura portuguesa, ainda que o **nó** seja feito de água, água movente, informe e corrediça, afeita às correntes, aos fluxos e aos contrafluxos: “Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável” (LLANSOL, 1998, p. 32). Llansol sabe que olhar de frente para os **nós** não é a melhor forma de desamarrá-los, desviar pode ser mais interessante, inclusive para se descobrir novas rotas, sair das Índias e cair no Novo Mundo, deixar-se guiar pela lógica do desvio, quando a deriva incorpora o acaso, aceitando-o. Assim é a **textualidade**, assim também é o **drama-poesia**.

A água, na literatura portuguesa, se faz presente como um *leitmotiv* recorrente, simbólico e histórico, movimentando-a por séculos, e a vontade de Llansol é a de partir desses lugares amarrados para pensar num modo de continuá-los, reinventando novas formas, mas também tocando no fundo, atravessando questões relativas à fundação e ao imaginário de Portugal. O movimento é duplo: forma e fundo, ambos remexidos juntos, em simultâneo. Tanto Camões, “Por mares nunca dantes navegados” (CAMÕES, 1982,

p. 71), em *Os Lusíadas*, quanto Fernando Pessoa, em *Mensagem* “o mar sem fim é português” (PESSOA, 1976, p. 79), criaram eixos de água, que passam a ser revolvidos na **textualidade**, através de **Comuns** e **Aossê**, **figuras** que vivem nos livros de Llansol. Além disso, não podemos nos esquecer de que Luís de Camões e Fernando Pessoa são dois grandes representantes da lírica portuguesa, tendo cruzado, respectivamente, tanto a épica quanto o drama, por isso não é à toa que a **textualidade** vai estabelecer diálogo com esses fluxos de água, reescrevendo-os em novas circunstâncias, misturando-os em outras formas de escrita pelo elo do romance.

Em Llansol, a imagem paradoxal da água, que incorpora a tensão de um **nó** líquido, é boa para pensarmos a movência e a mutabilidade dos gêneros, reescritos como **drama-poesia**, a partir do desejo de abrir caminhos, mudar formas e transformar fórmulas, o próprio gesto de escrita de Llansol – e há tanta beleza nele quanto em observar metamorfoses.

Desde o início do livro *Onde vais, drama-poesia?* a água está presente:

o que advém do texto é a construção da frase;

o que advém do espaço é o seu sentido;
o que advém da manhã é o sentimento de perda;
o que advém da noite é o recomeço da frase interrompida;
assim cogitando caminhava

e abri a porta que dava para o teu rosto legente.

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

Sentei-me nos lugares dispersos do teu silêncio, e esperei
por ele

___ uniu-se a mim como o oxigénio e o hidrogénio
se unem em forma de água,
numa união tão rara, imponderável e banal
como os nossos corpos unidos a ler

voltaremos à imagem da água.

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

um dos animais que dependem de mim entrou pela porta entreaberta,
e ergueu seus olhos fendidos de felídeo para os meus.

Eram verdes, subitamente,
fizeram sublinhar a noite escura
onde mal se distinguia quem viera na espessa noite, na espessa esperança

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

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

legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia.
(LLANSOL, 2000, p. 9-10).

O texto é construção, elaboração da frase. O texto é pensamento, amparado pelo espaço que lhe dá significado. O texto é temporalidade, entre dia e noite, claro e escuro, duas sensações possíveis: perder e recomeçar – cíclico – encher e esvaziar. O texto é mecanismo duplo, **escrevente** e **legente** unidos, e o que os une é o desvio da água, desatando os **nós** desses grandes textos da tradição. A água é formada pela união da matéria de hidrogênio e de oxigênio, a matéria que aproxima o silêncio do **legente** ao texto da **escrevente**, porque é essa união das partículas que também une seus corpos, já que o que estava sendo escrito apenas teria chão, apenas cairia no mundo, se um olhar, o olhar do outro, o nosso, viesse sublinhar, riscar o texto, interferir, viesse participar, por isso ela diz “abri a porta que dava para teu rosto legente”. O gesto de abrir a porta é abrir o texto para que ele seja habitado por nós, é um convite de entrada, quando sabemos que a porta é uma imagem de ligação/separação entre dois espaços distintos: dentro e fora. Ao passarmos pela porta, a porta é passagem, atravessamento para outro lugar, trazemos no olhar os ecos do mundo e nos molhamos assim que entramos na escrita. Molhar-se é estabelecer contato com a “água de escrita” llansoliana,⁴⁶ seu universo úmido, líquido, informe. Molhar-se é se permitir um outro funcionamento do corpo, deixando que se contamine pela deriva, desviando e quebrando a lógica linear,

⁴⁶ O termo “água de escrita”, como vimos na *carta de navegação*, foi cunhado por Jorge Fernandes da Silveira. Cf.: SILVEIRA, 1991.

ligada à racionalidade. Molhar-se é a experiência de **legência** na **textualidade**, quando passamos a perceber que o pensamento é origem do enigma, matéria de desconhecido, uma força que arbitra. O pensamento ganha corpo através da frase, do fragmento, do tempo decorrido e do espaço percorrido. E, na frase interrompida, o texto começa, anunciado como uma promessa. A promessa do texto é o **drama-poesia**, sua própria força, para gerar potência. O texto chama, solicita o outro, busca chão para deixar a semente, plantio no mundo, precisa encontrar lugar, semear a frase. Assim, o texto chama o **legente**, o texto é um apelo de encontro, nos convocando para dentro dele, quando atravessamos a porta, com o olhar da **legência** e o sublinhar da mão, na união entre partículas, para levá-lo de volta para o mundo, de volta à terra. Estamos juntos nessa aventura do **drama-poesia**, partilhamos o caminho, seguimos de mãos dadas, **escrevente** e **legentes**, boiando no texto, abrindo o corpo para a experiência da deriva: ao aceitar nos perder por suas páginas, flutuar em suas palavras e fluxos, pedaços, fraturas de texto, fragmentos. Antes de entrarmos nessa promessa que o **drama-poesia** carrega, para lermos o sonho do livro, o livro como projeto, gostaríamos de seguir por uma deriva que apenas a água é capaz de propiciar. Observemos, então, um texto do espólio llansoliano, conservado no Espaço Llansol, cedido gentilmente por João Barrento:

O que advém do tempo é a construção da frase; o que advém do espaço, é o seu sentido; o que advém da manhã é o sentimento de perca; o que advém da noite é o recomeço da frase interrompida; e assim falando caminhava, e abri a porta que dava para o teu rosto. Sem fala me fiquei, a ouvir nos teus olhos o som da rua que entrava pelas janelas; sentei-me nos lugares dispersos do teu silêncio, e esperei por ele; uniu-se a mim como o hidrogénio e o oxigénio fazem a água; deixei de ouvir qualquer rumor e apaguei, sem poder dissolvê-la ____ a frase. O indispensável caía no mesmo lugar do sentido; espessa noite, espessa esperança, um dos animais que depende de mim entrou pela porta entreaberta, e ergueu seus olhos fendidos de felídeo para os meus. Eram verdes, subitamente fizeram sublinhar a noite escura onde mal se distinguia quem viera, pois era preto.

O que eu estava a pensar escrevendo só teria sentido se alguém o visse deitado no papel; em si mesmo, era pouco claro, arbitrário, e até, talvez pouco convincente. Mas era frase, era humano, era um olhar trocado com alguém que viera, como eu, da aspereza do enigma.

(-71)
2

O que abre o texto é um lugar, *Sintra*, e uma data, *9 de maio de 1999*. Ao término também há dois números, *-71*, em preto e *2* em vermelho, que João Barrento explicou, durante a pesquisa realizada no Espaço Llansol: “em vermelho pode ser o número correspondente às várias pastas, onde há textos dactilografados, mas já há uma p. 71, então poderia ser provavelmente a numeração de uma versão original do livro.” Toda numeração é uma hipótese, mas, na página de Llansol, observamos mais de uma possibilidade, porque dupla, assim como inúmeros outros textos do espólio: o ato de numerar, mais de uma vez, acena para diferentes situações de montagem, diferentes

lugares onde o texto poderia ser posto, livros onde poderia estar, a montagem das folhas A4 de que falaremos mais adiante – o projeto do livro, a promessa do **drama-poesia**, adiamentos e esperas. Por alguns instantes, então, nos concentremos nesses dois textos, voltando a lê-los, procurando guardar as diferenças entre um e outro, tal qual um jogo de 7 erros.

É certo que o texto do espólio se apresenta como um vestígio de um processo, porque o que está nele, o seu substrato, foi transposto para o livro *Onde vais, drama-poesia?*. Dizer transposto é perceber que há uma reiteração na mudança de lugar, no gesto de realizar uma transposição, de levar de um canto para outro, gerando movimento entre as páginas, e isso reifica o projeto de montagem, que logo discutiremos. Se olharmos bem, percebemos que as transformações, que aparecem de um para outro, são sutis, no entanto, apresentam extrema relevância. Algumas delas reforçam a materialidade da escrita, por exemplo, “o que advém do tempo é a construção da frase,” no texto do espólio, onde a palavra “tempo” é trocada por “texto” no trecho do livro, já outras interferem no sentido do texto, como “e assim falando caminhava”, que passa a ser grafado no **drama-poesia** pelo “cogitando”, um verbo que reforça o estar com o pensamento, ao mesmo tempo em que nos devolve para uma distração, aquela velha frase de Descartes “cogito, ergo sum”. Além dessas pequenas mudanças, há alguns acréscimos significativos, como a imagem da água, “voltaremos à imagem da água”, “legente” e “o texto está prometido ao Drama-Poesia.”, que não constam no texto-processo de Sintra.

Dentre essas variações, talvez a que chame mais a atenção é a diferença formal entre os dois textos: o texto-processo é linear, agrega em sua estrutura frásica, sem interrupção, o esparramado da prosa pela página, onde não há pausa, nem branco entre as palavras, senão os brancos das pausas, trazidas pelos sinais gráficos convencionais,

tais como vírgulas, pontos, parágrafos. Já no texto publicado no livro, o que dele mais se ressalta são os brancos, os largos espaços de respiração entre uma frase e outra, as brechas de pausa, criadas pela disposição do texto, seus cortes e suas rupturas, uma vontade de fragmentação, que se assemelham e muito a procedimentos próprios da poesia. Na transposição de um texto de um lugar para outro, na lógica de montagem das páginas, Llansol realiza uma operação radical, rasga a estrutura frásica convencional da prosa, mais associada ao romance, para abrir espaço ao fragmento, mais próximo da poesia – e, no entanto, continua escrevendo “para que o romance não morra” (LLANSOL, 1994, p. 116-123), incorporando, nesse gênero, isso que se tornou uma das marcas da **textualidade** llansoliana, o fragmento (novo desvio que nos leva à frase interrompida): “Com efeito, se há um gênero que assombra todos os textos da autora, esse gênero é, justamente o fragmento” (SAN-PAYO, 2003, p. 123).

