

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS**  
**INSTITUTO DE LETRAS**

**LUANNA BELMONT**

**O TEXTO-TOTAL:**

**amplificação e alteridade no drama-poesia de Maria Gabriela Llansol**

**Niterói**

**Março de 2006**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**LUANNA BELMONT**

**O TEXTO-TOTAL:  
amplificação e alteridade no drama-poesia de  
Maria Gabriela Llansol**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos de Literatura.

**Orientadora: Professora Doutora Dalva Calvão**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Professora Doutora Dalva Calvão  
ORIENTADORA  
Universidade Federal Fluminense**

---

**Professor Doutor Sílvio Renato Jorge  
Universidade Federal Fluminense**

---

**Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Defendida a Dissertação:**

**Em** \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

**Conceito:**

**Niterói, Março de 2006**

## RESUMO

A investigação, em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, da poética totalizante do texto de Maria Gabriela Llansol, estabelecido sobre a expectativa da aderência ideal entre texto e mundo, lugar afetivo onde a linguagem promove o acolhimento da diferença, e em que a escrita pretende imitar o movimento instável da leitura por meio da deriva formal e semântica.

**PALAVRAS-CHAVE:** metalinguagem, intertextualidade, alteridade, leitura, escrita, afeto, paisagem, fulgor, deriva.

## ABSTRACT

The investigation, on *Onde Vais, Drama-Poesia?*, into the totalizing poetics of Maria Gabriela Llansol, which text proposes its own ideal adherence to the world, as the affecting place where language receives difference, and writing intends to pretend the unstable movement of reading by formal and semantic floating.

**KEY-WORDS:** metalanguage, intertextuality, otherness, reading, writing, affect, textual view, derivation, *fulgor scenes*.

**Para meus pais, Luiz e  
Anna:**

**a fé que insiste, me mira e  
me suplanta.**

**Para a Maria Gabriela, à  
distância de um nó d'água, e  
tão perto...**

**Para a Clarice, que eu sempre  
visito e por quem choro.**

**Para as minhas irmãs, Livia e  
Wellanna, que me atravessam.**

**Para a Gisele Heffner, a minha  
força fulgurante. Que bom que  
nos encontramos na vida.**

**Para o Marcelo, sempre. Que  
bom que nos reencontramos na  
vida.**

**Para a Dalva, o afeto que sabe.**

**Para a Sofia e a Edna, que  
farejam o meu Há.**

**A todos que, em algum momento, mesmo disperso e ínfimo, costura(ra)m comigo a minha escrita, por que eu sou, o meu agradecimento.**

Professores Jorge Fernandes da Silveira e Sílvio Renato Jorge, pela delicadeza de ler, e por ainda querer ler e ler.

Professora Dalva Calvão, leitura de esmero e MAIS. Nunca desatar o nó que nos liga à literatura portuguesa, e além dela: os nossos maiores textos.

Professora Lucia Helena, ainda e sempre, o fulgor.

Professor João Barrento, por aquela tarde que sempre reescrevo.

Para o Renato, em quem Portugal me apaixonou numa  
noite de chuva.

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue...

**Clarice Lispector (Água Viva, p.15)**

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>1. INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>11</b>  |
| <b>2. A CONSTRUÇÃO DA IDÉIA DE TOTALIDADE .....</b>                         | <b>16</b>  |
| <b>2.1. A errância da linguagem.....</b>                                    | <b>16</b>  |
| <b>3. A TOTALIDADE COMO IDEAL .....</b>                                     | <b>31</b>  |
| <b>3.1. Escrita, o repouso da leitura.....</b>                              | <b>31</b>  |
| <b>3.1.1. <i>O que o texto está a fazer?</i>.....</b>                       | <b>33</b>  |
| <b>3.1.2. <i>Ainda aquela rapariga</i>.....</b>                             | <b>39</b>  |
| <b>3.1.3. <i>Blanchot e Derrida: o distanciamento e a vigília</i> .....</b> | <b>47</b>  |
| <b>3.2. O texto como lugar utópico .....</b>                                | <b>57</b>  |
| <b>3.2.1. <i>Para dentro, para fora</i> .....</b>                           | <b>59</b>  |
| <b>3.2.2. <i>A qualidade luminosa da visão</i> .....</b>                    | <b>65</b>  |
| <b>3.2.3. <i>A coreografia da descrição</i> .....</b>                       | <b>72</b>  |
| <b>3.3. Um texto de afetos .....</b>  | <b>81</b>  |
| <b>3.3.1. <i>A ética das variações</i>.....</b>                             | <b>83</b>  |
| <b>3.3.2. <i>A consciência afetiva do pensamento</i> .....</b>              | <b>89</b>  |
| <b>3.3.3. <i>O afeto do gozo, o gozo do afeto</i>.....</b>                  | <b>98</b>  |
| <b>4. A TOTALIDADE COMO RISCO .....</b>                                     | <b>103</b> |
| <b>4.1. Dizendo a (a) deriva .....</b>                                      | <b>103</b> |
| <b>4.1.1. <i>As linhas de fuga do sujeito</i> .....</b>                     | <b>104</b> |
| <b>4.1.2. <i>A difamação do texto</i> .....</b>                             | <b>110</b> |
| <b>4.1.3. <i>A involução do texto</i> .....</b>                             | <b>116</b> |
| <b>4.2. Não há literatura? .....</b>  | <b>126</b> |

|        |   |     |
|--------|---|-----|
| 4.2.1. | <i>Uma partitura de dizer</i> .....       | 128 |
| 4.2.2. | <i>O que lhe é próprio?</i> .....         | 136 |
| 4.2.3. | <i>A fonte de ser</i> .....               | 143 |
| 5.     | <b>CONCLUSÃO</b> .....                    | 150 |
| 6.     | <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....                 | 155 |
| 6.1.   | <b>De Maria Gabriela Llansol</b> .....    | 155 |
| 6.2.   | <b>Sobre Maria Gabriela Llansol</b> ..... | 155 |
| 6.3.   | <b>Textos de outros autores</b> .....     | 158 |
| 6.4.   | <b>Textos teóricos e críticos</b> .....   | 158 |

## 1. INTRODUÇÃO

Expandir suscita uma idéia de movimento. O que se expande se move em todas as direções, e, por isso, torna-se maior. Não é, portanto, o mover-se daquilo que simplesmente se desloca, e escolhe, para isso, uma direção única, e a partir desta escolha traça um trajeto que torna o espaço uma sucessão de tempos, à medida que deixa de ocupar um espaço anterior porque se deslocou, se moveu, passando a ocupar o espaço seguinte. Não.

Expansão é o movimento ambicioso que se recusa a escolher um destino, do mesmo modo que vai tornando impossível, à medida que se realiza, reconhecer uma origem. Portanto, aquilo que se expande convoca todos os tempos, e é natural que os acolha em simultaneidade, uma vez que exige para si todos os espaços, que não se contenta em ocupar primeiro este, depois aquele. “Depois” não será apenas uma nova maneira de o mesmo corpo ocupar o mesmo espaço. “Depois” é a própria transformação do corpo, é um novo corpo ao qual o espaço se rendeu. Na expansão, “depois” não prova uma sucessão ordenada, mas uma explosão caótica do tempo que se desestruturou, que desapareceu, porque o espaço que, ao ser percorrido, o demarcava, agora se confunde com o próprio corpo que o ocupa.

Expandir-se é, por assim dizer, o paradoxo do movimento, quando este deixa de ser a confirmação de um espaço disponível para mover-se. Ao contrário do deslocamento, na expansão a sucessão dos tempos corresponde à privação do espaço, ao seu negativo, ao não-espaço.

O que se expande cresce, seu movimento se faz notar, justamente, pela escassez gradativa de lugares para onde mover-se, contra a abundância progressiva do que, nestes ex-lugares, se espalha. Porque o que se expande consome o espaço, não o troca nem abandona, e só por isso consegue mover-se. Até que, de repente, começa a crescer para

dentro, a dobrar-se sobre si mesmo, sobre o próprio ex-espço, ocupando-o duas, três, infinitas e sobrepostas vezes, de diversos modos possíveis. Tudo para não parar de expandir-se. Caso contrário, deixaria de existir, pois aquilo que se expande *é* exatamente porque se expande, se define nisto, e vai se tornando não apenas maior do que si próprio, mas maior do que o próprio espaço, ao multiplicá-lo, reutilizando-o; e maior, de certa forma, do que o próprio movimento, já que o supera como escolha, e se apropria dele como a sua essência mesma de ser.

Na expansão, portanto, não é a amplitude do espaço que se comprova, mas a amplificação do corpo. Como paradoxo do repouso, ela é um movimento auto-gerado de permanência, de afirmação de si por meio da confirmação do espaço insistentemente ocupado, de crescimento, e não de passagem.

Assim podemos ler o movimento do drama-poesia de Maria Gabriela Llansol, que passarei a chamar de **texto-total**. Ao expandir-se, porém, ele guarda uma intenção de repouso. **A linguagem escrita deseja capturar, em sua contingência, a leitura incessante do mundo**, e para isso o texto-total **se deforma**, para acolher a variação da paisagem e a sua própria, e **se dobra**, para pensá-la. Estes são os dois pensamentos complementares sobre os quais se assenta este projeto, organizado em torno do desejo e do esforço de **totalidade** desse texto.

A dissertação foi estruturada em **três partes principais**, correspondentes a três aspectos que cercam, a meu ver, o drama-poesia llansoliano, a sua textualidade, no que nela identifiquei como uma atitude expansionista, em direção à diferença e em direção a si mesma, em auto-questionamento. Tal atitude se fundamenta, por sua vez, num **ideal de totalidade** que passará, nesta leitura, a definir o texto-total.

O primeiro dos três aspectos relativos à idéia de totalidade que pretendi desenvolver aqui diz respeito à sua própria **construção estrutural**, feita por meio da manipulação metalingüística e da postura reflexiva assumida pelo texto diante dos procedimentos de produção de sentidos de que lança mão. Para tratar disso, reservei a primeira e menor parte da dissertação, intitulada A CONSTRUÇÃO DA IDÉIA DE TOTALIDADE, e composta por apenas um capítulo, o *1.1 – A errância da linguagem*. Nele, repasso brevemente a questão primordial da derivação da forma em Llansol, especificamente em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, levantando a importância do redimensionamento da palavra no contexto lírico-poético e relacionando-a à manifestação de uma micronarrativa naquele drama. Para isso, aproveito sugestões da hermenêutica de Martin Heidegger acerca da origem da obra de arte para pensar a reciprocidade que a autora inventa entre a palavra-vivo no texto e o vivo da paisagem.

Na segunda parte, a maior de todas, intitulada A TOTALIDADE COMO IDEAL, tratarei da **perspectiva idealista** que essa totalidade encerra, no tocante ao intercâmbio íntimo que promove entre as instâncias de produção e de recepção do texto, na escrita e na leitura, e às bases filosófica e humanista em que ele se assenta. São três os capítulos reservados para estas discussões. No *2.1 – Escrita, o repouso da leitura*, trato minuciosamente das conexões profundas entre ler e escrever buscadas pelo texto-total, para o que convoco, sobretudo, a teoria crítica de Roland Barthes, a noção de *vigília* em Jacques Derrida e, apenas como apoio argumentativo, a questão do *distanciamento da obra* em Maurice Blanchot.

No capítulo *2.2 – O texto como lugar utópico*, cuidei especialmente da circularidade estratégica do texto-total, que promove um retorno eterno às suas próprias demandas de linguagem enquanto vai abrindo espaço à manifestação da alteridade em seu

corpo fluido e amplificado. Analisei como esta derivação sutil, a partir da diferença, se dá com muita força através da opção descritiva, associada, por sua vez, ao sentido da visão e à recuperação da paisagem como fonte de beleza e poesia, e do próprio texto como paisagem.

Em 2.3 - *Um texto de afetos*, recuperei a filosofia de Baruch de Spinoza para entender o papel que cumpre, no drama-poesia, o conceito de *afeto* elaborado em sua *Ética*, e como ele se manifesta sobre a predominância descritiva, conferindo um lastro de dinamismo lírico (as variações provocadas no corpo e na alma) ao texto. Graças a esta ética afetiva, ele vai, aos poucos, promovendo a extrapolação do humano, e, conseqüentemente, produzindo a sua própria ética, no acolhimento generoso e instável do vivo da paisagem. Além de Spinoza, busquei a *fenomenologia da percepção* de Maurice Merleau-Ponty, a fim de caracterizar o texto-total como lugar da sensibilidade estética em alternativa ao logocentrismo platônico.

Na terceira parte, denominada A TOTALIDADE COMO RISCO, procedi, em dois capítulos, à investigação dos perigos, de ordem retórica e ideológica, inerentes à proposta de totalidade que caracteriza a textualidade, contextualizando genericamente a obra da autora na ficção da crise da literatura contemporânea e identificando na sua própria opção denegadora – “Não há literatura” – um caminho auto-gerado de resistência.

No capítulo 3.1 – *Dizendo a (a) deriva*, abordo a despersonalização do sujeito no drama-poesia, as problemáticas da difamação do texto, do seu espalhamento moderno em interlocução com outras linguagens, e ainda como força implícita de sentido não capturado pela linguagem. Incluí-se aí também uma discussão acerca da derivação disseminada do sentido no texto-total, por meio de um movimento a que chamei de involutivo.

Em 3.2 – *Não há literatura?*, o drama-poesia é objeto e argumento para a discussão de questões pertinentes à literatura hoje. Nele, discuto os riscos e saídas embutidos na idéia de uma aderência total entre texto e mundo, princípio (ou obsessão) do texto-total, para o que recupero a importância política do entendimento do texto como recorte autoral; a inevitabilidade de uma manipulação do sentido, ainda que seu controle integral seja impossível, e, por último, a opção pelo fulgor como meio termo alternativo entre a forma romanesca canonizada, recusada por Llansol, e a inexistência da literatura como projeto de transformação do mundo. Nesta última parte, aproveito o conceito de *desconstrução* derridiano, sempre vinculado a uma perspectiva barthesiana da problemática da escrita e da leitura, como se verificará na dissertação como um todo.

Em cada um desses momentos, não obstante tenha recorrido com liberdade a outros livros da autora, meu objeto imediato e predominante foi *Onde Vais, Drama-Poesia?*, publicado em 2000, do qual retirei a maior parte das citações que bordam o meu texto e sustentam minha argumentação.

Por fim, gostaria de dizer que é em torno da pretensão e da paixão alheias – a idéia de totalidade, de derivação e mergulho infinito na escrita que enxerguei como obsessão em Maria Gabriela – , mas que contam comigo, com o leitor, é em torno delas que realizo, oportunamente, meu próprio projeto de escrita, a minha própria pretensão, menos planejada antes e mais vivida enquanto, no latejar de um desejo comum de prosseguir escrevendo, onde, todavia, não mora o consenso.