Se pensarmos junto com Alfonso Berardinelli, quando se propõe a rever *A estrutura da lírica moderna* (1956) de Hugo Friedrich, no seu livro *Da poesia à prosa*, em que questiona a ideia de uma poesia pura, trazida pelos franceses, principalmente Mallarmé e um de seus seguidores mais fiéis, Paul Valéry, podemos talvez compreender o gesto de radicalidade de Llansol, ao privilegiar o fragmento, como uma antinomia da pureza. Em seu livro, Alfonso Berardinelli acaba também por rebater uma certa tendência que esta noção de pureza implicou ao longo do século XX, como a de hermetismo. Ele diz:

[...] o romance moderno nascera da fusão e da mistura, a princípio um tanto informe e caótica, de vários gêneros literários, velhos e novos, mais tarde, por volta de meados do século XIX, a poesia moderna se fixava como lírica segundo o modelo oposto da pureza, da depuração, da interrupção, dos nexos dialógicos e dinâmicos com outros gêneros literários. (BERARDINELLI, 2007, p. 15).

Onde afirma: “parece ser Mallarmé, talvez o poeta mais distante da prosa” (BERARDINELLI, 2007, p. 15) e, em Baudelaire, incontestável “fundador” de uma

noção de modernidade na poesia, ocorre exatamente o contrário: “[...] com os anos parece aumentar em Baudelaire a necessidade da prosa (algo semelhante havia ocorrido com Leopardi e Púchkin).” (BERARDINELLI, 2007, p. 50). Essas reflexões são interessantes para pensarmos sobre as linhas que foram abertas pela Modernidade, como um legado deixado para aqueles que se propõem a continuar a escrever. Linhas abertas que reivindicaram à prosa, mais poesia; mas que hoje talvez deversem pedir licença à poesia para escrever fronteiras mais híbridas, menos demarcadas, menos puras. Linhas abertas que cruzam a escrita llansoliana, criando, em *Onde vais, drama-poesia?*, uma nova forma que extrapola a noção de pureza, reforçando a ideia de hibridismo, ao atravessar vários gêneros: do drama, encenado no **Aestheticum Convivium**, como vimos nos *percurso - 2 (EU / jogo de cena)* e *percurso - 2 ou déjà-vu (EU / OUTRO)*, à poesia, em fragmentos, dialogada com uma **comunidade** poética, quando insiste em afirmar que escreve “para que o romance não morra” (LLANSOL, 1994, p. 116-123), atualizando o épico, embaralhando os gêneros na **textualidade**. Além de tantas outras formas de texto, como ensaio, cartas, entrevista etc., que cruzam seus livros.

Se voltarmos a conversa para pensarmos uma ideia de limite, veremos que, no ensaio “Fronteiras da poesia”, Alfonso Berardinelli menciona:

Para conhecer as fronteiras de qualquer região é preciso antes ter uma idéia dessa região. Dito de outro modo: é o conhecimento das fronteiras que nos permite entender de que território estamos falando. Com a poesia, essa discussão das fronteiras e dos limites se torna um belo cipoal. De fato, como todos sabem, sabemos e não sabemos o que é a poesia e de que falamos ao falar de poesia. Definir a poesia, ou seja, traçar-lhe as fronteiras, foi um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético. Há anos, eu diria há décadas, tal empreendimento foi abandonado. Deve haver alguma razão para isso. Tempo perdido, devem ter pensando os filósofos, ou pelo menos os mais racionalistas, os mais honestamente empíricos, os menos teológicos. (BERARDINELLI, 2007, p. 13).

Não é tão verdade assim que esta tentativa foi abandonada há décadas – o seu próprio livro é a prova disso! –, pois há um outro filósofo, também italiano e seu contemporâneo, Giorgio Agamben, que publicou o livro *Ideia da prosa* (1985), onde

retoma a questão:

É um facto sobre o qual nunca se reflectirá o suficiente que nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, excepto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*. Nem a quantidade, nem o ritmo, nem o número de sílabas – todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa – fornecem, deste ponto de vista, uma distinção suficiente: mas é, sem mais, poesia aquele discurso no qual é possível opor um limite métrico a um limite sintáctico (todo o verso no qual o *enjambement* não está efectivamente presente será então um verso com *enjambement* zero), e prosa aquele discurso no qual isto não é possível. (AGAMBEN, 1999, p. 30).

Nesse texto, Agamben percebe que as definições de verso, baseadas na quantidade, no número fixo de sílabas ou mesmo no ritmo, são insuficientes. Para ele, todos esses elementos podem estar também na prosa, sendo, portanto, impossíveis de serem usados como critérios únicos, já o *enjambement* seria um critério seguro para distinguir a poesia da prosa.

Dez anos depois, em 1995, Giorgio Agamben retoma a questão numa conferência pronunciada em Genebra, “O fim do poema”, que foi traduzida por Sérgio Alcides e publicada no Brasil em 2002, no primeiro número da revista *Cacto*. Nela, Agamben continua afirmando que a única possibilidade de distinguir a poesia da prosa é através do *enjambement* e coloca o seguinte problema: até o penúltimo verso há sempre poesia, porque o poema ainda pode se prolongar no verso seguinte através desse recurso poético, mas, no último verso do poema, quando não há mais a possibilidade do *enjambement*? É nesse ponto onde a prosa começa, onde ela tem lugar, pois é no corte-último do poema que acabaria a hesitação entre a prosa e a poesia. Assim como Marcel Proust observava em relação aos últimos versos das *Fleurs du mal*, é neste ponto que “[...] o poema parece bruscamente arruinar-se e perder o fôlego.” (PROUST in AGAMBEN, 2002, p. 145). Quer dizer, no fim do poema sempre há a possibilidade de prosa, abrindo espaço, numa relação de interpenetração, de mistura que vai ganhar corpo na literatura produzida no século XX, quando abdica da noção de pureza, assumindo o hibridismo dos gêneros.

Roland Barthes, ao analisar o livro *Drame* (1965) de Philippe Sollers, também observa uma aproximação entre o drama e a poesia, oriundos de um mesmo verbo, que indica fazer, mas com implicações distintas:

Drame et poème sont des mots très proches: tous deux procèdent de verbes qui veulent dire faire. Cependant, le faire du drame est intérieur à l'histoire, c'est l'action promise au récit, et le sujet du drame est cil cui aveneient aventures (Roman de Troie). Le faire du poème (on nous l'a assez dit) est au contraire extérieur à l'histoire, c'est l'activité d'un technicien qui assemble des éléments en vue de constituer un objet. (BARTHES, 1968, p. 27).

É interessante pensar, a partir das reflexões de Berardinelli, Agamben e Barthes, na estreita relação entre o drama, a poesia e a prosa, uma mistura de três eixos fortes que são esticados na escrita llansoliana. Os três estão imbricados no romance, a escolha feita por Llansol para continuar, e uma escolha que já nasce como um híbrido de mesclas anteriores, como afirmou Berardinelli, ou seja, o romance não é um gênero puro. Esses três eixos, pontos de extremos, são dilatados na **textualidade** pela pergunta-título que encabeça o livro *Onde vais, drama-poesia?*, tencionando a tríade dos gêneros literários. Podemos, então, pensar que, na escrita llansoliana, distante de uma ideia de pureza, o romance, em escrita fragmentária, coloca-se entre o drama e a poesia, nessa junção marcada pelo hífen, que une, friccionando, em oscilações, ora pendendo para um lado, ora para outro, porque um gênero naturalmente impuro, nascido de muitas junções. O romance traz consigo o eco longínquo das narrativas que percorrem o épico, dialogando com as novelas de cavalaria e as narrativas de viagem, isso ao longo dos séculos, para entrar na vida burguesa e comezinha do realismo literário do século XIX, que tanto Llansol irá se opor.

Como vimos no *percurso - 0 ou marco zero*, não podemos nos esquecer de que o projeto llansoliano é o de escrever pelo **fulgor** e não pela verossimilhança, através das **cenas fulgor**, uma nomenclatura que não deixa de evidenciar o diálogo com o drama, porque são cenas, desconstruindo o realismo para gerar potência com a escrita, por isso

o fragmento entra de modo radical no **drama-poesia**, oscilando entre esses três gêneros, ao operar um desmonte das formas fixas, funcionando como uma peça-chave para dar continuidade ao gênero privilegiado por Llansol, “para que o romance não morra” (LLANSOL, 1994, p. 116-123). Assim, o fragmento funda uma noção de hibridismo das formas com seu gesto de palavra solta, desgarrada, de frase interrompida. A ideia de fundação é profícua, porque reaviva Hölderlin, “O que fica, porém, é o que os poetas fundam” (HÖLDERLIN, 1991a, p. 131), depositando uma crença no poder da escrita, no que pode a palavra, no que pode o corpo da palavra-escrita. É esse o desejo que o texto llansoliano movimenta, justamente para dar lugar à potência e gerar energia, uma força propiciada pelo encontro de dois corpos, como vimos no *percurso - 2 (EU / jogo de cena)*, atravessando o pensamento de Espinosa. Abrir espaço e dar lugar ao **fulgor** é incorporar o fragmento como prática de escrita, configurando um procedimento, um modo de fazer específico. Sem entrarmos nas questões que relacionam o fragmento à estética romântica e nos desdobramentos disso para entender a dimensão do absoluto que lhe é intrínseca,⁴⁷ pela impossibilidade de conseguir dar cabo ao assunto, observemos a definição de fragmento trazida por Quignard, ao discutir a escrita de Jean de La Bruyère:

Les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec le fragment c'est le klasma, l'apoklasma, l'apospasma, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le spasmos vient de là: convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque. (QUIGNARD, 2003, p. 33).

O fragmento é sempre uma energia, uma força que quebra, rompendo, porque capaz de colocar em pedaços, arrancar, aniquilando as palavras, transformando-as em migalhas, resquícios e pó. Esse gesto de irrupção ou uma convulsão, mencionados por Quignard como mais um movimento, também pode ser observado em Llansol, quando olhamos para aqueles dois textos, o texto-processo de Sintra e o publicado no **drama-**

⁴⁷ Essa questão foi desdobrada em ensaio por SAN-PAYO, 2003.

poesia, onde, nesse último, se torna evidente essa fratura, já que se faz com pedaços partidos do texto de Sintra.