## 2. A CONSTRUÇÃO DA IDÉIA DE TOTALIDADE

### 2.1. A errância da linguagem

Ações? O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo.  
Guimarães Rosa<sup>1</sup>

A primeira constatação que se pode fazer a partir da leitura de *Onde Vais, Drama-Poesia?* é a de que a poética da totalidade que caracteriza a escrita de Maria Gabriela Llansol, no sentido de um texto pretensamente infinito nas diferenças que acolhe e, ao mesmo tempo, imerso em si mesmo, que tal poética, evidente também neste livro, fundamenta-se nas forças metalingüística e intertextual da linguagem. A partir delas, a autora constrói aquilo a que não aceita chamar de literatura, mas que vai no seu rastro, prepara para ela, salva-a, em claro desejo de oposição à estética realista do romance, ao uso meramente referencial e narrativo da língua. Embora possamos dizer, neste jogo, que a condição instrumental da língua não se apaga completamente. Ela continua no subsolo, sustentando com dedicação de terra e de pedra as elevações figurais das árvores do texto, os seus saltos sem gravidade, a sua altura fulgurante de derivação.

Este, de esquecer a referencialidade restante da linguagem no texto de Llansol, é um dos riscos dos quais também pretendo dar conta na terceira parte desta dissertação. Mas, independentemente disso, ela tem, como ponto de partida óbvio, a errância da linguagem no drama-poesia, quando acontece o que poderíamos chamar de um descolamento do terreno seguro da significação rumo à associação, um vôo livre do texto pelo texto, que parece dar crédito incondicional a si mesmo. A percepção dessa errância foi

---

<sup>1</sup> ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

a responsável pelo meu desejo de investigar sua pretensão totalizante, não obstante o texto-total, como consciência, ponha-se à margem da ordem e do poder.

Sendo assim, posso dizer que a metalinguagem e a intertextualidade, na categorização teórica moderna de que lanço mão para nomear, para me apropriar desse texto e conhecê-lo minimamente, que elas configuram, de um modo geral, como seus impulsos internos, essa linguagem andarilha, tema central desta primeira parte.

Por textualidade entender-se-á a “água de escrita” llansoliana (LLANSOL, 1987, p.188) que se recusa a ser transparência, seta para um suposto real, mas também não deseja ser texto reconhecível, enformado. Em sua liquidez, várias formas se diluem, se dissolvem. O texto-total molha as coisas ao aderir-se a elas; mergulha o pensamento no texto, encharca-se até que a forma, sem ser vício ao ser corpo, penetre irreversivelmente na idéia. A sua presença-lâmina também é espelho d’água que reflete (e corta) quem sobre ele se debruça, e podemos dizer que muitas vezes esconde, oportunamente, as próprias entranhas revoltas, abissais, deste olhar rebatido pelo reflexo.

A textualidade é uma inundação semântica causada pela manipulação minuciosa do significante e pela evocação a que procede, libertando-as, das formas tratáveis do texto, sejam elas os três gêneros retóricos fundamentais, de onde outros se derivam, a que, desde Aristóteles, denominamos lírico, épico e dramático. O texto-água se enforma e desenforma ao movimento da escrita que vaza, para fora do verso e da frase, do parágrafo e da estrofe, que não aceita estes limites gráficos ou quaisquer outros, e enxerta-lhes espaços vazios, traços, lacunas de delegação do sentido que, por mais esse vazadouro, também se espalha, transborda. Enfim, a liquidez do texto-total lhe (nos) é profundamente cara.

A unidade multidirecional que se torna o verbo nesse texto determinará o seu sentido disseminado, espalhado em diferentes direções, liberto de um destino além do

próprio texto. Entrevemos, neste esforço de questionamento da literatura por meio da “palavra-enigma”, ou da palavra-coisa, numa contaminação heideggeriana, uma vontade de “Atravessar a cortina da língua” (195)<sup>2</sup>, o que significa indagar se ela serve à impostura (ao realismo entendido como engodo) ou se (re)cria, com seu “dom poético”, o fulgor do vivo.

“Fulgor ou verossimilhança?”, pergunta Infausta, figura que seria o heterônimo feminino de Fernando Pessoa / Aossê, referindo-se à gota de água que caíra sobre a mesa enquanto tomava chá com Anna Magdalena em Lisboaaleipzig (figura-lugar que cruza o espaço português, Lisboa, com o reconhecidamente europeu, Leipzig, na Alemanha, numa relação problematizada). “Fulgor ou verossimilhança?”, Infausta pergunta uma segunda vez, voltando-se para quem bate à porta e acaba de chegar. Intuímos: o visitante é um jornalista que, ao entrevistá-la, num jogo ficcional em que o texto é, ao mesmo tempo, o próprio lugar e o objeto do diálogo, mostra-se inconformado diante das respostas dadas pela narradora sobre o texto de fulgor. Ao contrário das duas figuras, Infausta e Anna de Magdalena, o jornalista teria escolhido a verossimilhança, e não o fulgor, na medida em que pretendia “ ‘traduzir’ um mundo noutra mundo”, e que, ao fazer perguntas, apenas “fechava portas, nutria-se das permanentes exclusões que criava”. Assim, a pergunta de dupla alternativa, “fulgor ou verossimilhança?”, é, na verdade, “uma interrogação sobre a natureza da luz de ler” (195-196), e indica uma preocupação latente do próprio texto com a produção de seus sentidos.

Não se trata, na verdade, de uma escolha, pois os módulos (ou os modos) particularmente translúcidos de significar do drama-poesia, as “cenas fulgor” pelas quais ele se desenvolve, não abandonam de vez a referência como técnica de escrita, mas voltam

---

<sup>2</sup> As citações de *Onde Vais, Drama-Poesia?* serão seguidas apenas do número da página, entre parêntesis. As citações dos demais livros serão acompanhadas da referência completa. O título daquele livro será, oportunamente, reduzido às suas iniciais: OVDP.

sempre a ela como acusação, a perfurá-la, a testar a sua resistência felizmente pouca, frágil, favorável ao deslizamento poético a que toda língua se inclina.

Condensações motoras da expansão, as cenas fulgor ajudam a construir uma paisagem textual instável, surpreendente, povoada por figuras não humanas que se condensam e se esvaem inesperadamente, sem controle, fora da linha do tempo e no espaço comum do texto, especialmente elaborado para ser esse território de comunhão das diferenças. Essa paisagem avança, estrategicamente, também pela retroação, ou, se quisermos, pelo debruçamento sobre o texto já escrito, a ser relido e reescrito, interrompido e retomado, num eterno “corp’a’screver” que apenas assim, e sem fim, consegue crescer.

Esse texto será ambicioso, buscará o indizível, tentará destarte pegá-lo, negociará o seu desejo com o desejo de quem o escreve, e também de quem o lê. Em torno dessa questão do mergulho primordial na linguagem, podemos tomar emprestada a introspecção da escritora Clarice Lispector. Numa de suas colunas publicadas aos sábados no Jornal do Brasil durante as décadas de 60 e 70, mais precisamente no dia 06 de novembro de 1970, intitulada *Escrever as entrelinhas*, ela explicava:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (LISPECTOR, 1999, p.385)

Em OVDP, também a distração pode ser entendida como artifício, como técnica, desde que não percamos de vista o sofrimento criativo que escrever impõe a quem escreve, e que ler impõe a quem lê. Pegar “a não-palavra” é o objetivo ingênuo da escrita que, entretanto, não consegue “jogar a palavra fora”, mas também não abandona a “entrelinha”.

“Escrever distraidamente” pode significar também esbarrar com a palavra-enigma ou palavra-coisa de que falei há pouco, como se elas não fossem clarões instalados de propósito na superfície do texto-total,

quando não existe nenhum ângulo de sombra e a palavra,  
por exemplo – pomba – ,  
está a ser determinada em todos os sentidos, eu  
caminho na areia e ouvem-se ao longe, repercutindo uma infinidade de  
sons naturais

são sons verbais que dão propriedade ao areal à minha volta,  
ou sou eu  
e todas as areias e todas as formas ínfimas e preciosas de vida que  
convergimos para eles e os cristalizamos num *ar* onde,  
nem que seja por instantes,  
possamos comunicar (221).

A pomba-enigma sobrevoa o texto, decola e, do alto, assiste ao clarão que deixou. Ela desencadeou um acontecimento no texto, foi capaz de reunir, como seu efeito direto de palavra-enigma, a sensação e a reflexão, o ver e o pensar separados e confrontados intencionalmente pela escrita – a visão como antecipação espontânea da razão, conforme veremos mais detalhadamente nos capítulos 2.2.2 – *A qualidade luminosa da visão*, e 2.3.2 – *A consciência afetiva do pensamento*.

Além disso, *pomba* se coloca como indício de uma conexão importante do vivo natural com o vivo do texto, na medida em que sua leitura corresponderá à transfiguração dos “sons naturais” em “sons verbais”. O som, portanto, coisa física, manifestação espontânea e compulsória do vivo, anterior ao pensamento como a visão, é o que religa o artifício da palavra à sua natureza de coisa viva. Como ser, a palavra “emite” também o seu som, o som verbal que é o caminho para o sentido, como a sensação (visão) é a via para a reflexão (pensamento). Apenas quando transposto para o verbo, o som natural significa, e pode dar “propriedade ao areal à minha volta”. Os sons verbais são fruto da convergência

voluntária ou inconsciente do “eu e todas as areias e todas as formas ínfimas e preciosas de vida” em palavra, e, em contrapartida, apenas sua cristalização “num *ar* onde” (o texto-total?) conferirá à palavra o seu propósito.

Reparo, deliciada, o que Llansol faz em mais este “episódio vocabular”, um dentre muitos em OVDP. Ela não somente o suscita, mas explica o fenômeno da palavra-enigma por meio de uma palavra-enigma. Ela entra no seu “mecanismo” para demonstrar o seu efeito lírico, a provar que, no drama-poesia, nenhum encantamento acontece na simples consecução do poema, mas vem, quase sempre, acompanhado ou anunciado por sua destrinça simultânea, quando não chega a ser substituído por ela. Ou estaria a dizer que todo poema, ao querer saber o seu caminho – onde vais? –, quererá carregar nas costas, ou nos braços, embalando-a, a sua elucidação, que poderá ou não ser também poética, embora a metalinguagem quase sempre o seja.

Nesses momentos, o texto é egoísta, volta atrás e retira a sua oferta de disseminação para melhor explicá-la. Entendemos bem, às custas de uma perda considerável. Ganhamos em profundidade, em compreensão, e perdemos em reverberação, em surpresa distraída, como diria Clarice, na medida em que o texto torna-se um segredo desvendado, embora não pretenda, e quase nunca chega a isso, perder a sua poesia. Apenas, talvez, nomeá-la, no contexto do ímpeto auto-explicativo desta escrita. O texto-total faz, portanto, a sua autópsia, arrisca-se à morte para perscrutar as razões de sua vida, os seus sentidos acontecidos.

A estratégia da palavra-enigma corresponde, desse modo, à reprodução, no nível reduzido do vocábulo, do movimento figural, do fulgor que caracteriza as coisas como vivos, e não como inertes ou neutros que o texto atravessa. Ela se liga, também, à visão heideggeriana da obra de arte partindo de sua contingência de coisa, de objeto

indiferenciado e utilitário no mundo, ponto de vista com o qual podemos dialogar produtivamente. Importa pensar, nessa linha, como a textualidade toma a palavra como coisa viva, como valor não instrumental, ao passo que vê as coisas da paisagem como palavras, convidando-as a habitar, em plena arbitrariedade, o seu espaço mutante, sem coesão aparente, apenas porque encerram uma força de disseminação, de dispersão do sentido. Tudo se converte em palavra, e a própria palavra se converte em coisa cercada, excitada pelo texto, num trânsito em mão dupla que vai favorecendo a aparência expandida, totalizante do drama-poesia.

Recuperemos brevemente a hermenêutica de Martin Heidegger no que ela nos interessa. Ao especular acerca da origem da obra de arte, o filósofo parte de uma visão da obra como coisa, como objeto que, antes de possuir qualidades estéticas ou, se preferirmos, sensíveis, é, como qualquer outro, um corpo, uma matéria-coisa onde a arte se manifestará e se expressará a partir de um determinado contexto e de um olhar específico que o releia e o faça dialogar com o mundo. Quando isso acontece, a coisa-objeto é elevada do nível de utensílio ou instrumento do cotidiano, imperceptível, à categoria do simbólico, objeto ao qual se agregam significados que o transcendem (HEIDEGGER, 2004).

Se aproveitarmos estas pistas filosóficas para ler o movimento da escrita llansoliana, no tocante à apropriação que ela empreende dos vivos da paisagem e das palavras, poderemos elaborar uma interpretação especial para ele. Em Llansol, como se vê, as palavras também são vivos não invisíveis, ganham força independente de interlocução, são temas sobre os quais o texto fala e pensa, e não apenas ferramentas usadas para falar e pensar. Elas são figuras indiscretas que povoam o texto com sua presença opaca, voluntariosa, insubordinada. Sua história particular e seus efeitos no texto podem ser

investigados. Elas ganharam nele uma biografia que pode ou não vir a calhar em certas circunstâncias de leitura, que nos mobiliza ou nos incomoda.

As palavras, para Llansol, são convidadas de honra, trazidas à tona do fluxo da escrita como materialidade absoluta, como coisa que se **inscreve**, se planta: “ia o poema por um caminho / e uma criança apanhou um *balão* que era o seu espaço mental” (20), “‘Quem trazes ao seio?’, e recebe como resposta: ‘Um *copo de água* cheio de sentido’; / foi quando o texto se levantou e eu quase tropecei” (116). Só tropeçamos quando estamos distraídos... a lembrar outra vez de Clarice. A defesa da escrita distraída é outra forma de argumentar a favor do tropeço na palavra plantada sem aviso no texto. Quer-se estar distraído não para deixar de perceber a palavra, mas, ao contrário, para trombar com ela, de repente, e obter desse encontro o seu maior efeito: apanhar no ar um balão, beber o sentido do copo de água.

A palavra terá, portanto, como no poema, e essa é a principal prova da predominância lírica deste texto, força própria de transformação, peso característico, sonoridade providencial. Será, enfim, palavra-obra a interferir no destino estético e político do texto e do mundo. Mas voltemos à coisa heideggeriana. Para fazer essa analogia, claro está, evolui a acepção de *coisa* que Heidegger dá a esta palavra quando a utiliza a fim de preparar o pensamento para penetrar no conceito de arte. Para o filósofo, *coisa* é o ponto mais baixo, de partida, pelo qual se deverá começar a entender a obra, aquilo que ela tem em comum com tudo o mais que, sem ser obra de arte, também é coisa construída pelo homem ou nascida na natureza: um relógio, uma cesta, um barco, uma maçã, uma pedra são coisas como o são um quadro, uma escultura, um livro. Quando digo que Llansol toma as palavras por coisas, porém, já estou trabalhando com o caráter evidente, reconhecível da idéia de coisa, não apenas com sua materialidade física, mas com o aspecto positivo e auto-

afirmativo que dela deriva: coisa é aquilo que se desprende do todo, da paisagem, que se anuncia como diferença móvel, palpável, manipulável pelo homem, que se define pelo propósito para o qual foi construído ou passou a ser usado, por suas qualidades intrínsecas que a diferenciam das outras coisas.

Nesta segunda dimensão é que, a meu ver, Llansol se dispõe a compreender a palavra, a partir de sua unicidade de coisa que existe, independentemente de estar sendo ou não usada com o fim que lhe costumam dar. A palavra está lá e pode ser deslocada do seu propósito e do seu destino, podendo este desvio tornar-se, ele mesmo, o destino da palavra no texto, e ela, por sua vez, tornar-se palavra-arte, palavra que, como coisa, igual às outras palavras, se deixa no entanto deslocar, permite-se envolver por sentidos alheios, diversos, transcende a sua finalidade, encobre-a sem, entretanto, poder apagá-la. Daí que toda palavra-arte desviada seja também palavra-coisa obediente.

Assim, para desviar a palavra de sua fatalidade invisível de instrumento, a autora recupera a sua essência material, de onde ela poderá partir, como coisa, para novos destinos, inclusive o estético. Mas eu afirmei que este é um fenômeno de mão dupla, recíproco. Ela não apenas se apropria da palavra como coisa, mas também apresenta a coisa como se palavra fosse. Vejamos.

Especificamente no texto llansoliano, poderíamos entender como coisa tudo o que não é humano e faz parte da paisagem. Assim é que, para libertar esta não humanidade de sua sina de cenário, de coisa, de sua invisibilidade natural ou instrumental, e para que lhes prestemos a devida atenção, Llansol reencontrará na coisa a sua dimensão de palavra, a vida que, na coisa, se associa diretamente à sua potência de fazer sentido, de significar, de *afetar*, este último aspecto a ser esmiuçado no capítulo 2.3 – *Um texto de afetos*, na segunda parte desta dissertação. A coisa que se torna palavra é aquela que entra no texto e

atua como palavra (o balão, o copo de água, a gota sobre a mesa). E a vida adquirida pela palavra no texto-total será análoga à vida das árvores, dos pássaros, do cão, e também da cadeira, da caneta, do relógio e de tudo mais que, não sendo humano, bicho ou planta, também carrega a sua vitalidade, e assume, no texto, seu lugar de vivo, e não de coisa.

Trata-se, ao fim e ao cabo, de um trânsito de status do verbo para a paisagem, e vice-versa. A palavra se eleva de coisa-instrumento invisível a coisa-arte presente, vivo no texto, e a coisa propriamente dita, o outro, o não humano, aproveitar-se-á da dimensão estética adquirida pela palavra e deixará de ser coisa inerte do cenário para ser coisa-palavra no texto, palavra na paisagem. E, embora não possamos aceitar que a qualidade estética seja exclusiva da palavra, em Llansol fica evidente sua valorização. Enfim, a palavra remonta à sua força de coisa viva, de som, e a coisa encena a sua força de signo, cada qual exibindo o poder de que o texto as investe ao acolhê-las, linguagem e alteridade – linguagem-alteridade –, em seu movimento ao mesmo tempo auto-referente e difuso, autista e generoso.

Nesta barganha, acaba violentada a linguagem, esgarçada pelo tanto transigir de sua profunda natureza, pelo tanto resistir à entrega para depois entregar-se, a saber que, finalmente, de uma maneira ou de outra, se dobrará, se exhibirá, a favor ou, mais ainda, contra a sua vontade, quer por obediência, quer por rebeldia de sentidos.

Vejamos, então, o que faz o poema que diz o que faz:

dizeis, faz o poema \_\_\_\_\_ *chorar*  
dentro das paredes da Casa, com a certeza de que a Casa escuta  
musicalmente o choro,  
(...)  
*destacar* os objetos para o centro da sala (...)  
*fechar a porta* sobre um ser humano que saiu  
(...)  
*pensar* que a nossa liberdade atravessa uma terra de complexidade tal,  
que esta pode se perder (...)

*lembrar-se* que, antes de prosseguir, deve ir dar água às urtigas sedentas  
 (...)
 *soprar* o vento neste e no mesmo lugar, dentro e fora da Casa,  
 (...)
 *parar de repente a Casa*, se esta decidisse partir ou fugir,  
 (...)
 *colher* para nós os frutos das mimosas, das urzes e dos pinheiros.  
 (...)

Não há maneira mais alta de dar a vida, escreve o poema. (176-178)

Todos os verbos no infinitivo que iniciam cada linha-verso desta citação, destacados pela própria autora, indicam o que “faz o texto” em sua função de “dar a vida”, ou seja, em sua responsabilidade geradora. Este é, portanto, um texto consciente de sua gênese – da gênese que ele suscita e que é, ao mesmo tempo, a sua própria razão de ser, a sua própria origem. O texto é lugar de nascimento e fala sobre isso. Este “dom poético”, ou seja, o poder de criar do texto, é reconhecido pelo próprio poema, cuja *fala* prestigia e legitima o trabalho do texto: “Não há maneira mais alta”.

Esta *fala* reflexiva do poema encerra, aqui, a citação, e no livro abre o fragmento consecutivo, que já começa como remissão ao anterior, e o traz como um olhar sobre o que está por vir, instalando o seu ensinamento – a lição do texto-gênese, do texto como doador de vida e lugar de nascimento – como pista para a compreensão do texto futuro e também do passado. Abre-se, neste fragmento que descreve a operação criadora do texto através das “ações” verbais que ele pratica, um clarão que ilumina o livro como um todo.

A metáfora como modo intrínseco de atuar da linguagem, de apresentar-se no lugar da coisa que nomeia como se fosse a própria coisa, essa forma quase invisível de transposição é insistentemente lembrada, tornada visível pelo próprio texto, que não a deixa subentendida, e vive de trazer à tona a sua comunhão dialogal, interpenetrante com o não verbal, a sua convivência com os outros vivos coabitantes da paisagem. O texto é ele

mesmo um vivo que habita o mundo, e não simplesmente o revela às custas da própria invisibilidade: “Apenas o poema crescia em todos os arbustos do jardim” (23).

O ser-palavra ao lado do ser-homem, do ser-bicho e do ser-planta: assim o texto não separa a palavra da coisa, não confirma a tradição da palavra-instrumento-de-dizer-a-coisa, não esconde a palavra na coisa que ela nomeia, ou vice-versa. O texto de Llansol, na verdade, as iguala, faz nome e nomeado equivalerem-se como vivos: palavra-homem, palavra-bicho, palavra-planta, e inclina-se, de repente, com sutileza, mais à favor da palavra que se acende: “quase tropeço em Christinna que, no escuro, fala com o Jade debaixo do pinheiro Letra” (114), “um pé de escrita dividido em dedos que procura a minha emoção” (38), “as folhas voam em sopro e em escrita” (179).

O poema habita o texto e o texto habita o mundo. O texto é corpo do poema, um “corp’ a’ screver”, como diz a autora. Ou seja, o texto é um corpo a ser escrito por quem souber ler a poesia do mundo, para abrigá-la e oferecê-la aos demais humanos não poetas que não conseguem ver a sua beleza: “O poema é sem tesão e pleno de desejo. (...) Encontrar o corpo que, enfim, o escreva nesta voz. O texto.” “Um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente” (18).

Voltemos ao poema que cresce no jardim, entre os arbustos: “Apenas o poema crescia em todos os arbustos do jardim” (23). O poema torna-se visível como vivo entre os arbustos. Esta sugestão incita-nos: não será o próprio poema um arbusto? Não será a invenção desta *companhia poética* para os arbustos, o poema, ao mesmo tempo independente e especular, uma seta para fazer ver a poesia intrínseca de cada arbusto, ou de todos os arbustos juntos no jardim, o verdadeiro poema de poemas?

Entendemos, agora, porque o texto precisa tanto acusar a existência do poema, reflexivamente, dar o flagrante: porque o poema deve ser sujeito e objeto da oração, coisa

que o texto vê e *pega*. Porque o poema nasce como figura de denúncia na paisagem e no texto, na paisagem do texto. Para chamar a atenção, com seu corpo invisível que só os poetas vêem, para a poesia desde sempre presente na paisagem.

O poema nasce quando é *visto* pelo texto, capturado por ele, e, ao nascer, pari consigo o mundo, seu gêmeo, ele mesmo. Interessante cosmogonia. Este o efeito do movimento de corporificação do poema, de sua encenação figurativa em OVDP. O poema que dramatiza a existência do poema. E esta captura, em Llansol, é o dedo apontado, é o texto que *fala* do poema, e não simplesmente *escreve* um poema com seu corpo de escrita. De modo que o feitiço se dobra e o poema, ou o drama-poesia, é, de volta, o próprio texto revelado em seu ato dramático, em atuação, durante o seu *fazer*, que é, na verdade, feito de fazeres outros: *chorar, destacar, fechar a porta, pensar* (sobretudo isso, e muito!), *lembrar-se, soprar, parar de repente, colher*. Quando não se pensa, este texto encena o seu eterno gerúndio, no que a representação confunde-se com o esforço mesmo de ser, à medida que o poema executa dezenas de ações que não propriamente lhe competem, mas lhe comportam, como linguagem que precisa dizer, neste caso, fazer, para existir.

Terminemos esta primeira parte abordando brevemente a questão do lugar da narrativa no texto-total. Há, nele, a presença de uma narrativa do cotidiano mais miúdo da vida, a seguir a tendência verificada nos textos em verso contemporâneos. No drama-poesia, essa narrativa faz ligar os fragmentos metatextuais de Llansol: uma micronarrativa volta e meia interrompida que serve de esteio e pista de pouso para as evoluções do texto sobre o texto, passarela provisória da palavra-caracol, que vaga lenta, muitas vezes percorre os mesmos caminhos, carregando nas costas o próprio esconderijo, para as circunstâncias em que, insisto, versátil, encolhe-se para dentro de si mesma e ali fica, dura

e imóvel, palavra-estátua disfarçada de outra coisa, fingindo de morta. São os momentos em que um certo enredo realista ainda vaga como presença conscientemente convidada.

Mas, enquanto se estica e anda, o caracol se exhibe, o faz sobre o chão de um relato das pequenas coisas, dos pequenos afetos diários e comuns, do chá compartilhado à mesa, da visita à casa alheia, do passeio com o cão, da escrita sobre os lençóis enrodilhados, da corrida pela rua com a mochila a bater nas pernas. Tudo isso transformado e esvanecido sobre a ausência de um enredo maior que os conecte, pulverizado pela liga metalingüística que identifica esses eventos como emersões do fulgor do texto, e não de um mundo nele reproduzido, o que sugere o pensamento de um cotidiano textualizado, igualmente fragmentado e pleno de minúcias surpreendentes, da vida miúda.

Nessas micronarrativas, o foco se concentra no mínimo, procura a essência, e o ímpeto de contar da linguagem vai penetrando tão a fundo, tão na ligação das coisas, entre as idéias e entre os seres, fechando tanto a perspectiva em busca do específico – o que é, por isso mesmo, um esforço verdadeiro de valorização da diferença – , enfim, mira-se tanto o alvo, que são, ao fim, inúmeros alvos, que o que era acontecimento vira pensamento, o que era fato vira afeto, o que era plano vira ponto, o que era ação vira intenção, tensão, o que era coisa vira linguagem. Como se, ao chegar tão perto do que pretendeu contar, a linguagem acabasse desmantelando a coisa, desestabilizando a força responsável por mantê-la agregada, coesa. Como se, ao debruçar-se tanto, chegasse a ver o próprio passado ou o futuro da coisa, quando ela ainda não existia ou estava se constituindo coisa, em andamento, através da articulação de suas partes. Ou, ainda, quando já não existia mais, porque tal intervenção pontiaguda da linguagem na coisa foi capaz de alterar o seu destino, interveio na vontade dos deuses.

De modo que, mediante este espremer de olhos da palavra, esta sua busca obsessiva pela alma das coisas, por dizê-las por dentro, pelo seu avesso, as coisas em si acabaram se fragmentando até restarem apenas as próprias palavras, movidas por alguns encontros e relações, que não chegam a costurar um enredo, embora permitam ensaiar eventos que se contam. O texto é, assim, um lugar para os outros, mas, sobretudo, um lugar para si mesmo, onde passa a ser possível conviver com os outros, e guarda aí o seu caráter de construção.

### 3. A TOTALIDADE COMO IDEAL

#### 3.1. Escrita, o repouso da leitura

O livro que tem sua origem na arte não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando à sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única.  
Maurice Blanchot<sup>3</sup>

Dedico este capítulo a pensar a questão da sobreposição de *ler* e *escrever*. Será possível ainda falar em *repouso* mediante a agitação e a errância por meio das quais se cumpre o texto total llansoliano, conforme vimos até aqui? O que quero dizer com a analogia do título, que, de repente, tomei parcialmente emprestado a Roland Barthes<sup>4</sup> sem ter-me dado plena consciência disso? De que modo, ao longo de OVDP, as perspectivas da autora sobre o que seja, de um lado, a leitura, e do outro, a escrita, se entrelaçam e definem em reciprocidade? Examinar esta relação parece-me essencial para compreender a dimensão exploratória radical, que pode ser também surpreendentemente acolhedora, na qual Maria Gabriela Llansol instaura a sua literatura.

A valorização, na escrita, do lugar de dispersão da leitura não se dá, é certo, graças a uma teoria pós-moderna da recepção disfarçada em linguagem poética, mas devido à mística na qual o texto insere as relações entre as suas figuras, inclusive a do autor e a do leitor, trazidos à tona e deixados aí, transeuntes, como evidência da intenção

<sup>3</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 195

<sup>4</sup> Cf. BARTHES, Roland. "Escrever a leitura" In *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 27-29. Neste artigo, Barthes comenta e procura justificar brevemente o procedimento adotado em *S/Z*, livro em que analisa *Sarrasine*, de Balzac, a partir do "lugar para onde vai e se dispersa (a leitura)", contrariando a teoria crítica, que costuma valorizar "o lugar de onde a obra partiu (pessoa ou história)", ou seja, "o que o autor quis dizer" em vez de "o que o leitor entende". O autor define *S/Z* como um "texto-leitura", isto é, "um texto que escrevemos na nossa cabeça quando a levantamos", recuperando a escrita como espelho livre da leitura, a qual, por sua vez, também se liberta do livro de Balzac e prossegue independentemente dele, na imaginação do leitor Barthes.

metaliterária da autora. Falo do seu desejo permanente de chamar a um pensamento sobre a literatura fora de suas bases convencionais, reconhecíveis, o que, em si, não é algo novo, diríamos até que é o mote auto-explicativo, clara ou obliquamente assumido, que sempre empurrou a produção literária.

Mas este chamado só pode mesmo acontecer por meio da deformação – e de todos os riscos advindos dela – do próprio corpo da literatura. Estamos diante, portanto, de um mau pressentimento, o da dissolução da literatura, que se confunde com a sua expansão infinita, isto é, a sua amplificação, à medida que ela se abre para tudo, que o texto se adere a tudo. Aqui nos remetemos ao “mal estranho” diagnosticado por Silvina Rodrigues Lopes, segundo a qual, em Llansol, “coisas, idéias, lugares, tudo é escrita, tudo participa da mutação e da permanência da escrita” (LOPES, 1988, p.7). Desse modo, a literatura resiste como prolongamento textual que recusa a censura da forma, do tema, do tempo e do espaço, mas, ao mesmo tempo, deixa de existir pela pura ausência de limites que a cerquem, já que “tudo é escrita”.