Essa vontade de fragmentar, presente na escrita llansoliana reforçada pelo **drama-poesia** desde as primeiras páginas do livro, tem estreita relação com o EU e no modo em que se manifesta na **textualidade**, como assinala a epígrafe (p. 163) deste *percurso - 3 (EU / fragmento)*: “me torne um fragmento completo e sem resto / para que passe a clorofila e a sombra da árvore. Assim, realizando / eu própria um texto” (LLANSOL, 2000, p. 13), quando a abertura de espaço para o **poema sem-eu**, analisada no *percurso - 1 (EU / autobiografia)*, dá lugar ao fragmento. Esse se tornar texto é olhar para a questão do ser sob o ponto de vista do fragmento, pela ótica textual, e não com resquícios de alguma subjetividade, “[...] éramos fragmentos inteiros e visíveis” (LLANSOL, 2000, p. 301), destruindo a noção de um EU único, inteiro, forte:

Commencer et finir, sans nécessité de construire de grands édifices, pour commencer et finir justement, sans cesse, en répétant le plaisir du premier mot, des premières images qui n’ont pas le temps de devenir clichés, commencer et finir pour éviter d’imposer un Moi unique, la présence d’un Auteur, pour détruire la représentation d’un monde... (RIPOLL, 2002, p. 15).

Com esse começar e recomeçar constantes, trazidos pela lógica da leitura da frase interrompida, abrindo espaço para os pedaços partidos, sem qualquer coisa de grandioso ou de proporções grandiloquentes, as palavras são reduzidas ao mínimo, à ideia de síntese e de incompletude, desmontando e quebrando o “Eu único”, como refere-se Ripoll, “le véritable sujet n’est plus que l’écriture elle-même” (RIPOLL, 2002, p. 18), tornando o verdadeiro sujeito a própria escrita, o texto. Esse lugar que o fragmento passa a ocupar configura um gesto decisivo para a implosão dos gêneros literários, ao mesmo tempo em que implode o EU, “le choix d’une écriture fragmentaire m’apparaît comme un geste décisif de désintégration des genres. Et, en même temps, de désintégration du Moi” (RIPOLL, 2002, p. 16). O que é interessante nesse estilçamento do EU é que o corpo começa a ganhar corpo, “en détruisant le Moi elle

[l'écriture fragmentaire] invente le corps.” (RIPOLL, 2002, p. 16), dando lugar a um corpo que escreve, ou, nos termos llansolianos, a um **corp’a’screver**, como vimos no *percurso - 1 (EU / autobiografia)*, *percurso - 2 (EU / jogo de cena)* e no *percurso - 2 ou déjà-vu (EU / OUTRO)*, onde o corpo entra em cena para se tornar o centro das atenções:

Existe um paradoxo interessante, porque dizemos sempre “meu corpo”, como se existisse um eu em algum lugar externo ao corpo que é dono desse corpo, porque não existe nenhum eu em nenhum outro lugar que não seja o próprio corpo. Quer dizer, o eu é o corpo. (KEHL, 2005, p. 110).

Ripoll vê, na escritura fragmentária, uma possibilidade de gênero, mas talvez deveríamos entender o uso do fragmento em Llansol mais como um procedimento, operando um modo de fazer, uma dinâmica de escrita, e menos como gênero em si, porque o fato de o fragmento ser uma maneira de quebrar a escrita da verossimilhança, esticando o romance, expande a noção de hibridismo que o próprio gênero romanesco comporta, sem nos esquecermos de que Llansol escreve a partir deste cruzamento, “para que o romance não morra” (LLANSOL, 1994, p. 116-123). No entanto, Ripoll afirma que o gênero mais afastado da escrita fragmentária é o romance, quando visto por essa ótica da representação, sujeita aos mitos do século XIX:

Ce n’est pas un hasard si le genre le plus éloigné de la fragmentation est le roman. Que la poésie s’accepte comme un genre éclaté, comme bris ou comme fulgurance; que le théâtre puisse se concevoir dans le morcellement d’une représentation du chaotique; que l’essai, par aphorismes, puisse s’écrire dans l’intermittence d’une pensée qui se construit lentement, tout cela est acceptable. Mais que le roman, encore sujet aux mythes du XIXe siècle de l’expression et de la représentation, puisse être conçu comme création de fragments, cela s’avère trop contraire au genre. Sans doute parce que l’écriture fragmentaire s’associe à une parole poétique. Le roman par fragments n’est-il pas immédiatement reconnu comme rythme d’un discours poétique ? (RIPOLL, 2002, p. 15-16).

Ora, sabemos que Llansol está desmontando essa ideia que associa o romance à representação, tão explorada no século XIX, como menciona Ripoll, trazendo o **fulgor** para o cerne do pensamento e para a continuidade da escrita desse gênero, empreendendo naturalmente outro tipo de texto que envolve o discurso poético, sem

deixar de ser romance. Nessa relação que a **textualidade** instaura com o drama, pelas **cenar fulgor**, e com a poesia, através do branco, o espaço criado entre um fragmento e outro, que desponta como um elemento fortíssimo, sendo, às vezes, mais importante do que o próprio texto: “un blanc qui impose sa force poétique, qui signale le début et la fin d’une expérience, qui souvent occupe une place plus importante que le texte lui-même, devenant texte à son tour d’un non-dit qui échappe au fragment.” (RIPOLL, 2002, p. 16). Pascal Quignard, por sua vez, comenta algumas leituras equivocadas desse largo espaço de respiração que desponta da frase interrompida:

On lit souvent des suites d’affirmations particulièrement incroyables. On affirme du blanc qui sépare les fragments qu’il ne les sépare pas. Sorte de matière incertaine, soit le jour, soit l’espace, soit l’air, soit le silence, soit une substance plus énigmatique et neutre, à l’exemple de la matière incertaine et inqualifiable de l’aube, dont l’indétermination ne saurait être maîtrisée par la pensée, parce que cet âge naissant de la lumière ni ne disjoint ni ne réunit. Espèce de blanc sans rapport. Mais affirmer: “Les fragments sont posés les uns à côté des autres sans rapport”, c’est nier la lecture, son temps, la succession des pièces linguistiques fragmentées, l’ordre qui en résulte. Une succession d’irréconciliables fait un ordre. (QUIGNARD, 2003, p. 54-55).

O grande equívoco seria o de ler o branco que separa, distende, como se não separasse, como se a partir dele não se operasse uma força disjuntiva. Mas, da mesma forma que Quignard desqualifica esse gesto de leitura que nega o rasgo do branco, ele também afirma que não se deve negar que mesmo peças separadas podem criar uma ordem, uma sequência de irreconciliáveis. Quer dizer, ele mostra a potência da unidade, ao mesmo tempo em que assume que as peças separadas, quando aproximadas, ainda que o branco esteja entre elas, são capazes de formar uma sucessão. Esse modo de ler reforça como Llansol também entende o branco entre os fragmentos, como afirma a outra epígrafe (p. 163) que abre este *percurso - 3 (EU / fragmento)*:

a Casa, o jardim e todos os seus habitantes evoluíam, como é óbvio, mas cada fragmento seguia o ritmo inconstante das suas partes,
as imagens perdiam nitidez, feitas de sobreimpressões ou de aparentes defeitos de tiragem,
com o vento a dar-lhes nas copas, era impossível que os pinheiros não imprimissem a todo o movimento uma oscilação
entre ser
e vir a ser o que a criação sonhara para cada parte (LLANSOL, 2000, p. 117).

Esse seguir o ritmo próprio de cada parte é o estado fragmentário em si, que encerra sua própria totalidade enquanto unidade, donde lhe provem sua força de peça mínima. No entanto, é interessante perceber, nessa dinâmica de funcionamento interna entre as partes, que ela coincide com o modo de ler que Llansol propõe para ler sua própria Obra, já mencionado na *carta de navegação*:

É esta relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós; é esta relação, fora da luz comum, que estabelece as diferenças que desempenham o papel de elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afectos*: eu ia a dizer que, nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é *uma alma crescendo*. Eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações. (LLANSOL, 2000a, p. 45).

A ideia de uma *alma crescendo*, atualiza o vocábulo *evoluindo* do trecho anterior, nessa dimensão em que a palavra sugere ganho, aquisição, mas o que chama mais a atenção é a forma como se estabelece o modo da **legência**, que não precisa respeitar a ordem sequencial das frases, já que aproximar trechos de lugares diferentes abre o livro e, conseqüentemente, a Obra, para uma imensidão de possíveis que nunca encerra o livro, pelo contrário, acaba por expandi-lo, fazendo com que nunca termine, porque está sempre em estado de feitura pelo **legente**, que, à medida que lê, amplia a Obra, em estado de construção permanente, ativando-a.

Por isso, “l’écriture fragmentaire propose des textes qui s’emboîtant à l’infini comme des poupées russes signalent le geste essentiel du lecteur qui doit monter et démonter les discours sur lesquels repose le texte complet” (RIPOLL, 2002, p. 18). Essa montagem e desmontagem, operacionalizada pelo **legente** e visualizada por Ripoll pela imagem desmontável das bonecas russas, reafirmam o que Susan Sontag mencionou a respeito da escrita de Roland Barthes, “escrever em fragmentos ou em ‘notas’ acarreta formas novas e seriais (e não lineares) de ordenação” (SONTAG, 2005, p. 98). Desse modo, o fragmento surge como possibilidade de esquiva, recusa de uma linearidade

racional e premeditada, fazendo da **legência** uma experiência de deriva, em que o **legente** age com liberdade para ligar e religar as partes, refazendo caminhos e criando possibilidades, desmistificando a ideia de uma Obra encerrada, fechada e totalizante. A Obra é manipulável, rearticulável, porque a **escrevente** não é mais capaz de “abranger a infinitude” de ligações entre as frases interrompidas e o **legente** se transforma em participante ativo, criando e recriando a Obra em incessante movimento, quando monta e remonta suas partes.

Assim, “le choix de la forme fragmentaire apparaît lié [...] au refus d’un discours linéaire, d’un unique paysage” (RIPOLL, 2002, p. 17), construindo várias paisagens, vários centros em torno dos quais a escrita pode seguir. Não há mais um centro único, são muitas as concentrações e as forças que puxam e conduzem a escrita em múltiplas direções, nos caminhos de **legência**, afirmando uma errância, ligada ao nomadismo, que relativiza o papel de controle da **escrevente**, abrindo espaço para o **legente** atuar de forma ativa, criando e recriando a Obra, pois “l’écriture fragmentaire propose une philosophie nomade, une polyphonie de voix qui démultiplient les sujets parlants et qui expulsent la figure de l’Auteur” (RIPOLL, 2002, p. 17). A **textualidade** é, portanto, um lugar que escapa à totalidade, pois “chaque fragment est une île et constitue l’archipel d’un désir” (RIPOLL, 2002, p. 17). A imagem da ilha é bonita, porque reforça a questão de autonomia de cada fragmento, que, quando associado a um conjunto, se torna um arquipélago de um desejo.