A visão dessa vulnerabilidade intrínseca da literatura é fonte, se posso dizer assim nestes termos, de medo e angústia. Porém, serão justamente estes sentimentos que farão resgatar a sua **essência de linguagem** – ou construir-lhe-ão uma – para além de todos os gêneros e ideologias, para além de todas as histórias contáveis e de todas as emoções e verdades poetizáveis. Ou seja, o risco inerente ao desdobrar irrefreável das fronteiras faz voltar a ver um núcleo que não é propriamente central e isolado, para dentro, como se “dentro” fosse um outro lugar. Esse núcleo, na verdade, é a linguagem que se reproduz e atualiza em toda e qualquer parte do texto, se manifesta em toda a sua extensão, e o próprio desejo de prolongá-lo, o texto, é um sintoma dessa constante atividade nuclear. Esse núcleo é o avesso indesculpável de todo direito que o texto constrói, o poder de dizer sempre outra

coisa além ou em vez do que se diz, e está em toda parte como ele, porque é ele mesmo. O texto é nuclear na medida em que carrega o seu núcleo potencialmente polissêmico e polimorfo para onde vai, a sua força automóvel, a sua reação em cadeia, o contrário duvidoso que o integra, e não é capaz de abandonar esta sua essência, exercendo sempre, e paralelamente, um olhar para dentro. Dentro das coisas que nomeia é, então, dentro dele mesmo.

A forma, aqui, reacende o seu compromisso fulcral com a idéia por meio da extrapolação daquela, numa prática textual explícita que provoque essa reflexão. O que excede, então, não é apenas o que sobra em relação à parte maior reconhecível, mas é todo o texto, um texto não acomodativo, que compreende a contra-ordem como uma necessidade da literatura, sempre à beira de institucionalizar-se e sempre fugindo disso. Um texto que compreende, principalmente, a sua própria potência de libertação, e que não apenas sinaliza teoricamente, comedidamente, para a existência de um incômodo. Desse texto não nos podemos sequer acercar a não ser pelo choque, pelo sentimento de uma profunda impotência, ou incompetência, pouco a pouco convertidas em leitura.

### *3.1.1. O que o texto está a fazer?*

A mística na qual este texto insere o mundo e seu fulgor e, como conseqüência, insere-se a si mesmo nela, retira parte de sua eficácia da compreensão medieval do que era (é) a leitura: “Idade Média: / Quando ler um texto era comentá-lo... a idéia de que um texto é para bom uso, faz-me evocar o meu próprio corpo, e a sensualidade do entendimento” (LLANSOL, 1985, p.45). Em OVDP, escrever aproxima-se igualmente desta atitude “comentadora” da leitura, dando lugar a uma escrita que é, conscientemente, reescritura, derivação de si mesma. Escrever passa a ser, sobretudo, comentar e retornar, com mais

texto, ao já escrito. Isto pode dar-se em retrospectiva, quando se volta *depois* para investigar o que já foi feito, em parte ou no todo:

A energia que o envolve pensa que cada movimento tem a sua cruz própria e uma cruz desigual.

Hölderlin  
 tira do bolso esse pensamento  
 na forma de um lenço para enxugar o rosto coberto de suor  
 e com o lenço cai, de facto, uma cruz metálica já muito coçada pelo uso.  
 Eis a minha *encruzilhada* pensa, como designação mais apropriada para  
 aquele objecto de metal (86)

Assim é que o pensamento sobre a cruz faz pender, no texto, uma cruz, a nos demonstrar que o texto é realmente uma abertura para a existência por meio da nomeação. O pensamento, num primeiro momento, antecipa-se ao texto e o conduz, quando, sob a forma de lenço, deixa-se nomear lenço-pensamento, a sair do bolso do poeta. Entretanto, numa derivação aparentemente involuntária – o que seria, afinal, involuntário neste texto? –, de repente é do lenço-pensamento que cai, imprevisível, a cruz que passa a mover o texto e, conseqüentemente, o pensamento sobre o texto. Senão vejamos como, no fragmento seguinte, Llansol reavalia os procedimentos do texto que acabara de escrever:

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

Não será forçar uma coincidência?

(...)

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 (87)

Tal *método* de escrita pela via do comentário e do retorno ao corpo já escrito não se restringe, porém, apenas à opção retrospectiva de que são exemplo os dois últimos trechos, mas pode ser empregado também introspectivamente, *enquanto* se escreve, por meio de interrupções constantes no fluxo do pensamento e dos relatos. Inserem-se, então, digressões que abrem à fuga e à dispersão os sentidos inicialmente convergentes do texto, ou, de outro modo, que nos ajudam a lê-los por novas relações, por meio de associações alternativas, oferecidas como quem oferece pistas preciosas. Veja-se este “Poema para Hölderlin”:

Porque  
 Começava assim: vi-a de costas, ainda  
 nua: o redactor pensou em deus e na mulher,  
 únicos objectos sonoros da  
 mais espalhada  
 lira.  
 Ou flauta? Mas não deve ser:  
 Quando já se viu o sátiro preocupar-se com deus?  
 Nenhum leitor de poesia grega ou bucólica  
 se lembra disso.

Mas, voltando à lira...  
 vemos que se ocupa pouco da mulher  
 terrestre, com um corpo aberto à sedução. Ou só raro.  
 Porque é mágica, obcecada pela mulher  
 celeste  
 que criou os céus e a terra,  
 separou as águas,  
 semeia inquietações nas cordas da lira. Ou esta não tem cordas para esse  
 evento.

Eu gostaria de uma flauta mística ou mítica  
 e de uma lira bacana, nas garras de um baco  
 bêbado, não de vinho,  
 mas da ausência interminável da bacante urbana.

Por que morreram os bosques?

Porque  
 Começava assim: vi-a de costas, ainda nua:  
 O redactor imaginou mal o poema...  
 (42-43)

O texto, desse modo, nunca está só, mas é trazido por quem, ao mesmo tempo que o reescreve, o comenta. A sua possível origem autoral há muito se perdeu, a autoria passa a existir como lugar compartilhado, diluído pela leitura. O texto só pode emergir como intertexto, como objeto que ajuda a compor o texto alheio, outro e mesmo, dividindo espaço com ele, submisso e ao mesmo tempo grato ao seu poder, como resultado de uma leitura que se vai escrevendo, que vai *contando* o lido, *contando* a leitura, apontando e criticando o modo pelo qual o texto avança.

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 o 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  
(144)

“Entre verde e poeira”, portanto, está a “presença acentuada” do texto, onde ele se cria ao copiar-se, quando reencontra “o motivo ou móbil por que foi escrito”: para ser reescrito. Ou seja, o texto vive entre a sua origem, o seu nascimento frágil, o seu “verde”, e os seus restos, as suas cinzas, a sua “poeira”, os fragmentos dispersos que não alçaram um sentido, mas apenas a arbitrariedade dos sentidos, remendados pela leitura-cópia que se prontifica a recolher mais uma vez, e outra, nunca na mesma ordem, aqueles cacos. O texto deixa de ser translúcida passagem para outra dimensão, o real, e se interpõe como

obstáculo ao correr dos olhos e da voz, algo em que eles tropeçam, diante do qual param e recomeçam, retomam, e que reincide como mímica de um silêncio que não quer mais silenciar, o silêncio falante do texto que chama atenção para si mesmo ao convidar o seu derredor:

Eu não sabia em que plano colocar os latidos dos cães ao entardecer, a realidade verde do pinhal, nem os passeios que daríamos juntas

todas essas *coisas* estavam incluídas na forma-poema como seus pontos mortos,  
mas sabia que tudo à sua volta exigia pronunciar-se sobre o destino a dar à *objecto de beleza*; (84)

Ou ainda: “\_\_\_\_\_ a árvore com força de janela deu-me coragem pela manhã / Releio a frase escrita / \_\_\_\_\_ a árvore com força de janela deu-me coragem pela manhã / escrita certamente pela *rapariga que temia a impostura da língua*” (77). A escrita, portanto, não passa impune. Poder-se-á sempre apontá-la, talvez com mais objetividade do que se apontaria uma ação ou uma personagem qualquer nesse texto. Ela é, assim, uma espécie de protocolo de leitura, e faz ver o sujeito à medida que se alimenta do seu ato legente de percepção continuada, do mundo e do próprio texto que ele lê, à medida que o representa sempre como consciência, e não submisso a um movimento compulsório, e que pressupõe sempre o “voltar” ao texto já lido, um “reler”, um “repensar” a forma, fazendo de tudo isso catapulta para a escrita.

Portanto, também ao longo deste corpo textual específico que é o livro que escolhi, dispõe-se, à sua maneira, o tema profundo, o moto-contínuo, podemos com segurança dizer, de toda a obra de Maria Gabriela Llansol: a unidade que a autora amalgamou, e como amalgamou, ao imbricar irreversivelmente o *ler* e o *escrever* como

alvos de sua metalinguagem, e ao projetá-los sobre a “paisagem”, ou seja, sobre o não verbal.

Assim procedendo, ela inventou uma correspondência ou uma aderência total que se constituirá a verdade essencial do seu mundo e, por conseqüência, do seu texto. O mundo de onde ela escreve, o mundo tal como ela o vê, o mundo ao qual ela dá voz em sua escrita – “Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho” (11) – é justamente o correlato do seu texto como ato contínuo de percepção e vivência desse mundo. Esse é o pressuposto fundamental de que ela parte e de que todos nós deveremos partir a fim de compreender, ou melhor, de compartilhar a sua experiência, por assim dizer, literária, segundo a qual o texto é atitude constante de perceber o mundo e suas diferenças – e por isso é um texto irreconhecível, a não ser como mutação e derivação na língua. Ou, de outro modo, é um texto sempre remissor, espaço de reconhecimento de outros textos.

A partir destas diferenças, então, ao apropriar-se delas como pode e quer, esse texto percebe a si mesmo como linguagem, ou seja, enquanto poder de criação da diferença, instância de produção de outros, lugar onde a alteridade assoma e faz ver, em contrapartida, o próprio texto, completando o círculo infinito ler-escrever-ler. Esse pressuposto simples, e, convenhamos, gasto, já que é a essência da própria linguagem – e não é à toa que ela o resgata e amplifica, como vimos no capítulo 1.1 –, é reacendido com violência vital por Maria Gabriela, e trata-se exatamente do cultivo do **texto como metáfora do mundo**: “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” (34). Por esta escolha podemos entender, portanto, a amplificação como movimento natural e destino irrevogável do que deseja abandonar os próprios limites e transformar-se em **textualidade** (o “texto-leitura” barthesiano já completamente despegado do seu objeto

original de ler, o livro; ou o texto-total, como procuro definir aqui), e o faz graças à potência inesgotável da língua de ser e de tornar(-se outra coisa).

Esta fuga rumo à própria dissolução, que define a textualidade llansoliana e viabiliza, de certo modo, o sonho do texto-total, é tema ao qual voltaremos com foco específico na terceira parte desta dissertação, quando convidarei o leitor a pensar mais detidamente os riscos inerentes a esta idéia de totalidade, levando em conta que a literatura, como manifestação recriadora do mundo, sempre vigorou sobre a essência auto-questionadora que lhe é própria e que a revitaliza.

Se não é original, mesmo assim tal metáfora terá implicações sobre as quais se estende indefinidamente e circula, trilogia após trilogia, livro após livro, a obra infracionável de Llansol. Apenas nessa *verdade* entendem-se a leitura e a escrita indistinguíveis, conforme este capítulo quer fazer compreender.

### *3.1.2. Ainda aquela rapariga*

Aparentemente, Gabriela se lança, em OVDP, no caminho inverso do aprendizado libertador da leitura recriado em *Um beijo dado mais tarde*, trabalho da autora publicado em 1990, e que apresenta a descoberta do texto escrito como um segundo momento na relação do sujeito com o mundo que o cerca. Esta comparação tal como a apresento, em frágil base adversativa, nos será útil, entretanto, apenas na proporção em que formos capazes de desmenti-la. Vejamos como e porquê. Em *Um beijo dado mais tarde*, Témia é figura que se move rumo à aquisição das competências de leitura quando jovem, penetra no mistério criador da letra e experimenta, por isso, um processo de libertação, de conscientização sobre as relações que a envolvem, que conectam Témia a tudo que a cerca,

ao seu passado, do qual ela deverá se apropriar como escolha, e não como imposição, e, sobretudo, competências de ler que lhe permitirão escrever seu futuro em liberdade.

Neste não-romance, que dissolve as marcas do gênero ao subtrair-lhes o seu pretense controle sobre o texto, sobretudo a dominância da ficção, e que recebeu, ironicamente, em 1991, o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, entrevemos o que João Barrento definiu como “a busca, o processo de aprendizagem (de leitura-escrita partilhada e livre da posse) ou de individuação de uma figura” (BARRENTO, 2005, p.135), ou “a narrativa de aprendizagem da língua sem impostura, por meio de uma tomada de consciência” (BARRENTO, 2004, s/p). Témia, “a rapariga que temia a impostura da língua”, é a figura que, ao aprender a ler, se individualiza, o que significa não a direção do isolamento, mas a constituição da diferença consciente que permitirá o diálogo, e até, progressivamente, levará à identificação com o não-humano: “ser-se humano é evolutivamente um progresso de leitura mas não é um privilégio, nem uma superioridade, nem um dado adquirido, / é um lado / mais legível do que outros para dar continuidade e orientação à emergência do vivo no seio do universo” (187-188).

O temor de Témia – não é possível desprezar a força deste nome, tampouco a sugestão pretérita do verbo que o envasa – e, em contrapartida, o seu desejo de uma língua livre da obrigação de inventar histórias, de imitar o mundo, de fazer julgamentos ou reivindicações, dão-nos bem a dimensão que leitura e escrita têm na obra de Llansol, e aproximam-nas, outra vez, da idéia barthesiana de língua como lugar de risco e, ao mesmo tempo, de resistência – “escrevendo, re-sisto, re-existo” (211) – ao poder que pretende servilizá-la, representado, no drama da rapariga, pela tirania patriarcal e pela sombra da memória. “Não exclusivamente humano, o texto, / sem que eu perceba (ou venha a

perceber *ainda*, antes de morrer) se o poder lhe interessa ou \_\_\_\_\_” (190). O traço, lugar do leitor, lacuna aberta que ele pode preencher livremente, como explicou certa vez a autora, é, neste trecho, mais do que a solicitação de um complemento qualquer. Ele é a alternativa que não se escreve, a chance de não escrever concedida pela própria linguagem, a linha reta como resquício visual da palavra que preferiu não ser escrita, ou desenhada, ao lado do signo do poder já instaurado na frase. Uma língua, enfim, que possa sustentar o desvio e a trapaça talhados pelo escritor, e promover o deslocamento do saber fetichizado pelas instituições e pela ciência (BARTHES, 2002, p.16-20): “confesso que, noutra linguagem, já me senti mais afirmativa, a linguagem do ser, utilizada na metafísica e na linguagem corrente, é capciosa, / o fulgor não fala a linguagem do ser” (191), “o texto é sem promessa e sem garantia” (188).