Pela possibilidade de articular e rearticular a Obra em múltiplas partes, é que leituras críticas, como a de Pedro Eiras (EIRAS, 2001), surgem como verdadeiros desafios, já que não seguem mais a unidade e a linearidade de um único livro, pois passam a atravessar vários livros, que ainda podem ser lidos de forma autônoma (uma leitura não exclui a outra), mas que também podem ser pensados por cruzamentos e

ligações, que estabelecem conexões mais amplas, criando outros percursos de leitura entre eles, através de lógicas próprias, já que, para o crítico português, há um “imenso Livro que vem sendo escrito desde há décadas e que, iniciando-se com *O Livro das Comunidades*, abarca uma pluralidade de romances, prefácios, traduções, unidos pela presença insistente de diversas figuras e espaços” (EIRAS, 2001, p. 11), o que cria “efeitos de continuidade entre os diversos livros” (EIRAS, 2001, p. 11). Eiras chama a Obra de Texto, numa leitura declaradamente barthesiana, em consonância com a leitura crítica empreendida pela crítica Silvina Rodrigues Lopes (1988), quando o Texto se aproxima da imagem de uma rede:

Tal como os livros exigem uma leitura autónoma, assim o Texto exige que se salientem os efeitos de continuidade entre os diversos livros. Tal como cada livro enquanto unidade é um nó, este Texto é uma rede (não estamos longe da distinção barthesiana entre texto e obras (*O rumor da língua* 56). (EIRAS, 2001, p. 11).

Independente da nomenclatura que optamos privilegiar, é interessante perceber que a imagem de uma rede, formando um circuito, abre a Obra, possibilitando criar e recriar diversos caminhos entre os livros. Assim, a partir da mobilidade do conceito de livro, Pedro Eiras apresenta uma leitura crítica que se propõe a acompanhar a **figura da rapariga que temia a impostura da língua**, através do que chamou de “livro semântico.” Ele explica: “esta unidade de leitura consiste na travessia que a rapariga faz, percorrendo diversos livros, dentro do grande Texto llansoliano. Assim, a figura exige do legente que, na complexidade da rede, escolha seguir um dos fios que participa em vários nós.” (EIRAS, 2001, p. 12).

Essa possibilidade de acompanhar uma **figura** e observar seus desdobramentos em vários livros apenas é possível porque, na Obra llansoliana, as **figuras** estão dispersas, culminando para aquilo que frisa Eiras, uma “dispersão essencial” (EIRAS, 2001, p. 11), porque constitutiva, inerente à feitura da própria Obra. Desse modo, a criação de “livros semânticos” permite aos **legentes** estabelecer uma relação de

liberdade com a **textualidade**, escolhendo quais fios unir e desunir, ao operacionalizar a montagem dos fragmentos:

Estamos no cerne do acto de leitura, onde cada legente, escolhendo e reordenando fragmentos na actividade da sua memória, criará um livro semântico distinto. Uma das riquezas do texto llansoliano está nesta disponibilidade essencial onde o legente tece os seus próprios fios.

Assim, este livro semântico é ao mesmo tempo invisível e absolutamente visível. Invisível, porque ninguém o pode apontar, como se aponta um livro físico; ninguém o pode fixar ou delimitar em termos totalitários, como dizemos de um livro que ele tem “princípio,” “meio” e “fim,” que se desenvolve segundo teses, antíteses, expectativas. O livro semântico é sem forma, ou melhor, a sua forma está infinitamente disponível. Mas é também um livro visível no sentido em que todas as possibilidades de leitura estão co-presentes e previstas no Texto llansoliano de que partimos.

O livro semântico existe sobretudo como memória construtora: é uma isotopia fluida que vai restando da leitura dos muitos livros físicos. Na memória do legente, constituem-se ao mesmo tempo diversos livros semânticos: o livro-rapariga que temia a impostura da língua, o livro-Bach, o livro-Aossê, o livro-Espinosa. Nenhum deles tem começo, fim, síntese; e esta mesma impossibilidade de decisão petrificante sobre a construção de um percurso de leitura constitui a liberdade originária da escrita llansoliana. Estamos, desde já, nos antípodas do modelo diegético autoritário a que a autora chama narrativa romanescas. (EIRAS, 2001, p. 12).

Por sobre o livro físico, impresso, que seguramos, atravessando, no decorrer da **legência**, há muitos outros invisíveis que vão surgindo com a possibilidade que temos de montar e de remontar a Obra, quando seguimos os fios, as **figuras**, os vestígios, deixados em suspensão pelos fragmentos. A imagem do “livro semântico” se conjuga à ideia de livro que Llansol vislumbrou para definir sua escrita, como nos mostrou o trecho trazido no final do *percurso - 2 ou déjà-vu (EU / OUTRO)*:

Avanço com o frágil texto. Não sei bem como fulgorizá-la. Pego-lhe na mão. Naquilo que todos desejamos de mais amado, de mais sedento e de mais experiente. Um luar. Sento-a na cadeira, a olhar de frente para todos nós. Coloco o quadro ao fundo da parede. Aliso a colcha da cama, desejando que o sentido das riscas e do traçado realcem a soberania da figura. Peço-lhe que levante os seios. Não ostensivamente. Apenas os seios. E vejo-a como um livro aberto, ou melhor, um livro abrindo-se. Que seja a página mais pura de sensualidade que jamais escrevi. Mas pura, corrijo, não é o vocábulo exacto. *Puro* é o termo.

E digo-lhe: - A minha escrita é esta – imagem quase felina –, mas sem crueldade no olhar. E sem displicência. (LLANSOL, 2000, p. 37-38).

A imagem não poderia ser mais clara: é a de um corpo visto como um livro, “um livro aberto”, melhor, pontuou Llansol, um livro “abrindo-se”, no instante de se abrir, no cerne da ação que empreende o gesto. Ressaltar o gesto é privilegiar a empiria e não

a sua teleologia, é pontuar o acontecimento, a lógica do processo em si mesmo. Um corpo-livro abrindo-se é um convite, deixado em aberto ao **legente** para atravessar a Obra, operacionalizando-a, participando ativamente do processo literário, quando se torna uma peça indispensável. Além disso, a ideia de um livro se abrindo não destaca o fim como principal meta da **legência**, porque a importância recai sobre o próprio processo, ressaltando que a Obra está sempre em movência, inacabada, sendo feita ao ser manipulada, porque em constante acontecimento pelas mãos de cada **legente**. Por isso, não há estranheza quando, no **drama-poesia**, é reforçada a montagem das folhas A4, que pressupõe encontros inesperados entre tempos e fragmentos diversos, gerando movimento entre as páginas, sempre uma possibilidade de arrumação diferente:

Afinal, tem todo o livro na cabeça, observou Elvira.

Não, ele está no texto, escrito em folhas A4. Eu vejo em folhas A4 como Elvira vê em fotografias. Bach, por exemplo, via nas suas partituras dispersas.

E Aossê?, perguntou. Via nos planos dos livros futuros, respondi-lhe.

Eu vou vendo o que o texto quer dizer, alterando a ordem cronológica das folhas, por vezes escritas com muitos anos de diferença, relacionando e desrelacionando extractos e fragmentos, tentando perceber seus diversos tons de voz porque o texto não tem uma maneira única de se dizer, está todo escrito, mas precisa ser montado.

Mas Aossê nunca conseguiu montar os seus textos, observou Elvira.

Sim, tenho-me interrogado muito sobre isso. Aossê compreendeu que o texto tem várias vozes; aliás, se assim não fosse, não haveria vários futuros possíveis, mas creio que interpretou mal o silêncio do texto; na realidade, no momento da montagem, ele não se cala, pura e simplesmente torna-se inaudível;

no momento em que, ao que tudo indica, mais precisaríamos que uma única voz se fizesse ouvir, quando temos de lhe dar corpo, de tomar as nossas decisões de escreventes, ele silencia-se,

quer ser ouvido com rigor,
compreendido exactamente no seu *pensar*,
que seja eximamente preenchida a distância que o separa dos humanos, que a montagem não deixe quaisquer dúvidas sobre a fulgurância do seu movimento,

e quer que seja o humano a fazê-lo
(porque) só este tem, momentaneamente, uma única voz,
o sexo de ler que se vai gerando no escrevente, um ou vários,
sem vergonha de virmos a ser o que não fomos,
e coloquei a minha mão sobre a dela,

Elvira. (LLANSOL, 2000, p. 265-266).

É através da montagem, para ser realizada pela mão de outrem, numa comparação evidente com o projeto de Fernando Pessoa, que pressupunha várias vozes, que, a seu ver, não foram montadas, onde a potência da Obra llansoliana se afirma, justamente porque a não-fixação das páginas gera sempre outras possibilidades, proporcionando devir. Esse eterno vir-a-ser reforça a promessa do **drama-poesia**, “legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia” (LLANSOL, 2000, p. 10), associado a um combate, a uma atuação do **legente**, aquele que irá operacionalizar a montagem das páginas, “legente, que diz o texto? Que ler é ser chamado a um combate, a um drama” (LLANSOL, 2000, p. 18). O combate também está do lado da **escrevente**, como ressalta *Ardente texto Joshua* (2001):

Numa folha, cobrir-me-ão de cuidados; noutra, pensarão que
estou a en-fadar. E, no entanto, Mãe, a minha história é como a dele.
Gostaria que fosse. É a única coisa que desejo. E desejo-o profundamente.

mas não sei como escrever

– Escreve simplesmente – sugere o caderno

Pego-lhe na mão

– Assim.

Agarro-lhe firmemente nos dedos

– Coloca-te do *lado do texto* _____ Teresa coloca-se do lado do
texto

– Serve-te do lápis como de uma espada _____ Teresa dispõe-se a
combater

– Afasta todas as histórias _____ Teresa vê: todas as histórias, as
críveis, as verosímeis, as efabuladas, as impossíveis são apenas os *medos*
alheios no território do seu próprio caderno

– Não mais dirás, Mãe

Teresa inclina-se sobre o seu caderno, e pergunta a si própria

– É isto sair? (LLANSOL, 1998, p. 80).

No trecho acima, a imagem do lápis é a espada, instrumento de luta que afasta as histórias que não interessam para a **textualidade**, porque não são capazes de propiciar **fulgor**. Nessa batalha para abrir lugar a outras possibilidades, o **drama-poesia** se coloca para a **escrevente** como um lugar de embate, travando um combate, que é o de tentar continuar reescrevendo os gêneros de outras maneiras, capazes de provocar o **legente**, que passa a ser chamado para o campo de luta da **textualidade**, atendendo ao chamado,

ao apelo da escrita, vindo atuar para combater, no interior do texto, com a sua ação de ler, que se torna, portanto, combativa. O **drama-poesia** é também uma promessa, anunciada pela novidade da forma, num retorno ao mundo que o espera, fazendo do livro a própria espera do livro, onde as palavras de Maurice Blanchot, falando sobre Mallarmé, também serviriam para falar de *Onde vais, drama-poesia?*:

L'oeuvre est l'attente de l'oeuvre. Dans cette attente seule se rassemble l'attention impersonnelle qui a pour voies et pour lieu l'espace propre du langage. *Un coup de dés* est le livre à venir. Mallarmé affirme clairement, et en particulier dans la préface, son dessein qui est d'exprimer, d'une manière qui les change, les rapports de l'espace et du mouvement temporel. L'espace qui n'est pas, mais "se scande", "s'intime", se dissipe et se repose selon les diverses formes de la mobilité de l'écrit, exclut le temps ordinaire. Dans cet espace – l'espace même du livre –, jamais l'instant ne succède à l'instant selon le déroulement horizontal d'un devenir irréversible. On n'y raconte pas quelque chose qui se serait passé, fût-ce fictivement [...] L'événement dont le poème fait son point de départ n'est pas donné comme fait historique et réel, fictivement réel: il n'a de valeur que relativement à tous les mouvements de pensée et de langage qui peuvent en résulter et dont la figuration sensible "*avec retraits, prolongements, fuites,*" est comme un autre langage instituant le jeu nouveau de l'espace et du temps. (BLANCHOT, 2003, p. 326-327).

O livro se torna a espera do **drama-poesia**, sua promessa. Onde lemos *Un coup de dés* podemos ler *Onde vais, drama-poesia?*. Nessa promessa do livro porvir, há uma mudança na relação espaço/tempo, já que o espaço/tempo da Obra é outro em seu interior, ecoando as palavras da **escrevente**, quando diz "o tempo tem muitas dimensões demasiado pequenas para nos retratar por inteiro" (LLANSOL, 2000, p. 299). Nesse novo espaço, o **espaço edênico**, não há como dimensionar os efeitos de um encontro, a potência disso:

Sabemos que nada é indiferente no nosso encontro verdadeiro de pessoas. Mas é tão grande o que se anuncia que preferimos calar o que vemos anunciando. O nosso encontro é original, profético e único. Faz parte das origens, inscreve-se num desígnio que ultrapassa em muito os amantes envolvidos e, no entanto, envolve apenas os que trocaram entre si essa palavra. (LLANSOL, 2000, p. 287).

Sabemos que não podemos menosprezar o poder das palavras, por isso a força da nova forma, **drama-poesia**, que funda, finca, arrisca e segue, leva adiante a literatura, continuando-a sob uma nova perspectiva, que nos chama ao texto para vivenciar a duração de um processo, firmando a experiência da **legência**, quando somos

convocados para participar dos movimentos da escrita llansoliana, num encontro que não abre mão da potência, no enlace dado pelo **fulgor**, uma nova perspectiva, inclusive, que põe em xeque o termo literatura, sob os auspícios da **textualidade**.

Assim, **drama-poesia** não é – e não pode ser – conclusivo, porque a força da pergunta não arrisca uma teleologia, mas continua seguindo, com novo fôlego, sempre abrindo caminhos, a cada encontro, desígnio, destino, que nada mais é do que, como nos lembra Rilke, “Eis o que se chama Destino: estar de frente, / nada mais que isso, estar sempre de frente” (RILKE, 1993, p. 135). A própria estrutura do livro, ao terminar com um nascimento, que não sabemos exatamente de quem (o **poema sem-eu?**), “*ah! ah! Ele nasceu! / veio rasgar a imagem da morte.*” (LLANSOL, 2000, p. 306), assinala um retorno ao seu início, ligando o fim ao começo, numa volta cíclica, espiralada, vertiginosa, mas como diferença, eterno retorno em salto. Nessa volta, podemos pensar que é a nova forma que nasceu: **drama-poesia**, atravessando outros gêneros literários – o drama, o lírico e o épico, puxados pelo romance – através do fragmento, afirmando o romance como um gênero híbrido e mutável, sujeito a variações, que rasgam o ensimesmamento lírico do EU em estilhaços de vozes múltiplas e variadas, valendo a aventura do **fulgor**, das **figuras**, no **Aestheticum Convivium**, onde nós, **legentes** ativos, participamos atuando, combatendo, já que “ler é ser chamado a um combate, a um drama” (LLANSOL, 2000, p. 18), acompanhando os movimentos e os volteios em deriva do livro, uma pergunta que não se fecha, abre, continua _____

- - - - - *porto de chegada?* - - - - -

*“Venha ver, Elvira, venha ver como Anna Magdalena lança o seu falcão,
venha ver.*

*Sonhatina está treinando para caçar no texto e na paisagem,
o seu terreno de caça é imenso – do génesis às imagens vindas do horizonte;*

*não faça essa cara de céptica,
Sossego não a levou ao seu plátano? Quem lhe garante que o espaço edénico
não lhe está a nascer do punho?*

Fé?, quem lhe pede fé? Não lhe basta ser folha? E se fosse filha? Falha ainda seria
melhor

[...] venha, então, comigo
e levo-a, à distância de alguns anos, a um pequeno cubículo de trabalho
está escuro, diz Elvira
acenda o texto, respondo-lhe”

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 273-274.

*O versinho do Manuel Bandeira
ficou gravado na memória
quando eu lia A cinza das Horas –
“A solidão cheia de vozes”...*

(1999)

*era plano, projeto, papel e desordem,
era Cineriforme. Depois, esqueci o versinho
dentro da caixa de sonhos não-imediatos
e deixei de lado. O versinho saiu da caixa*

*quando fui mexer nos papéis guardados:
danado, o versinho não sabe ficar parado...
ô bichinho safado! Junto comigo*

*o versinho voltou a andar
agora sempre vai me acompanhar
para muito me fazer pensar!*

(1873)

*a contra-capa do livro era óbvia / o livro / um começo de vírgula /
o branco / as três pernas / tudo metodologicamente copiado /
nos cadernos / trechos imensos / quando alguém quer aprender
a pintar / vai a uma escola de artes / e ofícios / fica por horas a fio /
diante de modelos vivos / e papéis de esboços / quando alguém quer
aprender a escrever / não há escolas de artes / e ofícios / o mundo
é o melhor lugar / para se praticar os sonhos / o livro / depósito
de pensamento / imagem-vertigem / e mergulho / renda para fazer teia /
desconhecido para fazer noite / aprende-se assim / no corpo / a corpo /
fricção entre vida / & texto / um pouco fora do círculo / racional /
do entendimento / dentro / é também corpo / e sentidos / me disse
a mulher / que carregava uma flor / no coração / e tinha a língua
presa / não considerava um problema / soube contornar muito bem /
a língua / na estranheza de falar aurora / ainda que corresse risco /
permanente / de incêndio / e sofresse de tormentas constantes / insone
sobre o abismo*

(1992)

(2014)

(1988)

*ela não sabia –
todos os domingos
era entrar no mar
de manhã cedo
entrar no mar
cruzar as pernas
e ser pra sempre
sereia*

inteira

*para o mar
os cabelos
davam
o movimento
duravam
nas ondas
os cabelos
ondulavam
junto
as ondas
o mar
tudo junto
os pés cruzados*

(1784)

*fechavam
as pernas
fazendo
perna-rabo
de sereia
ser sereia
era só cruzar
as pernas
errar as pernas
e ser pra sempre
sereia*

*da mesma forma
para ser pato
era só usar
pé de pato
ser pra sempre
sereia
era voar na água
e respirar
tranquilamente
muito tranquilamente
naquela salgada
ondulação
marítima*

(1985)

(2008)

escrevi uma carta para ti
chamando-te Mãe
(em estado de matéria)
escrevi confundindo
teu retrato
com aquele outro
antigo
teu duplo
que levava contigo
outra juventude
guardando
nossas passagens
pelo mundo

(2027)

– eram largos os prados
do teu rosto
quando passei a olhar
com grande naturalidade
caminhando
pelas frentes erguidas
acima das sobrancelhas
a cabeça insistindo
- propulsão para fora -
instinto de amor
e coragem
nosso laço de sangue
a se fazer
muito antes
de existirmos
em palavras
esse gesto
sempre urgente
onde te confessei
todo meu fascínio
de dizer humano
uma coisa toda quente
- compressão e força -
que circula o corpo
inteiro
levantando
tronco e somente
vontade
sem muita explicação

(1952)

(1931)

durante
a grande seca
colhi um pouco
d'água
num vidrinho
bem pequeno
levei comigo
bebendo
a conta-gotas
noites, muitas
e muitas noites
o luminoso
deserto de sal
aberto
o nosso mais
extremo
dentro
oriente

(2057)

(1955)

*dos sonhos é a imagem do teu sonho quando falávamos pelo telefone
escutava tua respiração de longa distância dizendo era um barco era noite
era você e eu no barco era no meio do mar era um apelo que vinha do mar o
apelo chamava você precisava ir ao fundo você ia traduzir a língua das
sereias o mundo precisava ouvir aquela língua e você precisava ir pro fundo
traduzir sirenes traduzir era olhar de outro ângulo rumor balbucio e
movimento dos lábios era preto pra trazer aproximando uma imagem que
devolve descascar laranjas e caminhar de pés descalços mesmo no fundo
você se comunicaria com a superfície da boca pela concha porque a concha é
um canal aberto ouvindo em máxima atenção a concha abria o coração eu
sabia ao mergulhar você nunca mais iria voltar e eu te perderia num pulo te
perdoaria por tudo começando por esquecer teu nome teu rosto teus olhos
tripartidos tua vontade de expressão eu sabia você sabia mas tinha de ser
assim errar e descobrir o fundo num pulo pela língua pelo fundo do mar
fundo errar as sereias era uma escolha a língua errar a língua era pular e
nunca mais voltar afundar a língua em água de muito tempo azul profundo e
marinho – trágico? não não era trágico era seguir seguindo seguir é natural
da língua é natural do corpo é natural errar e descobrir outra superfície da
boca de contato e pele além disso nos falamos sempre pela concha perto do
coração ouvindo perto muito perto quando podemos nos falamos nos
intervalos entre um trabalho e outro uma escapulida pelas palavras sem
propósito sim uma distração qualquer*

– por que tanto choras?
 as abelhas seguiam
 em trabalho
 abrindo a colmeia
 para ensinar a fazer luz
 juntas
 elas desenhavam o infinito
 você me mostrou
 uma vez
 no caderno
 o leite e o mel
 (e eu me perguntava
 o que era o infinito –
 espaço sem proporções
 próximo das estrelas?)
 à noite, o sonho
 se cruza com o olhar
 e os helicópteros
 atravessavam
 gerando grande energia
 de contraste
 quando me dizias não chores
 ao subir o elétrico
 comigo
 combinando
 as linhas das nossas mãos
 com as linhas
 de fazer recortes
 no céu
 antes mesmo
 do começo da tarde

no e-mail recebido
 plantamos uma árvore
 dará muitos frutos
 conhecíamos o gosto da maçã
 comeremos tranquilos
 e será agradável
 passar as manhãs ali
 sob sua frondosa copa
 novo eixo de cidade
 a placa indicava
 apenas coração,
 sexta-feira e verde
 muito verde
 essa passagem
 por muitos nomes
 misturados
 de outras línguas
 estranhas formas
 de dizer o tempo
 em que me dizias
 não chores
 as estrelas apontam
 em várias direções
 para alcançar o azul
 segue no encontro
 fecha os olhos
 e olha de outro ponto
 o círculo
 que nos une
 mudo aporte
 do mundo

(1675)

no píer onde almoçamos
a luz era forte
ofuscava
qualquer pensamento
do olhar

sob nossos pés
os peixes corriam
em bando
– peixe nadando junto
é cardume
em coletivo
seguindo junto –
e alguns pequenos barcos
se preparavam
para dar uma volta
ao vento

(1307)

o dia era claro
o vento era branco
tudo tinha essa nuance
branda de ver além
um pouco mais longe
ocupeí-me apenas
de anotar os nomes
dos barcos
quem sabe isso tivesse
alguma importância
depois
fomos compreendendo
o silêncio
quando foi deixando
de falar
a boca devagar
o olhar distante
quando os barcos
além tejo
levavam para longe
cada vez mais longe
tudo que fosse página
grafada pelo fulgor
singrando
em água

(1516)

mar adentro
lento movimento
– palavras, palavras...