Mas OVDP não é, dez anos depois, um retorno incoseqüente, como negação, por aquele mesmo caminho, nem retrocesso da liberdade, como se pode comprovar pelos trechos inseminados neste último parágrafo. É, antes, continuação, não daquele livro, mas da textualidade de que aquele é todo e também parte – ou aparte – , continuidade do aprender a ler *depois do texto*, fora dele: “aprendi a falar com fios de prumo, ou melhor, varas ou troncos espetados na terra (...) caminho na areia e ouvem-se ao longe, repercutindo, uma infinitude de sons naturais / são sons verbais (...) foi nesse areal / que recebi o corpo *da rapariga que temia a impostura da língua – Témia*” (222). Logo, Témia é a própria autora, ou a figura autoral cujo drama o texto narra: “encontrar quem sou em Témia que crescia debaixo da minha própria pele” (LLANSOL, 1990, p.32). Témia é Maria Gabriela que prossegue lendo, nascendo outra para romper no texto a autobiografia, para estar fora de qualquer história individual e também da grande História do mundo: “A criança deitada de costas sobre o chão do quarto, impõe ao poema esse contrato. Não se

contará, mas também não contará o destino do universo” (18). OVDP é, portanto, também confirmação – diferente de afirmação – não do aprendizado, que nunca termina, mas da liberdade de prosseguir caminhando-lendo, e sendo *eu* em *outros*: “A medida de ambos (da criança e do poema), em cada instante, será a de um pé, a de um passo firme que sintetiza o caminho traçado”(18), “avanço por um caminho que não garanto, e vou ‘dizendo’ ” (185), “De um lado a outro do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha” (11). Porque, uma vez aberto, é possível percorrê-lo em qualquer sentido, do mundo para o texto ou do texto para o mundo. Fronteira aberta, já que estamos de acordo sobre a metáfora-matriz que Llansol faz refulgir. Porque “o *saber-ler* pode ser delimitado, verificado no seu estádio inaugural (Myriam ensinando a ler a Témia), mas depressa se torna sem fundo, sem regras, sem graus e sem termo” (BARTHES, 1984, p.32).

Ao partir do texto escrito em direção ao mundo, num sentido apenas superficialmente oposto ao de Témia, que vem do mundo ao texto quando aprende a ler, o nosso livro reconhece, na mesma freqüência desviante de *Um beijo dado mais tarde*, a palavra como figura viva, como “arbusto que cresce no jardim”, *vivo* na paisagem repleta de *vivos*: “o texto (...) senta-se no alto da falésia e olha, com os olhos da terra, o mar (...) quantas vezes este pinhal, esta falésia, este vento / não poderão dizer ‘por aqui passou um texto?’, / criado entre elementos fortes, indomáveis e diferentes” (180). “Progressivamente, sentimos um texto. (...) E isso é mundo, é íntimo, é real, é rua”. A palavra, na bravura libertária que é a sua única essência, já que recusa servir fielmente a qualquer *costume* de significar, a qualquer *hábito* ou *ordem* que nela se fie para se perpetuar, esta palavra, em plena coerência com a sua existência nômade, errante, liberta-se, inclusive, do próprio texto, sai à “rua”. Essa escrita, depois de descoberta por Témia cercada em seu cativo de acesso restrito, o corp’a’screver já escrito do texto, é, então, redescoberta, em OVDP, em

seu habitat natural e amplo, o mundo. Ou, de outro modo, trata-se de uma compreensão da leitura, e aqui reencontramos a nossa idéia inicial de repouso, segundo a qual a escrita vai em sua direção para tentar estabilizá-la na rota lingüística do texto, que acaba, porém, acompanhando a leitura arriscadamente em sua “gravidade sem limites” (201).

Parto da idéia de que o caminho perguntado e desconhecido sugerido no título – “Onde vais, drama-poesia?” – põe o livro no rastro desse drama-poesia, e vai gerando, na sua auto-descoberta, uma espécie de *mimesis* não do mundo, mas do movimento da (sua) leitura. A leitura é além-texto, mas nele repousa quando a escrita a toca e a deita sobre um corp’a’screver em andamento, nunca definitivamente escrito, no que Llansol radicaliza sem parâmetros o texto-leitura de Barthes ao conduzir a sua escrita por uma leitura que não escolhe alvos, não é leitura *do quê*, como a sua escrita não é uma escrita *do quê*: “Finalmente, o que faz? Eu escrevo.” (193), “nesta fronteira onde, desde sempre, se discute um território, meus dedos não-de apenas de escrever” (109). “Escrever *sobre* é pegar num acontecimento, num objecto, colocá-lo num lugar exterior a mim”<sup>5</sup>. A defesa desta intransividade, se por um lado sugere logo a reflexividade, isto é, que ler e escrever se voltam para si mesmos, por outro, ao retirar o complemento específico ao qual elas se poderiam atrelar, cria para a leitura e para a escrita uma amplitude infinita: ângulo de trezentos e sessenta graus aberto para todo e qualquer ponto da circunferência de que elas mesmas são o centro circunscrito, em torno do qual se fecha uma linha imaginária. Esta linha é o próprio círculo divergente-convergente do texto. Ela afasta-se e aproxima-se deste centro que a olha fixamente, obsessivamente, que é o seu epicentro, a faz tremer, deslocar-se, mas que não consegue detê-la, fixá-la. O círculo se amplia, anda, se expande. O texto não consegue deter a sua própria abertura para o mundo, já é pura disseminação de

---

<sup>5</sup> GUERREIRO, António. “Maria Gabriela Llansol: Na margem da língua, fora da literatura”. *Expresso – Revista*, 6 de abril de 1991.

sentidos, embora esteja o tempo todo ciente disso, e manifeste essa ciência. De modo que “a rapariga que temia a impostura da língua ficou perplexa com os efeitos devastadores da não-impostura” (133).

Portanto, a imagem do repouso, que não é morada certa, tampouco passagem indiferente, sem vontade de parar ou de olhar para trás, aplica-se bem à condição viajante e disseminada da leitura, pelo fato de a escrita, em Llansol, desejar, sempre e sempre, imitar o seu movimento incontinente e instável, as suas voltas, e de o texto ser, neste processo, o leito provisório da encenação, as marcas do périplo que ler faz sobre e em torno, adiante e além, trans-texto, mas sempre tendo-o em vista. Porque ele é, ao fim e ao cabo, a “estrutura” de onde a leitura parte, que ela extrapola, mas à qual ela eventualmente retorna para, em seguida, abandonar outra vez, em pouso-repouso intermitente, já que essa escrita, embora invejosa da dispersão da leitura, não é capaz de lançar ao alto o resto de sintaxe que a torna legível, tornando-se de uma vez por todas uma leitura puramente associativa, sem texto que a costure: “a leitura não excede a estrutura; submete-se-lhe: precisa dela, respeita-a; mas perverte-a” (BARTHES, 1984, p.33).

A leitura e a escrita são, como se pode ver, sensivelmente redimensionadas por essas transposições, esses deslocamentos. E a sua prática se dá, a cada vez, como um (novo) nascimento: “Há muito que estamos nascendo” (211), escreve Llansol, referindo-se aos seres que a escrita vê e “fulgoriza”, seres “vindouros por mansa insistência”. Como um duplo processo vital, o “sexo de ler” e o “sexo de escrever” remetem à gênese do mundo, do sujeito e de todos os *vivos*: “o fulgor é uma fonte de ser” (197), “eu não invento a escrita, (...) Eu re-nasço dela e, escrevendo, re-sisto, re-existo, na minha forma singular de existência.” (211) “Escrevendo, só sei dizer que acabaremos por nascer.” (212) E ainda:

\_\_\_\_\_ *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. (...)

– 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.  
 Eu nasci na sequência de um ritmo.

(11), destaques meus.

Ler e nascer revelam-se irrevogavelmente. Desta vez, porém, a figura recém-nascida é a própria autora, que, como Témia, acaba de ser “iniciada na língua”. A mãe que *dá à luz*, termo bastante conveniente para o nosso avanço sobre este trecho cheio de iluminações, é a mesma que ensina a ler, e é preciso apropriar-se desta ambigüidade que define, ao mesmo tempo e em reciprocidade, **mãe e ler, eu e poema**, para percebermos a sutileza da analogia. Estamos diante de um cruzamento verdadeiro, isto é, de mão dupla. Só é capaz de perceber o poema que é nascer – nascer é, portanto, um poema que se lê: “eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema” – quem entende, pela mesma afirmação, a leitura como o nascimento do sujeito-eu, e vice-versa. Do mesmo modo, só consegue conceber mãe como aquela que ensina a ler – “minha mãe”, “aquela que me iniciava na língua” – quem também entende o ensinar a ler como um ato de geração (gestação) e de parto. O efeito que Llansol busca e alcança nestas retro-definições é o da acumulação, pela qual as quatro figuras que se encontram em concepção mágica – eu e poema, mãe e leitura – movem-se cada qual com o seu duplo, imitam uma a outra, o seu par perfeito na hélice de quatro pás que move o texto, e cujo centro comum, o vértice que as conecta no mesmo giro, é o nascimento: o eu que nasce poema e a mãe que faz nascer a filha à medida que a ensina a ler. Enfim, um drama todo auto-explicativo, bem ao estilo da autora.

Temos, ainda, uma segunda evidência importante neste trecho, a qual nos remete de volta à trilha constante que estamos seguindo, a do texto escrito que a persegue e quer alçar vôo com a leitura. Outra vez sutilmente, Llansol instaura aí uma diferença entre “poema” e “poesia” quando associa o primeiro ao momento do nascimento, logo na primeira frase (“eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um *poema*”), e a segunda ao estágio que o antecede (“ainda eu estava no seu ventre, a ler-me *poesia*”). Tal deslizamento da “poesia” em direção ao “poema”, como um momento posterior ou apreensível daquela – o verso seria, portanto, a contingência da poesia, já que “só idealmente alcança o alvo ambicionado” (ANDRADE, 1974, segunda capa) –, aproveita a delicada distinção que a teoria sugere ao definir “poema” como texto poético escrito em versos, e “poesia” como conceito abstrato que remete à inspiração, à beleza e ao ritmo (“Eu nasci na sequência de um ritmo”) que requer ou em que se fundamenta a arte de fazer poemas.

Llansol associa a esta distinção o fenômeno já metaforizado do nascimento. Nascer corresponderia à conformação da poesia em poema – ou da *vida* no ventre em *eu* fora dele –, quando aquela ganha uma forma, um corpo legível, que seria o texto escrito, ou seja, o acontecer da poesia como evidência experimentada na língua. Assim, a autora também acrescenta à idéia de repouso como efemeridade um caráter de renascimento, contido na possibilidade de repetição a cada releitura do texto. Em outras palavras, a escrita como captura provisória da leitura, ao fazê-la repousar, não a fixa nem pretende mesmo fazê-lo, do contrário perderia de vista a poesia que é puro movimento livre de ler, e o poema seria apenas o “apelo do fim” (66), o caminho para a extinção da poesia.

A escrita, entretanto, pode ao menos conferir à poesia uma certa durabilidade, tornando-a revisitável no poema, que não é caminho *para*, mas apenas caminho aberto de

leitura, onde a poesia momentaneamente se sustém na voz que lê o texto: “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*” (169), “enquanto a frase estiver suspensa, a inteligência não se quebra, nem acaba”. E a inteligência “é um lugar onde a própria interrogação não é incerta” (102-103), ela está em suspensão na frase, que existe e se desfaz em seu nome, é seu leito, seu meio de linguagem, sua materialização temporária.

### 3.1.3. *Blanchot e Derrida: o distanciamento e a vigília*

Permitam-me, agora, trazer uma outra freqüência de pensamento que, espero, interferirá positivamente na minha tentativa de entender esta aposta incondicional da autora no *ler que se vai escrevendo* como, digamos, seu método de produção. Para Maurice Blanchot, a leitura seria “mais positiva do que a criação”, porque não exige do leitor a experiência angustiante de criar: os “tormentos do infinito”, a “ameaça da solidão essencial”, o “interminável”. Note-se que, para ele, a idéia de enfrentar o que nunca termina é fator de angústia no momento de criar, enquanto Llansol parece recebê-la de maneira especialmente feliz. Já na circunstância da leitura, o prolongar-se indefinidamente do texto é, para Blanchot, sempre vantagem, e por isso ele afirma: “ler é o que há de mais fácil, liberdade sem trabalho”, “aproximação, acolhimento encantado da generosidade da obra”. Enfim, comparada à escrita, a leitura seria ligeira, irresponsável e inocente (BLANCHOT, 1987, p.196-197).

Llansol, entretanto, vem propôr uma outra perspectiva, que irmana os trabalhos da leitura e da escrita em tudo o que ambas têm de angústia, de solidão, de inacabamento e, principalmente, no que prometem de liberdade. É sobre este binômio auto-referente que evolui OVDP. A começar, somos logo convocados, na primeira página do livro, a nosso

papel de legentes (“e abri a porta que dava para o teu rosto legente”). Reparem na importância deste momento: quando nós é que abrimos “a porta” do livro, a sua primeira capa, porque decidimos começar a lê-lo, a autora vem em nossa direção e diz que nós é que estamos, agora, expostos, legentes flagrados pela própria leitura, e pelo olhar de quem escreve e sabe que será lido. Portanto, a narradora não assume um posto (o-posto) do outro lado do texto, mas, cúmplice, assume ela também, e antes de tudo, a sua condição de quem lê o rosto do legente neste reflexo inaugural, círculo infinito de leitura, regedor de uma relação profunda que ali, na primeira página, já se estabelece. Como nós, portanto, ela é também ledora, e *antes* ledora, ou tão somente ledora quanto nós, convocados a lê-lo com ela, através dela. Portanto, o corpo de texto que temos diante de nossos olhos não é senão uma leitura manifesta, que somos chamados a compartilhar, uma leitura que apenas se dá a ver pela escrita, e nela, de certo modo, se explicita, desacelera e é flagrada como processo.

Não há, assim, para Llansol, esta diferença, vantajosa para quem lê, entre a leitura e a escrita. Esta não é outra coisa a não ser o repouso daquela, o seu estado capturável. Do mesmo modo, a oposição autor versus leitor, nessa textualidade, não faz muito sentido. Voltemos a Blanchot para entender o porquê. Segundo ele, tanto a criação quanto a recepção da obra são marcadas pelo que considera um “distanciamento”. Na criação, ele se deve à sensação de inacabamento, de que a obra nunca termina, nunca está definitivamente pronta. Na leitura, por sua vez, a idéia que se tem é a de que o que estamos a ler não foi feito por ninguém, de que a obra sempre existiu tal como se nos mostra, pronta e acabada: ela simplesmente é, o que é entendido pelo crítico como um distanciamento do leitor em relação à realidade criada da obra (BLANCHOT, 1987, p.201). A escrita e a leitura, portanto, cada uma à sua maneira, retirariam à obra a sua qualidade de construto, seja

porque ela nunca atinge a forma de um produto final, seja porque, já nesta forma, não a reconhecemos como resultado de um trabalho criativo.

Mas por que, em Llansol, este “distanciamento” perde muito de seu valor, ou pelo menos de sua força opositiva para distinguir os dois momentos da obra no que ela teria de dupla alienação? Por que, mesmo assim, ela confere às figuras do autor e do leitor o mesmo status, senão uma providencial equivalência, como interlocutores, no drama do texto? Porque este status é dado pelo texto que se escreve e que se pauta justamente no interminável, ou seja, porque a autora não parte da idéia de **obra**, nem a acabada nem a por acabar. Por isso ela pode igualar positivamente autor e leitor na liberdade inconclusiva da leitura e da escrita que se traveste de leitura: portanto, no benefício do distanciamento. A distância insuperável abre, no seu infinito espaço, caminho para que o texto se prolongue, sem ter que chegar a um fim, o desconhecido fim da obra, que remete ao seu igualmente desconhecido e inacessível começo.