(2023)

(2009)

ao mesmo tempo em que é do lado
é muito longe
as distâncias, definitivamente, não são geográficas
desenharam no mapa só porque gostavam de desenhar
mas isso não tem nada a ver
ler na feira, de passagem
“só porque sou metódico escrevo
todos os dias de manhã em um dos cafés
do meu bairro um poema uma história”
aira pode rimar com aires
variação de alguma declinação se fosse em latim
mas não
llansol diria que o inverno é o seu método
tudo é esse tempo em suspenso
de não saber quando já é um poema
ou não
porque continua o poema
porque continua
porque
esse tempo
desliza me dizendo:
aqui é o seu futuro sendo o seu passado
suena borges
mas não
é um tempo cruzado de camadas
olhar para portugal é o meu presente
e estar aqui é o meu futuro
estou embaralhada
olhar um desenho de há mais de 7 anos atrás
(redundância de tempo)
e saber que aquele rosto que repousa imberbe
era dele e não meu
juntos, num mesmo rosto
de mesmo nome
já sem saber se sou eu ou se você
quem nos encontraremos
no fim do dia

(1971)

(1980)

(1947)

*foi um pouco antes disso
a pedra o lago
o afogamento
ou talvez tenha sido
um pouco depois
era perceber o tempo
as horas
o quarto de Jacob
os mesmos problemas
de sempre
veio no dia da sua morte
dizer branco
bruma
água e pedra
– coração
nesse mesmo lago
tingiu-se a água
de rosa
água de rosas
tornou-se um perfume
com cheiro de morte
levaram o livro
para o lago
guardaram
em suas páginas
a impressão
desse banho
gravaram
para não nos deixar
esquecer
o afogamento
enquanto seguia
sem dizer nada
no digno ofício
de polir lentes
e escrever tratados
nas horas vagas
era sua melhor forma
de envelhecer
muitos séculos antes
antes mesmo
de tudo isso acontecer*

(2064)

(1132)

(1888)

vou te contar um segredo
(fica só entre nós)
“a ponte é do velho dândi
pulando dos seios
da negra
enquanto faziam amor
no convite à viagem
no convés do barco”
– pronto
enfia cera no ouvido
e sela a boca, costura
não espalha
(fica só entre nós)

(2019)

(1856)

o porto é a ponte
lugar para praticar o pulo
e risco

avançar, continuar

a imagem não é
um porto seguro

(ADVERTÊNCIA)

é tentar carregar no corpo
o nosso mais imediato
do mundo

abertura de encontro

(e alguma alegria)

“cada um por sua conta e risco”

(1584)

permeável

porosidade de escamas

superfícies

justapostas

toda sorte de maravilhoso
e mesquinho

(e, portanto,

não somos eternos)

*chegar
é nunca chegar
a um fim*

“ler é nunca chegar a um fim”

(1912)

*não é conclusivo
é continuidade*

*fim é palavra que não acaba
continua*

*estar na água
é molhar-se*

*(e pode não ser tão óbvio
quanto parece)*

*virar peixe
respirar brônquios
ser vivo
de outra natureza
aprender a se mover
com o corpo inteiro
guelras
para que te quero
braços e pernas
mexendo*

tudo junto

*(outra consciência
anímica
de estados)*

*e o som da água
em movimento*

(2011)

devir-peixe

*(no desenho
sobre o retrato
lhe saltava um peixe
da boca – e agora é meu braço*

*o Amor
quem mandou dizer
palavra-peixe*

soçobro suçuarana

*fala
peixe-suso
fala*

a língua é outra

a luz é outra
é sentido de água
(águia, falcão,
faca afiada)

fim é nunca
chegar
a um fim

(1963)

(e, portanto,
não somos eternos)

ler,
continuar,
desviar,
recomeçar

– outra vez

aprender da circularidade
o salto
sair do círculo
é salto)

se eu fosse falar
em termos técnicos
diria:
– a experiência de encontro
com a escrita llansoliana
é aprendizado que não se explica
é prática de convívio
(ética da partilha)

(2003)

uma visão do todo
e da unidade
que levo no corpo
em cada gesto
para onde vou
e vou sempre
levando o texto
para fazer
fumaça
no mundo
com lixa
e luxúria
nos sentidos
pólvora
para escrever
palavra
para fazer
ruído
e gerar energia

(1945)

de onde olho penso
e reflito
(aprendi
a abrir caminhos)

aprendi
a pensar peixe
não pensar
bem ou pensar mal
não é pensar moral
mas pensar peixe
movimento
movimento
é saúde do pensamento

(1976)

deixar a língua decantar
esperar o tempo agir
e fazer suas próprias
combinações ao acaso

“o inverno é o método”
– é uma conclusão?

conclusão é levar o texto
para o fora
na dimensão da vida
é aprendido

(não se quantifica)

levar
no corpo inteiro
respirar
com o corpo inteiro

é falar dos pés
das mãos
dos olhos
e do coração

é levar na vida

(2042)

não se explica
se escreve

aprendi
e agradeço imenso
a chance
de aprender sempre
a sorte de ter encontrado
esbarrado
na dura matéria do enigma

isso é escada para o azul

(os livros nos encontram
nesse imediato)

a escada do porto

*me leva
de novo
à água*

(destino?)

(1974)

é cíclico

*não sei dizer muito
muito mais além disso*

*posso, sim, dizer
dizer e contar a estória
de como foi escrever
estas derivas, pois
“era uma vez o EU
e isso e aquilo
o EU vinha dali
caminhou para cá
o EU assim e
assado o EU
para lá
e etc”*

mas prefiro não

*já disse
já escrevi
já expliquei*

– está tudo aí

(3051)

aqui o porto é escada

ir para outro lugar

pulo de água

*imagine o corpo
entrando*

*a água é espelho
não há morte ofélia
ou morte virginia woolf
como lembrou a francine*

*depois de cair
o corpo volta à superfície*

e bóia

o corpo é boiar

*aprender a escrever
é ser bóia*

(536)

*para onde vou
mergulho*

na superfície
das coisas
onde esparramo pele
experimentando
novas geografias

e não se quantifica isso

(1953)

porque levo no corpo
a poesia
o drama
a pergunta
a experiência
a comunidade
a solidão compartilhada
o inverno
o cão jade
o amor
a árvore
a imagem
o diário
o caderno
o lápis
a mística
o movimento
a mutação
o livro
o saber
o esquecer
a luz
o outro
o aberto
a clorofila
a amizade
o encontro
a alegria
o desejo
o corpo
a casa
a língua
o mar
a sobreimpressão
o olhar
o real
o eterno retorno do mútuo
a paisagem
o aossê
o prunus triloba
o convívio estético
o fascínio
o joshua
o ardor
o poema
a cena fulgor

(1935)

(chama fagulha fascínio

(2486)

figura)

*o porto é a ponte
lugar para praticar o pulo
e risco*

avançar, continuar

*a imagem não é
um porto seguro*

(ADVERTÊNCIA)

*é tentar carregar o corpo
no nosso mais imediato
contato permanente
com o mundo*

abertura de encontro

(e alguma alegria)

“cada um por sua conta e risco”

vai, segue, continua

– chora mas não te demora

(1839)

*olha pro jardim da estrela
viandante, olha
para o pé da árvore
chora pelo que ali deixou
plantado na terra
mas não te demora
aprende a passar*

vai, segue, continua

toda morte é passagem
vento e rumor

vai, segue, continua

todo vento é passagem

zera tudo e de novo
(aprende a abandonar)

(1342)

*embaralha o tempo e expande
cada segundo
sente tudo na duração máxima
do instante*

isto é a vida

e respira

o EU disperso
na água

desenha assim
a paisagem
(tudo junto

eucorpopaisageminstanteáguagrafia

(1869)

e

(1934)

(1833)

(1729)

(475)

u

(2001)

distendido / separado
como grafou o poema-poente)

São Paulo, 2007/2008
Buenos Aires, 2009
Lisboa, Londres, Paris, 2009
Fortaleza, 2010/2011

*“Se lhe perguntarem o que mais quer,
dirá,*

dirá, mais tarde, o seu mais secreto desejo.

*Que outra coisa se pode dizer do poema? Que forma mais eficaz e directa de o
apresentar? Dirá _____”*

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 20.

fotos: Érica Zíngano e Sofi Hemon

sequência de imagens de duas ações:
uma realizada por Érica Zíngano
no Tejo, em Lisboa/2009
e outra por Érica Zíngano e Sofi Hemon
no Canal de l'Hourc, em Paris/2009

a montagem embaralha e estica duas cidades
geograficamente distantes - afetivamente próximas

as ações integram o **projeto EU**
<http://projetoEU09.blogspot.com>

(trabalho colaborativo, elaborado e realizado
durante a feitura desta dissertação
com muitas outras mãos e EUs dispersos
por vários lugares e paisagens)

*“Durante alguns anos, era impossível percorrer o caminho até o mar,
agora apenas com Jade, o texto e a rapariga que temia a impostura,
sem pensar (aliás, sem pensarmos) em Christinna
que, em nós, ficara associada a um sabor a sal e a deserto.*

*Hoje, cada um a se modo,
sabemos que o sexo de ler, sem o qual o encanto do mundo não pode ser
sentido, nem escrito,
é uma obra de cópia _____ de copista paciente e de instantâneos de
fotograma
e, nas horas em que, finalmente, perdermos o medo,
uma conjectura criada, querida e amada.”*

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 142.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Depois de os pregos na erva*. Porto: Afrontamento, 1973.

_____. *O livro das comunidades - Geografia de rebeldes I*. Porto: Afrontamento, 1977.

_____. *Contos do mal errante - O litoral do mundo II*. Lisboa: Rolim, 1986.

_____. *Finita - diário II*. Lisboa: Rolim, 1987.

_____. *Os pregos na erva*. 2ª.ed. Lisboa: Rolim, 1987a.

_____. *Da sebe ao ser - O litoral do mundo III*. Lisboa: Rolim, 1988.

_____. “Na margem da língua, fora da literatura - entrevista a António Guerreiro”.
In: Jornal Expresso. Lisboa: 06 de abril de 1991.

_____. *Um beijo dado mais tarde*. 2ª. ed. Lisboa: Rolim, 1991a.

_____. *Hölder, de Hölderlin*. Colares: Colares Editora, 1993.

_____. *Lisboaleipzig 1 - O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

_____. *Lisboaleipzig 2 - O ensaio da música*. Lisboa: Rolim, 1994a.

_____. *Inquérito às quatro confidências - diário III*. Lisboa: Relógio d’Água, 1996.

_____. *Causa amante - O litoral do mundo I*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d’Água, 1996a.

_____. *Um falcão no punho - diário I*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d’Água, 1998.

_____. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio d’Água, 1998a.

_____. *O livro das comunidades - Geografia de rebeldes I*. Lisboa: Relógio d’Água, 1999.

_____. “Carta ao legente”. *In: BRANCO, Lúcia Castello. Os absolutamente sós -*

Llansol - A letra - Lacan. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/ UFMG, 2000, p. 13-17.

_____. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. *Amar um cão*. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Cantileno*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000a.

_____. *Parasceve*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

_____. *A restante vida - Geografia de rebeldes II*. 2ª.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2001a.

_____. *O senhor de Herbais - Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

_____. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

_____. *Na casa de julho e agosto - Geografia de rebeldes III*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2003a.

_____. "O espaço edénico - entrevista a João Mendes". In: *Jornal Público*. Lisboa: 18 de janeiro de 1995. Apud: LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto - Geografia de rebeldes III*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2003a, p. 139-168.

_____. *O raio sobre o lápis*. 2ª. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Amigo e Amiga - Curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. *Uma data em cada mão - Livro de horas I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Um arco singular - Livro de horas II*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ABREU, Maria Fernanda de. “Escrita diferente exige leitura diferente”. In: *Jornal de Letras* - “Unanimidade do júri APE para Maria Gabriela Llansol”. Lisboa: 18 de junho de 1991.

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

_____. *Idea da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. “O fim do poema”. Trad. Sérgio Alcides. In: *Cacto número 01*. São Bernardo do Campo-SP, Agosto, 2002, p. 142-149.

ARISTÓTELES. “Poética”. In: **ARISTÓTELES**, **HORÁCIO**, **LONGINO**. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. Intro. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Ed. Cultrix, 2005.

BARRENTO, João. *A voz dos tempos e o silêncio do tempo - o projecto inacabado da História em O livro das comunidades*. Jade - Cadernos llansolianos nº. 6. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de estudos llansolianos, 2005.

_____. “Fulgor e ritmo: tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder”. In: *Relâmpago, revista de poesia*, nº 10. Lisboa: Relógio d’Água, 2005a.

_____. *Na dobra do mundo - Escritos Llansolianos*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BARTHES, Roland; **NADEAU**, Maurice. *Sur la littérature*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

BARTHES, Roland. “Drame, poème, roman”. In: *Tel Quel - Théorie d’ensemble (choix)*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

_____. “La mort de l’auteur” et “L’effet de réel”. In: *Le bruissement de la langue - essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1993, p. 63-69 et p. 179-187.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1995.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

_____. *R/B Roland Barthes*. Sous la direction de Marianne Alphant & Nathalie Léger. Paris: Seuil, Centre George Pompidou, Imec, 2002a.

_____. *Como viver junto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da prosa à poesia*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2000.

_____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 2003.

BRANCO, Lúcia Castello. “Encontros com escritoras portuguesas”. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. BH: UFMG, v. 13. n.16, julho-dezembro de 1993.

_____. *Os absolutamente sós - Llansol - A Letra - Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FAE/UFMG, 2000.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 5ª ed. São Paulo: Editora Globo, 1989.

_____. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1982.

COELHO, Eduardo Prado. “Maria Gabriela Llansol: o texto equidistante.” In: *A noite*

do mundo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

_____. “A rapariga que temia a impostura da língua”. In: *O cálculo das sombras*. Porto: Asa Literatura, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie - Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Espinoso - filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. “Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno [1967].” In: *A ilha deserta*. Ed. preparada por David Lapoujade. Org. edição brasileira: Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DELEUZE, Gilles; **GUATTARI**, Félix. “6. 28 de Novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos”. In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Ed. du Seuil, 1972.

_____. *Anne Duformantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Pref. Augusto Joaquim. Trad. Ana Fontes. Colares: Colares editora, 1995.

_____. *Não sou ninguém - poemas*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Alguns poemas*. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DOUCET, Friedrich W. *O Livro de Ouro das Ciências Ocultas – Magia, Alquimia*,

Ocultismo. Trad. Maria Madalena Würth Teixeira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

EIRAS, Pedro. “Maria Gabriela Llansol e a rapariga que temia a impostura da língua”. In: *Tinta, Special Edition*, vol. 5, The Center for Portuguese Studies, The Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara, 2001, p. 11-43.

_____. *Esquecer Fausto - A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.

ESPINOSA. *Ética*. In: *Col. Os pensadores*. Trad. Marilena Chauí ... [et al.]. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4ª ed. Lisboa: Vega Passagens, 2002.

FREITAS, Manuel de. *A perspectiva da Morte: 20 (-2) Poetas Portugueses do Século XX*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991.

_____. “O sexo de ler”. In: *Expresso (Cartaz)*. Lisboa: 22 de Julho de 2000.

GUERREIRO, António. “O texto nómada de Maria Gabriela Llansol”. In: *Colóquio/Letras*, nº 91, Lisboa, 1986, p. 66-69.

GUSMÃO, Manuel. “Partilha generosa do que é misterioso”. In: *Jornal de Letras - “Unanimidade do júri APE para Maria Gabriela Llansol”*. Lisboa: 18 de junho de 1991.”

HELENA, Lúcia. “Metaficção e Figuração do Feminino em Maria Gabriela Llansol”. In: *Encontro Nacional da Anpoll (7: 1992: Porto Alegre)*. Anais. Goiânia: Anpoll, 1993.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

_____. *Poemas*. Trad. Intro. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991a.

HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

JOAQUIM, Augusto. “Posfácio”. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante - O litoral do mundo I*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d’Água, 1996a.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico - de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

KEHL, Maria Rita, “O eu é o corpo”. In: COCCHIARALE, Fernando & MATESCO, Viviane (curadoria). *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

LINS, Daniel. “A alegria como força revolucionária - ética e estética da alegria”. In: *Fazendo rizoma*. Org. Beatriz Furtado e Daniel Lins. São Paulo: Hedra, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão Segundo G.H.* Edição crítica Benedito Nunes. Coord. 2ª ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

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

_____. “A imagem ardente, leitura de *Última ciência*, de Herberto Helder”. In: *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral edições, 1990, p. 11-20.

LOUÏS, Pierre. *O sexo de ler de Bilitis*. Lisboa: Relógio d’Água, 2010.

MACIEL, Maria Esther. “Llansóis de areia: uma leitura de *Onde vais, drama-poesia?*, de Maria Gabriela Llansol”. *A memória das coisas - ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo - Vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARZANO, Michela. *La philosophie du corps*. 2ème ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org., intro. e notas Maria Aliete Galhoz. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1976.

_____. *Obras em prosa*. Org., intro. e notas Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.

_____. *O livro do desassossego*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PLATON. *Le banquet*. Texte établi et traduit par Paul Vicaire avec le concours de Jean Laborderie. Paris: Flammarion, 2000.

QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Paris: Fata Morgana, 2003.

RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Trad. e Intro. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Frutos e apontamentos*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

_____. *O livro das imagens*. Trad. e nota intro. Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro - Derivas de um barco ébrio*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

_____. *Poésies. Une saison en enfer, Illuminations*. Préface de René Char. Édition établie et annotée par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1999.

RIPOLL, Ricard. “Introduction”. In: *L’écriture fragmentaire: théories et pratiques*. Actes du 1^{er} congrès internacional du groupe de recherches sur les écritures subversives. Barcelone, 21-23 juin 2001. (RIPOLL, Ricard (Org.)) Saint-Estève: Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

ROSENFELD, Anatol. “3. Esboço de Hölderlin.” In: *Letras Germânicas*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

RUIZ, Castor M.M. Bartolomé. “A ética como prática de subjetivação: esboço de uma ética e estética da alteridade.” In: *Ética - Crises e perspectivas*. Pergentino S. Pivatto (Org). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SAN-PAYO, Patrícia. “Maria Gabriela Llansol e a escrita fragmentária: Leitura de *Onde vais, drama-poesia?*”. In: *Românica* (Faculdade de Letras de Lisboa), nº 12, 2003, p. 121-136.

SANTOS, Maria Etelvina. *Como uma pedra pássaro que voa - Llansol e o improvável da leitura*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos. “LLANSOL Nunes da Cunha Rodrigues MARIA GABRIELA”. In: *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 272-274.

SEIXO, Maria Alzira. “Alteridade e auto-referencialidade no romance português hoje – a propósito das obras de José Saramago, Mário Cláudio e Maria Gabriela Llansol” e “Para uma tipologia ficcional (Pensando a obra de Maria Gabriela Llansol”. In: *A palavra do romance – ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 21-27 e 28-33.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Maria Gabriela Llansol: Água de Escrita”. In: *II Congresso Abralic/Anais*, v.3, Belo Horizonte, 1991, p. 345-348.

_____. “A crise dos gêneros e a ficção lírica de Maria Gabriela Llansol”. In: *Estudos*

Portugueses e Africanos, nº21, Campinas, 1993, p. 49-54.

_____. “Casa de Escrita”. In: *Escrever a casa portuguesa*. Org. Jorge Fernandes da Silveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *O beijo partido: Leitura de Um beijo dado mais tarde - Introdução à obra de Llansol*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2004.

SOARES, Maria de Lourdes. “*Onde vais, drama-poesia?*”. In: *Scripta*. Revista da Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros - CESPUC - Minas, Volume 4, Número 8, 1º semestre de 2001, p. 433-436.

SONTAG, Susan. *Questão de Ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

Cântico dos Cânticos. Trad. do hebraico, intro. e notas José Tolentino de Mendonça. Desenhos de Ilda David'. Lisboa: Edições Cotovia, Biblioteca Editores Independentes, 2008.

Livro de asas para Maria Gabriela Llansol. Org. Lúcia Castello Branco e Vânia Baeta Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

O que é figura? - Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Org. João Barrento. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

“há o mar

sento-me numa folha vegetal que, em breve, se enrolará na noite; subo no ar que se deita por terra e, finalmente, num aumento gradual, espalho-me, numa sondagem profunda, sobre a antiga hipótese de Hölderlin

_____ e as

três dimensões do seu corpo

impeço que se faça o seu perfil

que se representem, sobre os meus, os seus lábios grossos, ou estes me desejem

não quero que o que se vai realizar o designe

nada do que está acontecendo é da sua responsabilidade

o que eu desejava era que o espírito perdido pensasse

noutro pensamento que fosse meu

não é ousadia

cabe-me a mim, agora, enquanto tenho um corpo de viva, encontrar caminho para o drama-poesia

volto

o texto para ela que, a meu lado, e de saias arregaçadas se expõe ao mar

quero que ele se comova com a liberdade que nos inspira

aquele corpo de beleza

e se interrogue sobre a fatal inviabilidade da sua soberania

que olhe os rapazes que, sobre as rochas, parecem estar apenas a espiar o horizonte

torturados pelo avivar de uma chama que, até então, parecia inexistir nos seus

sentidos”

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*, p. 108-109.