Tal texto vai encampando a constituição da paisagem e também a reflexão sobre o seu fazer como processo. Ele necessita de um autor insone e de um leitor igualmente sentinela, dedicado. Ele precisa, aliás, promover esta identificação para existir, como acordo permanente de liberdade. Precisa mesmo da fusão entre o autor e o leitor; não suporta a possibilidade de acabamento da obra. Na medida em que é sempre leitura, retém em sua progressão não o mistério do fim a ser desvendado, mas o mistério constante de criar-se, trazendo a leitura para antes, para a gênese, não como portadora de um poder diante do objeto pronto, prestes a ser percorrido *de cabo a rabo*, mas a leitura como a própria fisiologia do objeto.

Este texto só germina porque persegue as próprias pistas, ou seja, porque SE lê. Neste sentido é que a leitura não é uma segunda fase de sua existência. Ela determina, ao

contrário, o momento de uma concepção, é responsável pelo nascimento de um texto transtornado, embaraçado, espelhado, um texto gêmeo de si mesmo, investido de duas consciências que se entreolham. Um texto, enfim, que se assiste e funde, num mesmo instante, os atributos que normalmente o transformariam em dois: aquilo que se escreve e aquilo que se lê.

E, se é preciso que autor e leitor sejam o mesmo para a sustentação do texto, é, neste caso, a autoria que se abriga na leitura, que se perde na enormidade de ler. Sob a sombra do que se vai lendo, o que se vai escrevendo floresce. O texto exige esta sobreposição do leitor no autor como redundância da sobreposição entre a leitura e a escrita. É o que Silvina Rodrigues Lopes chama de “des-posseção”, quando esse texto não se permite ser possuído por ninguém, não entrega a ninguém os seus sentidos definitivos: “aquele que lê passa a escrever (mesmo mentalmente)”, dado haver uma “perda de autoridade reversível entre autor e leitor remetidos para uma estranheza mútua, um anonimato comum” (LOPES, 1988, p.10-11). Este texto carece, pois, de um autor que, mesmo sob a angústia da criação, não abandone a autografia – no sentido da escrita que progride enquanto se lê, diferente de *autobiografia* – que faz do texto, no impulso da escrita, já um ato de leitura.

Ainda de acordo com Blanchot, o autor que se tenta colocar como leitor da própria obra fracassa, porque a idéia de que, quando lemos, lemos algo que não foi feito por ninguém, que já nasceu pronto, é inconcebível para aquele que escreve. Tiro disso que o autor é incapaz de ignorar o processo de construção de sua obra, de delegá-la ao mistério, à transcendência – embora delegue ao leitor, por meio da obra, parte importante de si mesmo. Não se permite colocar a uma distância mais ou menos segura dela: o distanciamento providencial para a leitura de que fala o crítico. Sujeito, o autor nunca se

aproxima do fim da obra, está tãntalicamente longe de sua conclusão. Derivo mais: este distanciamento do fim é, paradoxalmente, a proximidade inseparável da obra como ocorrência, como continuidade, diríamos, como constituição interna, como estado. Quando lê o que escreveu, o autor mergulha sempre em estado de escrita. Sem acabar, a obra, para o autor, é permanente, é espaço, é sintaxe sempre rearticulável, é vivo, é ele mesmo; nunca antes ou depois, mas um durante sempre à espera, incansável, abertura incerzível. Torna-se impossível para ele, portanto, afastar-se dela, ou aproximar-se dela de outro modo. Sendo-lhe inviável abandonar sua consciência de autor, tampouco pode o escritor encarnar o papel de leitor de uma obra que nunca lhe parecerá acabada, alheia. Não pode ser senão autor de sua obra. Terá sempre a sensação de inacabamento que o define, diante dela, e que a define, diante dele.

Os dois distanciamentos de que nos fala Blanchot descobrem-se, como se vê, incompatíveis, excludentes, ainda que um seja a condição para o outro. O papel do leitor só pode ser cumprido a contento, na sua mais profunda liberdade, se ele ignorar a existência do autor, e vice-versa. E, se o leitor é o autor, fica patente a impossibilidade. Não se pode ler o que se sabe criado, sobretudo criado – embora não acabado – por si mesmo. O texto vira abismo, vão de queda livre por onde se escorrega em novo movimento de escrita, reescrita. O texto só pode ser chão impermeável e assertivo – na contra-mão desabalada da proposta llansoliana, que fique bem claro – para quem não o escreveu.

A não ser, sorratamente acrescento, que se admita como possível não a leitura isolada da criação, mas, em seu lugar, a leitura do ato criador. Aqui está o determinante de toda esta operação reflexiva, o nó pelo qual me parece aceitável emendar o princípio do texto-total ao duplo distanciamento: quando se volta para a própria obra, o autor, impossibilitado de ler nela um texto pronto, lê, então, a escrita desse texto.

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 quem não me espera, ignoro se me vê a escrever, deixo-me inundar de puro luar libidinal. (17)

A autora não pode ler a própria obra sem ler a si mesma em seu ato de criação, em sua sensação de incompletude e em sua tentativa inócua de superá-la, de “captar o poema que passa rápido”. *Ler a obra* é, então, *escrevê-la*. O texto é o testemunho de um texto que não pôde ser escrito, que já foi escrito ou que ainda será escrito. E, estrategicamente, circular o lugar deste texto é o seu gerúndio, o caminho que ele traça para si mesmo, a sua forma de existir. O texto não é nunca uma presença indiscutível, é sempre a tentativa de escrever um texto, um “foco de luz libidinal” sobre o lugar do texto que escapa, o entorno, as preliminares, os ruídos, os movimentos e, depois, a fuga do texto. E tudo isso é, enfim, a escrita. E tudo isso é, enfim, o gozo. O texto-total é a escrita, é este gozo. Esta é, para o autor, a única leitura realizável da obra inseparável e que, no entanto, “passa” veloz e indiferente, sem nada, afinal, dizer, e que gera, na sua passagem, o vazio a ser preenchido pelo poema, no qual mergulha, perseverante, aquele que escreve.

Como leitor, todo autor só pode ler, portanto, o próprio autor. Não me refiro, aqui, à autobiografia tradicional que Llansol claramente refuta, mas ao autor como *sujeito em autoria*, em estado de escrita. Sobre a leitura da obra inacabada se viabiliza a leitura da tentativa constante de acabá-la, a leitura deste esforço autorial do sujeito enamorado do próprio texto. O autor só pode ler, enfim, não a obra, mas a própria escrita, a escrita dessa obra: *a leitura de uma escrita*.

A transformação da leitura da criação em leitura do ato criador, como única saída para que o autor se torne leitor da própria obra, é, em Llansol, o próprio procedimento pelo qual o texto avança. Tal transformação está, portanto, diretamente ligada ao resultado da escrita llansoliana, que é, como procuro demonstrar, derivação de si mesma, escrita que se lê e cresce como comentário do seu próprio método. Não poderia ser assim caso a autora não se quisesse assumir, ao mesmo tempo, como escritora e leitora, sobretudo como leitora. Tal solução para o distanciamento recai, portanto, na estratégia metalingüística, e corresponderá, por sua vez, no outro extremo da dicotomia blanchotiana, do ponto de vista do leitor perfeito, aquele que não escreveu a obra, a uma leitura que tampouco se restringirá à leitura da obra pronta, acabada, mas que também precisará se transformar em leitura de uma escrita, e não do texto escrito. Por conseguinte, em uma leitura repleta de reflexão, de reconsiderações acerca do lugar do leitor, como a autora precisou reconsiderar o seu lugar de autora a fim de resolver a sua limitação de ler, transformando-a em potência de escrever. Uma leitura, enfim, feita de muita cabeça levantada.

Se OVDP não fosse um livro, ou seja, um texto fisicamente posto em palavras, na língua, no papel, com uma certa configuração visual e sonora que o caracteriza, ele só poderia ser essa *leitura de uma escrita* a que chegamos como conclusão a partir do distanciamento blanchotiano. Se pudesse simplesmente flutuar como pensamento e não ser texto escrito, o texto de OVDP seria a leitura virtual desse texto escrito, a leitura que a autora gozou fazer de sua escrita, de si mesma como escritora, do seu trabalho continuado e inconcluso de escrever. Como não pode ser essa *leitura de uma escrita*, caso contrário não poderia ser texto palpável que se publicasse, que se imprimisse, que se pusesse na estante e ao que se pudesse dar um título qualquer – quem sabe *Onde Vais, Drama-Poesia?...* – e sobre o qual se pudesse dizer “eu li este livro”; enfim, como não pode deixar

de ser esse objeto-livro que se toma nas mãos e folheia, então, OVDP é o que pode ser: a *escrita de uma leitura*, aparentemente o inverso de seu ideal, e que, no entanto, o afirma, engendra a sua força: a do texto capaz de capturar e exhibir a leitura de que é feito.

A princípio, ambos, leitor e escritor, mediante o texto, estão ao mesmo tempo em vantagem e em desvantagem, perante figuras que carregam e atualizam sentidos de outras leituras. Por isso é que o sentido não pode anteceder a leitura, nem congelar-se com ela, pois nenhuma leitura é pronta, ensina Llansol, nenhuma leitura o é por já ser pronta, mas por disponibilizar-se a ser, não pronta, mas leitura, por ir sendo, em seu fabuloso percurso, e é tal gerúndio que vamos acompanhando na sua obra: “Que outra coisa se pode dizer do poema? Que forma mais eficaz e directa de o apresentar? Dirá\_\_\_\_\_ / ia o poema por um caminho” (20).

Também o sentido não emerge do simples cruzamento de leituras outras – se são outras, é porque são, de antemão, leituras acabadas – , e não está previamente guardado esperando a decisão de escrever. Este sentido que não se retém, que não cabe no recipiente da língua, no recipiente que a língua não é, atravessa-a, vai lhe acontecendo, à língua, “à medida” da língua, no que esta expressão encerra de processo e de proporção de recursos, de limite e sua ultrapassagem: a medida do incomensurável, na fronteira entre o que é o livro e o que passa a lê-lo, continua a lê-lo, quando o fechamos ou desviamos o olhar. Porque este *sentido*, que é, na verdade, um complexo articulado de sentidos acontecendo na leitura, tampouco se dissipa de vez depois dela, no *após* da leitura, naquele momento em que o escritor aplica o ilusório ponto final ou o leitor o alcança e junta as capas. Como entendeu Jacques Derrida, o fechamento do livro é apenas um limite dentre outros da leitura. A “escritura” prossegue no além-livro, e é necessário voltar constantemente a ele

para designá-la. O fechamento não é o fim, diz ele, e continua citando Edmond Jabès:

“Deus sucede a Deus e o Livro ao Livro”. A “escritura” permanece, comenta Derrida,

de vigília, entre Deus e Deus, o Livro e o Livro. E se se fizer depois desta vigília e depois do além-fechamento, o regresso ao livro não nos encerra nele. É um momento de errância, repete a *época* do livro, a sua totalidade de suspensão entre duas escritas, a sua retirada e o que se reserva nele. (DERRIDA, 2002, p.74)

Temos, portanto, na “escritura vigilante” que prossegue além-livro, o contraponto derridiano para Barthes e seu “texto-leitura”, que se escreve quando levantamos a cabeça. Ambos os *entendimentos*, do que seja escritura, de um lado, e do que seja texto, de outro, pretendem a libertação em relação a um objeto a ler, desejam apontar a incontinência da leitura e, mais ou menos diretamente, provocar a disseminação da própria escrita. Redefinem-na, então, como a descrição de uma leitura que, esta sim, é interminável, se expande ao infinito. Como resultado disso, a construção de um texto que ambiciona a onipresença, o efeito de totalidade, um texto que, enfim, mimetize não uma *realidade* qualquer *lida* pela escritora, mas o próprio movimento de sua leitura. Esta passa como quem oferta perfumes que o texto deve cheirar: “É nos odores que se realizam as trocas” (158).

Poderíamos concluir que uma tal escrita que se confunde com a leitura do mundo como texto potencial, onde tudo pode ser lido como vivo antes mesmo de ser escrito, seria, de certo modo, dispensável. Afinal, para que repetir, de outro modo e com menos perfeição, um movimento libertário a que “naturalmente” já nos entregamos? Vimos, porém, que a escrita se justifica como refluxo repousado desta percepção prévia de tudo. Logo, a reprodução da vertigem da leitura pela escrita é mais do que mera repetição malograda, é a tentativa de evidenciar o que se recusa a repetir-se, de abraçá-lo, de tocá-lo,

nem que para isso seja preciso descaracterizar, em parte, o seu fluxo, por impotência da língua que, mesmo assim, tenta, e produz como resultado o texto-total que acabamos por ler. Ao remendar a leitura a sua maneira, este texto reforça o seu caráter de continuidade graças ao redemoinho reflexivo que suscita – redemoinho do texto: redemoinho da leitura – , acabando por compensar, a meios olhos, como efeito dessa metalinguagem, a pouca fluidez da língua que a incapacita para acompanhar a pura fluidez da leitura.

Desse modo, a escrita, em Llansol, deixa de ser condição para a leitura, uma vez que o texto a ser lido preexiste a essa escrita, uma vez que o escrito, como produto, vem depois, é resultado de uma condensação provisória. Lê-se, antes, o texto que não foi escrito, a fim de construir o texto que é pura leitura. Lê-se, simplesmente, o que está vivo, ainda que o ato de ler seja o próprio condão da vida.

### 3.2. O texto como lugar utópico

Pernoitávamos no Cântico dos Cânticos,  
sem sabermos que a nossa morada chegara ao  
extremo da geografia conhecida...  
Maria Gabriela Llansol<sup>6</sup>

O texto-total pretende reproduzir a leitura do mundo e não o/um mundo, exatamente no ponto sutil em que estas duas coisas muito próximas se diferem, em nome do amor ao realismo, de um lado, e do reconhecimento da subversão da linguagem que o dispensa, de outro. Porque se escreve nesta condição, podemos pensar que o texto-total, reflexo possível do leitor total barthesiano<sup>7</sup>, embora acabe encenando, como conseqüência, uma espécie de representação alternativa desse mundo, investe-se de uma potência desigual que de fato expande o corp'a'screver, já que estende à escrita o caráter expansionista e interminável da leitura.

Nesta amplificação, têm vez uma ambição de diversidade e uma varredura de detalhes da paisagem que se explicam pelo ideal abraçado como *projeto* (ou antiprojeto) literário. Para isso, de modo a preservar a própria coerência utópica, este projeto recusa não apenas as fronteiras formais que tipificam o texto, embora essas forças retóricas e tipologias – drama, épica, lírica, descrição, narração, argumentação – permaneçam como referências compatibilizadas. São descartadas, também, as fronteiras conceituais e valorativas abstratas que definiriam esse texto como arte, em suposta oposição a outro tipo de escrita que não fosse literária.

<sup>6</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000, p.51

<sup>7</sup> Cf. *O rumor da língua*. Op.cit., p. 37. Segundo Barthes, o leitor total ou múltiplo, paragramático, seria aquele capaz de empreender uma "leitura verdadeira" ou uma "leitura louca", pela qual se perceberiam todas as vozes do discurso, a "multiplicidade simultânea dos sentidos, dos pontos de vista, das estruturas". O texto-total seria, então, a realização possível deste espaço utópico, a leitura posta em "roda livre", conforme sugere o crítico.