LIVROS/OBRA	ANO - 1ª Ed. editora	ANO - 2ª Ed. editora	TÉRMINOS	OBS.:
(PE) <i>Os pregos na erva</i>	1962 Lisboa: Portugália	1987 Lisboa: Rolim		
(DPE) <i>Depois de os pregos na erva</i>	1973 Porto: Afrontamento		Lovaina, 1968- Lovaina 1971; Lisboa, 1964- Lovaina 1968; Lisboa 1961- Lisboa, 1963.	
(LC) <i>O livro das comunidades</i>	1977 Porto: Afrontamento	1999 Lisboa: Relógio d'Água	Abadia de Maredret, 2 de Novembro de 1974.	Trilogia: Geografia de rebeldes I (A.Borges)
(RV) <i>A restante vida</i>	1983 Porto: Afrontamento	2001 Lisboa: Relógio d'Água	Jodoigne, 6 de Agosto de 1977.	Trilogia: Geografia de rebeldes II (texto de A.Borges)
(CJA) <i>Na casa de julho e agosto</i>	1984 Porto: Afrontamento	2003 Lisboa: Relógio d'Água	Caminho de Flandres, 6 de Julho de 1977; Casa de Jodoigne, 18 de Agosto de 1979.	Trilogia: Geografia de rebeldes III
(CA) <i>Causa amante</i>	1984 Lisboa: A regra do jogo	1996 Lisboa: Relógio d'Água	Herbais, 21 de Setembro de 1980.	Trilogia: O litoral do mundo I
(FP) <i>Um falcão no punho</i>	1985 Lisboa: Rolim	1998 Lisboa: Relógio d'Água	Jodoigne 1979; Herbais 1981- 1983; Lisboa 1983; Herbais 1983;	Diário I - Prémio casa de Mateus de 1985

(CME) <i>Contos do mal errante</i>	1986 Lisboa: Rolim	2004 Lisboa: Assírio & Alvim	Herbais, 6 de Dezembro de 1982.	Trilogia: O litoral do mundo II - Prémio Inasset de 1986.
(F) <i>Finita</i>	1987 Lisboa: Rolim	2005 Lisboa: Assírio & Alvim	Lovaina 1974- 1975; Jodoigne 1975-76-77	Diário II
(SS) <i>Da sebe ao ser</i>	1988 Lisboa: Rolim		Herbais, 7 de Dezembro de 1981.	Trilogia: O litoral do mundo III
(AC) <i>Amar um cão</i>	1990 Colares: Colares editora	2008 Lisboa: Assírio & Alvim	Azinhas do Mar, finais de Agosto de 1990.	Também publicado in: <i>Cantileno</i> , 2000.
(RSL) <i>O raio sobre o lápis</i>	1990 Lisboa/Bruxelas: comissariado Europália	2004 Lisboa: Assírio & Alvim	Colares, 3 de Dezembro de 1990.	
(BDMT) <i>Um beijo dado mais tarde</i>	1990 Lisboa: Rolim	1991 Lisboa: Rolim	Colares, Novembro de 1988.	- Prémio da Crítica, 1990; - Grande prémio do Romance e da Novela de 1990, da APE, Associação Portuguesa dos Escritores.
(HH) <i>Hölder, de Hölderlin</i>	1993 Colares: Colares editora		Körtemberg, 23 de Junho de 1985.	Também publicado in: <i>Cantileno</i> , 2000.
(LL1) <i>Lisboaleipzig 1 - O encontro inesperado do diverso</i>	1994 Lisboa: Rolim			
(LL2) <i>Lisboaleipzig 2 - O ensaio da música</i>	1994 Lisboa: Rolim		Toki-Alai, 12 de agosto de 1994.	

Emily Dickinson, <i>Bilhetinhos com poemas</i>	1995 Colares: Colares editora			Tradução (Assinada com o pseudónimo de Ana Fontes)
Verlaine, <i>Sageza</i>	1995 Lisboa: Relógio d'Água			Tradução
(IQC) <i>Inquérito às quatro confidências</i>	1996 Lisboa: Relógio d'Água		____ (1994- 1996)	Diário III
Rilke, <i>Frutos e apontamentos</i>	1996 Lisboa: Relógio d'Água			Tradução
Rimbaud, <i>O rapaz raro, iluminações e poemas</i>	1998 Lisboa: Relógio d'Água			Tradução
(ATJ) <i>Ardente texto Joshua</i>	1999 Lisboa: Relógio d'Água		Serra de Sintra, 6 de Março de 1998.	
Thérèse Martin, <i>de Lisieux</i>	1999 Lisboa: Relógio d'Água			Tradução
(OVDP) <i>Onde vais, drama-poesia?</i>	2000 Lisboa: Relógio d'Água		Serra de Sintra, 27 de Agosto de 1999.	
(C) <i>Cantileno</i>	2000 Lisboa: Relógio d'Água			

(P) <i>Parasceve - Puzzles e Ironias</i>	2001 Lisboa: Relógio d'Água		Serra de Sintra, 24 de Novembro de 2000.	
Guillaume Apollinaire, <i>Mais novembre do que setembro</i>	2001 Lisboa: Relógio d'Água			Tradução
(SH) <i>O senhor de herbais</i> - Breves ensaios sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações	2002 Lisboa: Relógio d'Água		Serra de Sintra, 29 de Janeiro de 2002.	
Paul Éluard, <i>Últimos poemas de amor</i>	2002 Lisboa: Relógio d'Água			Tradução
(JLA) <i>O jogo da liberdade da alma</i>	2003 Lisboa: Relógio d'Água		Sintra, 12 de Dezembro de 1999.	
(CLP) <i>O começo de um livro é precioso</i>	2003 Lisboa: Assírio & Alvim		Serra de Sintra, 30 de Junho de 2003.	
Charles Baudelaire, <i>As flores do mal</i>	2003 Lisboa: Relógio d'Água			Tradução
(AA) <i>Amigo e amiga</i> - Curso de silêncio de 2004	2006 Lisboa: Assírio & Alvim			- Grande prémio do Romance e da Novela de 2006, da APE, Associação Portuguesa dos Escritores.
(CL) <i>Os cantores de leitura</i>	2007 Lisboa: Assírio & Alvim			

“Jodoigne, 23 de Dezembro de 1976.

Ontem ficámos até tarde, conversando. Sem racionalizar, mas compondo o pensamento, como quem borda em fio recordações de factos objectivos e de acontecimentos pessoais.

[...] Augusto relê a parte final do texto:

*Desse rosto, no berço,
aparece um pássaro furtivo
que a envolve em luz verde
e pesada – a luz negra se rasga , e deixa ver
um pomar cheio de frutos,
e aves ligeiras como migratórias.*

Essa ruptura entre a **luz verde e pesada** e a **luz negra, que se rasga** indica o caminho para uma espécie arcaica de Deus, esse que está infeliz e só. (Caminha preso, na poeira, atravessando momentos de insuportável tristeza). O Deus que era objecto da Fé, narrado no Antigo Testamento, e cujos contornos de violência criavam reverência e temor dissolveu-se, à medida que **isso que será homem** procura, **de modo hábil**, tomar conta do seu destino.

Pensa-se que só há três posições face a Deus: a religiosa, a mística e a agnóstica. Os textos mostram que há ainda outra: uma nova prática libidinal de grupo, a que chamamos **gestalt criativa** incorporada em mulheres, homens, animais, plantas e paisagem, que toma a seu cargo a realização da boa nova anunciada à natureza e aos humanos.

Essa gente/ ou forma
cujo primórdio é o texto de Job
são os que verdadeiramente desejam e querem o **eterno retorno do mútuo**,
tomando a seu cargo o que, na vertente judaico-cristã
da nossa civilização, foi chamado o plano da criação.

Nesse plano, sempre houve uma cosmogonia.

A cosmogonia fundadora do homem ocidental, que se inicia num Deus temível e vem acabar (?) na criança que liberta o Deus nostálgico da sua incompreensão face à sua própria obra. E no teu breve texto, estão presentes quase todos os personagens dessa cosmogonia.

O primeiro é Deus que surge no final. Deus, na sua face mais arcaica, que nunca foi pessoa, misto de nuvem cinzenta e ameaçadora, portadora do vento abrasador, e da planta verde, jardim ou pomar cheio de frutos. É este misto que, da sopa cósmica, adâmica, formou o homem.

Os outros, são a mulher que dá luz, e a criança sem rosto, que não é seu filho nem biológico, nem simbólico, mas seu filho ontológico. Também eles juntos – a figura e o seu filho – formam um misto, anunciador de outro espaço e de outra época. Não são, juntos, um outro ramo novo dos homens, mas o princípio de outros homens (daí, a sua relação ontológica) de cuja face nascerão pássaros furtivos, aves ligeiras como migratórias.

E aparece o quarto personagem dessa cosmogonia, o pássaro, precisamente, que, vindo da mente poderosa da criança-quimera, porque sem rosto e sem nome, fende a unidade do Deus primitivo (**a luz negra se rasga**). Será a pomba que a Tradição identifica com o Espírito Santo, e que a Igreja diz ser uma Pessoa, nunca dizendo que se trata de um Animal Divino?

A história desta cosmogonia é a narrativa de um grande plano que integra, na sua dramática, os elementos atmosféricos fundadores, as plantas, os animais, o homem e a mulher, e o jardim-paisagem. História ímpar e desarmonica, até que o Homem, como poderia imaginar Nietzsche, tudo integrando, se torne criança sem rosto e sem susto.

O teu texto é a narrativa da **batalha perdida**, mas também da esperança (profunda de recuperar o tempo em todos os sentidos), de que essa criança sem face vença essa primeira figura cosmogónica sem no entanto, a destruir ou a desvirtuar na sua potência. Dá a impressão de que fundas o texto sobre uma estética poderosa, e não sobre a razão, o que seria raro; mas todo esse tipo de textos tem, no Génesis, a sua fundação figural, pois no Eden a tudo isso se disse sim (não havendo nessa narrativa genésica, uma só negativa), a tudo se chamou belo.

E, como quase sempre acontece, o teu texto começa silencioso:

Está em qualquer lugar, e a noite desce, quase nenhuma luz reflecte na cortina da janela. O que está a fazer? Com quem fala? Nada diz?”

(LLANSOL, 1987, p. 118-121).

“Só nos aproximamos desviando”

Maurice Blanchot