Um tal texto que se pretende total, como resistência contra a constrição da literatura a determinados modelos e expectativas, não poderia mesmo, é de se supor, ceder a esse dualismo – ser ou não ser Literatura, ser ou não ser Arte. O que ele faz, precisa fazer, é disseminar, rejeitando-a, a idéia mesma de Literatura que gradeia o movimento perseguido da leitura. Para que esta prossiga e se apodere de tudo, e com ela o texto que se quer total, no seu rastro, será preciso indiferenciar como objeto a ler **tudo** o que se nos oferece aos sentidos, sobretudo a eles, mas também à memória e à razão, que corresponderiam ao registro menos imediato, ou mais elaborado, e portanto mediado, desses sentidos.

É preciso, enfim, aliviar o texto de sua pertinência: sobre o que escrever?, sobre o que não escrever?, que forma adotar?, que profundidade atingir?, que história contar?, o que reivindicar?, o que criticar?, que valores defender?, que público conquistar? Claro está que o leitor de Llansol não pode dispensar o considerável acervo cultural e a necessária sensibilidade crítica e lingüística que o permitem coser com algum sentido conexo à intenção da autora as inúmeras travessias cruzadas e dialogantes do seu texto pela História e pela Arte institucionalizadas, e pela própria Literatura questionada. O leitor-total llansoliano precisa desses pré-requisitos, cada vez menos comuns, sobretudo para perceber como estas referências emergem sob a forma de vínculos invertidos, reconhecimentos pelo avesso, índices afetivos de subversão, ou seja, não como negação incondicional do passado, mas como contravenção de algumas pesadas leituras fixadas sobre ele, mediante o desejo exposto de libertação, no que essa textualidade assume bem explicitamente o seu caráter pós-moderno. Essas qualidades exigidas do leitor lhe permitirão ler a inexigibilidade do texto-total, isto é, um texto exigente, mas do qual, em contrapartida, nada pode ser exigido, todo sentido precisa ser negociado. Apenas esse leitor será capaz de

lidar com a prerrogativa que esse texto se outorga ao colocar-se à margem de qualquer exigência, de qualquer decisão, o que, à primeira vista, apresenta-se como “desordem” temática e formal resultante de sua impertinência, mas que está em plena concordância com a sua errância, com o seu “apoiar-se” apenas na imensa alteridade do mundo, acompanhando o drama-poesia ao qual estaria prometido (10, 16): “o sem-apoio apoia-se na falta de apoio / que leio (ou a ler) / o poema é sem-apoio” (168).

### 3.2.1. *Para dentro, para fora*

Obsessivo, o texto se amplia à medida que, aparentemente em contradição, abandona a lógica e a representação e mergulha no próprio impulso de linguagem (a perversão da língua de que nos lembra Barthes), na própria escrita, como metatexto que vai reconhecendo o seu mais puro enredo, a sua mais óbvia motivação: o flagrante da leitura, como procurei demonstrar no último capítulo. Em si mesmo, portanto, é que o texto-total renasce, se fecha e se abre, no mesmo movimento duplamente vertido, para dentro-para fora, conduzindo o milagre da diversificação por meio da auto-reflexão, ou vice-versa. Outra vez ouço Derrida...

Logo que o círculo gira, que o volume se enrola sobre si próprio, que o livro se repete, a sua identidade a si acolhe uma imperceptível diferença que nos permite sair eficazmente, rigorosamente, isto é, discretamente, do fechamento. Redobrando o fechamento do livro, desdobramo-lo. Escapamos-lhe então furtivamente, entre duas passagens pelo mesmo livro, pela mesma linha, segundo a mesma curva. “*Vigília de escritura no intervalo dos limites*”. Esta saída para fora do idêntico no mesmo permanece muito leve, em si não pesa nada, pensa e pesa o livro *como tal*. O regresso ao livro é então o abandono do livro, deslizou entre Deus e Deus, o Livro e o Livro, no espaço neutro da sucessão, no suspenso do intervalo. (DERRIDA, 2002, p. 75)

A “vigília da escritura”, portanto, se faz sobre o texto quando este ousa abrir-se, romper o estado de iminência da linguagem e nomear algo fora dela mesma, o Outro, a diferença. Esta emigração do texto é necessária para sua eclosão. É preciso que ele abandone voluntariamente o lugar onde se reconhece, onde é auto-suficiente, e se dedique ao mistério, ao espanto, ao incompreensível da paisagem do lado de fora da janela. O texto precisa avançar além do próprio pensamento, acompanhando a sensação de ser um entre vários, de existir também, e inevitavelmente, como observador da alteridade, lugar onde ela se manifesta. Acontece que esta “saída para fora do idêntico”, esta diversificação, esta prostituição providencial do texto, é imperdoavelmente observada e reabsorvida por sua força interna. O texto reage ao mundo que o impressiona, pelo qual se deixa impressionar como única maneira encontrada para despertar a escrita, e esta impressão é convertida em ação dentro do texto: ele re-age examinando a consecução do que lhe é exterior em linguagem, a transformação do não verbal em verbo. E este exame é, por sua vez, puramente verbal, gruda-se e confunde-se com a alteridade textualizada, “vigília da escritura no intervalo dos limites” entre o que é e o que ainda não é texto, e passa a sê-lo “no espaço neutro da sucessão, no suspenso do intervalo”, quando a “imperceptível diferença” desliza para dentro, e mais e mais “o volume se enrola sobre si próprio”.

Desejo fazer acompanhar este pensamento pelo texto que motivou a sua presença, ou por uma amostra dele, a fim de fazer ver como “a frase”, sozinha, apesar de não “se dissolver”, tampouco desdobra-se, e apenas o consegue quando se expõe a um “olhar” exterior, ao “rumor” que vem de fora e diante do qual a frase germina, gera, se abre e se multiplica em texto. Vejamos:

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 felídeos 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  
 (10)

Este texto, como ele mesmo se diz, apenas se materializa (“começa”) diante do outro, só tem sentido se este outro vier “sublinhar a noite escura” da escrita e do pensamento “com seus olhos verdes”, como duplo sinal que libera a passagem ao mesmo tempo que a ilumina com sua própria cor. Entendemos, assim, que o texto só transita na “cor” que o legente, como *textemunha* e sujeito do sentido, lhe dá. A frase precisa desse outro, desse aceno. Só assim o pensamento deixa de ser “pouco claro”, “arbitrário” e “pouco convincente”, para tornar-se, pela mão, ou pelos olhos de alguém, “Drama-Poesia”.

Aqui, a importância do olhar como catalisador da beleza, como melhor se verá mais adiante. E a beleza não simplesmente como constatação da proporção das medidas sob a luminosidade, de que nos fala Platão, mas como evidência da existência. O texto iminente (a frase apagada pela ausência de rumor, e entretanto indissolúvel) exposto à luz verde dos olhos torna-se texto presente, existente, e nisso reside a sua beleza e o seu sentido. Tudo o que existe é, de alguma forma, e só por isso, belo. Do mesmo modo, a beleza contém em si a verdade do que existe. Estas duas coisas se confundem, a estética e a

ontologia, a sensação e o corpo, e é dessa convergência que nasce o sentido: “o indispensável caía no mesmo lugar do sentido”. E o que é “o indispensável”? A frase que não se dissolve, como ponto de partida, mas que, por si só, tampouco “começa”, ou o verde-olhar que faz brotar dela o texto? O indispensável parece ser, lá entre as suas vísceras, o encontro deste com aquela, do outro – embora quem olhe venha, como quem escreve, da mesma “áspera matéria do enigma” – com o mesmo da linguagem enrodilhada sobre si, ou seja, do texto-linguagem com o texto-mundo, ou ainda, da auto-reflexão com a alteridade, da identidade com a diferença. O texto não se olha a não ser através de outro olhar. Ou melhor, o seu olhar no espelho de nada vale se, como no famoso quadro de Velázquez, *As meninas*<sup>8</sup>, este espelho não for o lugar do próprio leitor.

Se o ler rouba do escrever a angústia da criação, a insônia, o medo do fracasso, da incompreensão e a responsabilidade pelo sentido, a escrita, por sua vez, toma emprestadas à leitura a sua liberdade de caminhos, a sua instabilidade de interpretações, a sua generosidade, então convertida em desejo de acolhimento.

Mas o que o texto-total acolhe? Perguntar *o que* é descuido perante à armadilha que nos envia a uma resposta feita de muitas respostas, e revela a impossibilidade mesma de uma resposta. Antes, é preciso saber que este texto se estabelece sobre três

---

<sup>8</sup> *As meninas* (318 x 276 cm; óleo sobre tela; Museu do Prado, Madri). Neste quadro finalizado em 1656, o pintor espanhol Diego Velázquez pinta a Infanta Margarida Maria e suas damas de honra e, em segundo plano, o seu auto-retrato, em que aparece pintando, ao lado das meninas e de outras figuras típicas da corte (os anões, o camareiro), sobre uma enorme tela de que só vemos os fundos. O que e de onde ele pinta é o grande mistério da obra. Não é possível saber se ele pinta na tela a mesma cena do quadro que vemos, as meninas na sala, ou outra. Todos os retratados estão voltados para quem aprecia o quadro, ou seja, para fora dele, como se estivessem olhando para um espelho que dá acesso ao “mundo real” e, ao mesmo tempo, permite que eles se vejam a si mesmos. Ao fundo, um pequeno espelho, ou outro quadro menor, com a imagem do rei e da rainha. Alguns críticos de arte e estudiosos de Velázquez especulam que o pintor, na verdade, teria se retratado enquanto pintava seus soberanos, pais da Infanta, posicionados, no momento da pintura, fora da cena, mais “atrás” da tela emoldurada, fora do alcance dos nossos olhos, e refletidos ao longe, em tamanho menor, no pequeno espelho ao fundo da sala. Já o poeta brasileiro Ferreira Gullar, em ensaio poético publicado em 07/12/2002 no Caderno Folha Ilustrada da Folha de São Paulo, defende a “teoria” do grande espelho que se confunde com o próprio quadro, e que me parece uma leitura muito mais interessante pela mão dupla que estabelece, pelo chamamento recíproco suscitado entre quem vê e quem pinta, por meio do jogo de perspectivas antepostas.

responsabilidades – e não obrigações – distintas mas conseqüentes. Primeiro, ele é **lugar de investigação** das diferenças, onde a alteridade mais sutil se descortina e ganha espaço: planta, bicho, homem, coisa, pessoas históricas, o próprio texto, tudo é figura, é fulgor, é *vivo*, ou seja, pode ser lido, e o drama-poesia encontra neles e em suas relações sempre um sentido, irrompendo de todos os lados e a todo momento, na superação do tempo e do espaço que esse texto propõe.

Por isso, ele é explicado pela autora como “fonte de ser”, identificado com o nascimento não apenas do sujeito que lê, e aprende a coser com autonomia – a autonomia que o distinguirá dos outros sujeitos – os sentidos do texto aberto, mas também o liga à gênese de tudo o que há, na medida em que, ao conferir possibilidades de sentido, concede, na verdade, a possibilidade de ser. Dá a vida quando o submete, esse tudo da totalidade ambicionada, à leitura: “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” (87).

Segundo, o texto-total é **lugar de entendimento** dessas diferenças, de coexistência estética, para além de qualquer moral: “está criada a forma-poema *até onde* crescerá o nosso encontro” (83), “eu sempre desejei que houvesse um ponto de coincidência de todo o espaço, de todos os factos, de todas as espécies, de todos os reinos. Apenas o Há.” (LLANSOL, 2001, p.42) O texto-total cria este “Há”, chama à convivência, promove o “encontro inesperado do diverso” (LLANSOL, 1984, p.18), capaz de levar ao reconhecimento de sua substância clorofílica comum: “para mim, o ser humano, na sua última e mais bela fase (...) é uma realidade clorofílica que desabrocha inesperadamente em consciência” (76), “ó queridos animais, (...) arautos da clorofila no limiar da criação”

(175), “o meu olhar poderia (...) pousar no ramo mais alto da árvore e aprender com esta a produzir clorofila – a primeira matéria do poema” (12). Ou ainda:

todos os que me acompanham são vivos seja qual for o momento e a  
felicidade da sua metamorfose,

vejo os zimbros,  
os pinheiros,  
as mimosas

uma existência dura que deve ter alguma semelhança com os ossos do  
meu fragmento  
(151)

Tal identificação do eu com “o diverso” na interseção da clorofila, matéria essencial do poema – o poema seria, então, essa comunidade possível de todos os seres, onde eles se reconhecem como feitos da mesma substância, ao mesmo tempo que o próprio poema é clorofila – , tal identificação é, desse modo, também resolvida no texto-total, como consequência da exaltação não gratuita da alteridade.

Em terceiro e último plano, este texto-total é, também, **lugar de transformação**, na medida em que se conduz pela recuperação do encanto, da essência poética do mundo, para acompanhar a voz do drama-poesia que, de acordo com Llansol, se teria perdido mediante a intolerância e a ignorância dos que não o compreendem e importam-se apenas com o humano, enquanto o texto quer abrir-se para todos os seres, não se restringe ao *vivo* humano: “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” (13), “cabe-me a mim, agora, enquanto tenho um *corpo de viva*, encontrar caminho para o drama-poesia” (108). Por tudo isso, por constituir-se como tríplice espaço de investigação, de entendimento e de transformação, pode-se dizer que o texto-total é um lugar utópico, e que a totalidade se realiza, como ideal, na textualidade.

### 3.2.2. A qualidade luminosa da visão

A generosidade acolhedora evidencia-se, sobretudo, no prolongamento descritivo do texto, no seu “ir pelo caminho” percebendo tudo, experimentando e descrevendo tudo, querendo nomear tudo, e revelando, neste percurso, inclusive a sua impotência, que se converte em superpotência nomeadora, quando esse texto apresenta a si mesmo como figura que vê, que olha a paisagem, que se volta para ela, admirado e encantado com a sua visão:

volto  
o texto para ela (Christinna, *a objecto de beleza*) 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 de sua soberania  
que olhe os rapazes que, sobre as rochas, parecem estar apenas a espiar o horizonte  
(...)  
quero que, na noite que se avizinha, ele a olhe  
sem fé, sem mito e sem mente  
e veja o que estou a ver, com a sua mão na minha \_\_\_\_\_  
(109), parêntesis meu.

O texto vê o que, de certo modo, se descobre incapaz de nomear, e só nomeia por terceirização do olhar, nomeia ao olhar, nomeia com os olhos, como se a linguagem, num primeiro momento, não lhe bastasse, excedesse ou estivesse aquém da visão. Como se olhar e descrição se pudessem separar, ou como se a descrição se pudesse fazer sem palavras. É neste ponto que o texto sai de si mesmo, conforme expliquei há pouco, reconhece “a fatal inviabilidade de sua soberania”, e se debruça simplesmente, “sem fé, sem mito e sem mente”, sobre o que não compreende, mas que ele olha e o comove, e mediante o que, em reação, ele se interroga e se enrodilha. Assim, esse texto vidente, em dado momento, acaba escorregando de volta para a linguagem, onde a emoção e o

questionamento se estabelecem (“quero que ele se comova (...) e se interrogue”). Tal estratégia de emersão da paisagem pelo olhar liga-se à força metalingüística que move o texto, pela qual o olhar do texto para fora se desdobra, quase sempre, num olhar para dentro do texto, como vimos no capítulo 1.1.

Além disso, há muito o olhar deixou de ser apenas testemunho distraído. A contemplação, se podemos lhe imputar este seu aparente contrário, assumiu a própria criação da beleza, conceito estético que nasce associado ao sentido da visão: “ver é fulminantemente belo, como maravilhosa é a qualidade luminosa da visão” (216)<sup>9</sup>. Daí a preocupação explícita de Témia, em *Llansol*, com o “saber olhar”, que, por sua vez, define o “saber ler”, e a autonomia que isso confere a quem sabe: “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” (130). E esse olhar que se defende o faz porque aprendeu a criar: “O texto encontra inesperadamente uma cadela, a Ursa do Farólio, (...) O texto criou a cadela” (116).

O que fazemos quando olhamos? Percebemos os seres, sua proporção, sua beleza sob “a qualidade luminosa da visão”, nós os inventamos com este sentido do nosso corpo, tocamos a sua existência à distância, e ela é verdadeira e bela para nós. Ou fazemos como a “guardiã do texto”, que, destemida, está “a ver onde o criar habita” (117), e com isso ficamos sabendo que a criação pede a penetração na beleza, isto é, não se faz longe do olhar, no múltiplo espectro em que este se pode dar, por meio de todos os outros sentidos de que o corpo humano é dotado. Ver é, então, perceber.

---

<sup>9</sup> Cf. *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2003, p.51-55. Platão esclarece o primado da visão sobre os demais sentidos no que concerne à percepção da beleza. Esta não se manifesta apenas na simetria e na proporção, mas sobretudo por sua visibilidade, por sua capacidade de se deixar ver sob a luz. Logo, a luminosidade é a essência do belo, e quanto mais luminoso e claro, e portanto da ordem do “fulgor” llansoliano, tanto mais belo, numa perspectiva que remonta à concepção clássica de beleza.

E mais: o texto vê *junto* com alguém (“veja o que estou a ver, com a sua mão na minha”, na citação anterior). O olhar do texto é acompanhado e guiado pela figura de um “eu” que parece escrever o que o texto vê, mas que ao mesmo tempo provoca esta visão (“volto o texto para ela”). Neste jogo, o olhar se bifurcou na origem – o sujeito que via conduziu o texto à sua visão – , mas não no destino: a paisagem, vista por ambos, pelo sujeito e pelo texto, é a mesma. Há, de um lado, o sujeito e o texto que vêem, e do outro, a paisagem vista, como se se pudesse deixar de lado a própria linguagem que descreve o olhar, a *linguagem de palavra* que traduz a *linguagem do olhar*. Mas este olhar, ou o que ele vê, esta visão, precisa ser descrita! A seguir a regra da gênese pelo texto, que é “fonte de ser”, o olhar precisa *entrar na linguagem* para existir como olhar, e para que tudo o que ele olhe também exista. Assim, a língua reaparece, novamente, com uma função reflexiva: não a de descrever a paisagem, objetivamente, mas a de registrar o olhar que a descreve *sem palavras*, incluindo esta espécie de descrição não verbal no verbo. A linguagem irá rejuntar na escrita o olhar inicial fracionado, através da descrição do duplamente visto, pelo eu e pelo texto, ou seja, descrevendo a visão única que, na origem, é duas:

os pássaros vieram tomar banhos fulminantes no charco,  
descendo a pique e levando no bico uma imagem de água.

Quando me voltei, Jade estava a meu lado. *Pelos nossos olhos tão  
dísparos,*  
uma mesma visão tinha voado

descera a pique  
e levava-nos a imagem que havíamos esperado tantos anos.  
(153), destaque meu

A paisagem é o pretexto para que o texto ponha a sua mão sobre a mão do sujeito, ou, ao contrário, para que este direcione o olhar daquele, seja no momento da escrita, quando o sujeito que olha escreve indiretamente a paisagem nesse olhar, seja no momento

da leitura, quando o sujeito lê o texto que escreveu a paisagem enquanto a olhava. A imagem da água, há tantos anos esperada – e isto nos remete à estética da água ou da colonização portuguesa<sup>10</sup>, cujo cultivo Llansol tanto quer espantar no seu texto, embora volta e meia a nomeie – esta imagem se delinea à medida em que a água é levada no bico dos pássaros, enquanto as figuras da autora e de Jade os observam.

Do mesmo modo, a imagem de Christinna e a dos rapazes sobre as rochas nos são dadas diretamente pelo texto. Ele as olha enquanto nós o olhamos neste ato, e acompanhar o olhar do texto é conceber, ao mesmo tempo, Christinna e os rapazes, e a presença mediadora que os olha. O texto é, portanto, mediador de um olhar, o nosso, e simultaneamente criador do que olhamos, no que mediar e criar convergem em linguagem. Ao reunificar esses olhares, a escrita se instala *entre* o texto e o sujeito que olham, entre a imagem e o olhar, provoca o seu beijo (desta vez não adiado), a mão na mão, como se fosse uma escrita sem autoria, cumprida no encontro de olhares sobre a paisagem. A escrita é algum lugar na interseção das muitas visões possíveis, inclusive as do texto, e por isso é sem autor, é livre, é sonho, ou quer sê-lo: ela escreve um encontro que vê, descreve um encontro de visões, apresenta diferenças que vêm diferenças.

Chegamos, então, à conclusão de que a paisagem é elemento determinante na evolução do texto-total, pelo esforço que este empreende em descrevê-la valorizando todos os seus detalhes. Sigamos a pista dada no posfácio de *Causa Amante*, publicado em 1996, pelo testemunho de Augusto Joaquim, marido já falecido de Llansol, e que conviveu com a autora em Herbais, na Bélgica, na década de 80:

---

<sup>10</sup> Cf. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. Neste livro, a autora delinea a sua textualidade em torno dos "mundos estéticos de que o mundo é feito", e vai apontando as várias estéticas que coexistem com a sua estética orgânica do fulgor, alimentada pela alteridade da paisagem, ou, nas palavras de João Barrento, por "aquilo que o olhar livre vê" (2004, op. cit., s/p). Uma delas é a "estética da água" ou heróica portuguesa, alimentada pelo "princípio do império" e da dominação das culturas.

se a Maria Gabriela estivesse a ver, como escrevia (coisa que nunca consegui confirmar!), a sua percepção directa da paisagem seria infinitamente mais directa do que o habitual. Eu envolvia o ver numa rede de percepção a priori, enquanto que aquela escrita parecia ter o condão de pôr o ver e a paisagem a vibrar em consonância. Eu via figuras geométricas, onde ela viria, digamos, *gestalts*. E que nós mesmos éramos um encontro inesperado do diverso, a criar a sua própria densidade virtual. (LLANSOL, 1996, p.168)

A paisagem ou a “geografia imaterial da espécie terrestre”, e “cada uma de suas raças – a floresta, o bosque, o mar, os animais, a falésia, o jardim, a encosta, o vale, o deserto” – é, segundo a cosmogonia atribuída “falsamente” a Hölderlin, a “fonte única de toda a Beleza”. Os poetas são os únicos – dentre os quatro tipos de seres humanos coabitantes da paisagem: vagabundos, construtores e formadores – a compreenderem isso, e vão ao seu encontro, ao encontro do “terceiro sexo” – além do feminino e do masculino – que também movimenta “a dança do vivo”. Os poetas tentam transformar em harmonia, leveza e amplitude, ou seja, em Poesia, a revolta dos vagabundos errantes e o seu desejo por uma “comunidade humana mais natural”. E oferecem esta Poesia aos demais humanos que, entretanto, não a compreendem ou a desprezam. Assim, parte do “sexo da paisagem”, ou do terceiro sexo, o movimento descritivo da textualidade, inclusiva de todas as categorias de vivos, dentre eles a própria palavra como vivo, que integram a comunidade do Há, pautada na investigação, no entendimento e na transformação.

Gostaria de encerrar esta seção com um poema de Carlos Drummond de Andrade:

Paisagem: como se faz

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço  
vacante, a semear  
de paisagem retrospectiva.

A presença da serra, das imbaúbas,  
das fontes, que presença?  
Tudo é mais tarde.  
Vinte anos depois, como nos dramas.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe  
 fibrilhas de caminho, de horizonte,  
 e nem percebe que as recolhe  
 para um dia tecer tapeçarias  
 que são fotografias  
 de impercebida terra visitada.

A paisagem vai ser. Agora é um branco  
 a tingir-se de verde, marrom, cinza,  
 mas a cor não se prende a superfícies,  
 não modela. A pedra só é pedra  
 no amadurecer longínquo.  
 E a água deste riacho  
 não molha o corpo nu:  
 molha mais tarde.  
 A água é um projeto de viver.

Abrir a porteira. Range. Indiferente.  
 Uma vaca-silêncio. Nem a olho.  
 Um dia este silêncio-vaca, este ranger  
 baterão em mim, perfeitos,  
 existentes de frente,  
 de costas, de perfil,  
 tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:  
 O que há com você?  
 E não há nada  
 senão o som-porteira, a vaca silenciosa.

Paisagem, país  
 feito de pensamento da paisagem,  
 na criativa distância espacitempo,  
 a margem de gravuras, documentos,  
 quando as coisas existem com violência  
 mais do que existimos: nos povoam  
 e nos olham, nos fixam. Contemplados,  
 submissos, delas somos pasto,  
 somos a paisagem da paisagem.

(DRUMMOND, 1974, p.40-41)

A memória é, na lírica drummondiana, o que transforma a paisagem em paisagem, a “impercebida terra visitada” em “país feito de pensamento da paisagem”. Lembrar abre-nos à paisagem que um dia não vimos, mas vivemos. Viver seria uma displicência do olhar, negligência da “qualidade luminosa da visão”: “Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe / fibrilhas de caminho, de horizonte.” A paisagem como consciência é uma lonjura

percorrida de volta, não se faz no presente, mas “na criativa distância espacitempo”. Drummond estabelece, assim, a passagem do tempo (“Tudo é mais tarde. / Vinte anos depois, como nos dramas.”) como o movimento capaz de tornar existente a paisagem dentro de quem dela se lembra: “Esta paisagem? Não existe. Existe espaço / vacante, a semear / de paisagem retrospectiva.”. Só depois ela passará a existir, como não existiu ao redor de quem, pela primeira vez, apenas a olhou e, entretanto, não a olhou (“Abrir porteira. Range. Indiferente. / Uma vaca-silêncio. Nem a olho”), sem saber que, neste sem querer, era que mais via, e guardava para mais tarde profundamente ver, e ser visto por ela, ser pura visão, ao revés: “a paisagem da paisagem”.

O texto de Llansol, por sua vez, parece libertar-se desse tempo constitutivo da memória, tornando-se capaz de perceber o modo como “as coisas existem com violência / mais do que existimos”, ou tanto quanto existimos, nós humanos, já no primeiro encontro. O texto-total vê como quem lembra, como quem deseja o visto como se estivesse distanciando dele no tempo, e no entanto está diante dele, ao alcance da linguagem, a “acariciar-lhe o sexo exposto com as frases do Cântico ou simplesmente com os dedos” (109). O texto-total vê, enfim, com todo o peso dramático e, não obstante, introspectivo, que lembrar, para Drummond, pressupõe. Por isso a impressão de “ligação direta”, de imediação que esse texto suscita. Mas a sua visão, não esqueçamos, é lembrança livre da herança, da sombra da tradição. Ver é legado consciente, livre da impostura: “não darei um passo à margem do fulgor, diz o texto” (94).

### 3.2.3. *A coreografia da descrição*

Dada a importância da paisagem no movimento do texto-total, a descrição, em Llansol, revela-se intensa e insistente, deixa de servir à mera composição da cena, à manutenção periférica do panorama. O terceiro sexo é o eixo do texto, a fonte de sua beleza, de sua leveza e de sua força. O texto do fulgor está aberto às figuras mais imprevistas da paisagem, ao não humano que predominantemente a compõe e que o invade, o faz divergir, espalhar o seu foco, mesmo perdê-lo. A vida que a detecção do mínimo faz reconhecer no que não é humano dá aos trechos descritivos seu movimento auto-gestado, que contraria a expectativa de parada ou de lentidão características dos momentos tradicionais de observação minuciosa do entorno da ação, quando ela parece paralisar enquanto a atenção passeia pela ampla perspectiva, e até que se focalize novamente a sucessão dos fatos.

Veja-se, diferentemente, o modo como, no trecho a seguir, a palavra pega a ação e, sem precipitá-la de vez, solucionando-a, tampouco diluindo-a, a mantém numa vibração constante, sustentada pela interlocução contínua entre o humano e o não humano. Um rapaz acorda e, para não se sentir só, deseja despertar também o companheiro:

– Gonçalo – chamou Leonardo para não ser o único a vestir-se, dolorosamente, na manhã levantada.

Ele não respondeu, a não ser por um gesto imperceptível da mão aberta, quase a prumo no lençol, tão magra que parecia que o cortava.

– Gonçalo – repetiu Leonardo.

Mas Gonçalo ficou deitado no seu próprio calor. Leonardo suspirou, a inspirar e a expirar o tempo. Através da vidraça via uma árvore despida que compartilhava a dor do seu corpo nu.

Ao vestir a camisa contraíram-se-lhe os músculos das costas e do peito, no contacto com o pano frio. Pegou no pão que mostrava o miolo e, de pé, começou a comê-lo. Sentia-o na boca, misturado com a saliva, a derramar-lhe na língua e nas mucosas uma passageira consolação (de

facto, tão passageira que parecia ter começado no fim). (LLANSOL, 1987, p.26)

Trata-se de *Os Pregos na Erva*, o primeiro livro publicado da autora, no qual a função descritiva já anunciava sua relevância para a construção da idéia de totalidade. Observe-se que todas as “coisas” compartilham a humanidade de Gonçalo e Leonardo sem, entretanto, tornarem-se, elas mesmas, humanas: a “manhã levantada”, o tempo inspirado e expirado, a “árvore despida” como o corpo do rapaz, o lençol quase cortado pela magreza da mão, a camisa com seu pano frio sobre os músculos, o miolo do pão misturado à saliva. Parece haver uma aderência quase voluntária dessas coisas, desses seres diversos, às figuras dos dois rapazes. Exatamente por isso eles perdem, de certo modo, a centralidade da cena. Recém-despertos, eles saem do sono contrariados, enfrentando a hostilidade do frio. Leonardo recusa-se mesmo a acordar sozinho. Quer companhia para a sua dor. Como quem sai do conforto de si mesmo (“deitado no seu próprio calor”), eles deverão se voltar, não sem alguma resistência, para a alteridade mais próxima, dispersando-se (ou despertando-se) nela, confrontando-se com ela – o lençol, a camisa, o pão – ou, ainda, voltar-se-ão para o não humano mais abstrato ou distante – a manhã, o tempo, a árvore além da vidraça – , numa espécie de saída de um mundo onírico, o do sono, para outro, o da paisagem, em que o sentido ainda pode acontecer por meio de associações e identificações imprevistas. E aos rapazes chegamos, de volta, rastreando este diverso com que se encontram.

Em contrapartida, a voz de Leonardo a chamar inutilmente Gonçalo, a mão deste aberta sob o lençol, o calor do seu corpo aconchegado, os músculos, a boca, a língua e a saliva de Leonardo, tudo isso que é essencialmente *humano*, por sua vez, adere-se também à paisagem, sem, entretanto, deixar de sê-lo. É a descrição que prolonga e dinamiza a ação por meio de um jogo de interpenetrações, criando a interseção em que os diferentes sexos,

o humano e o da paisagem, se misturam numa “troca verdadeira”: “O texto diz-lhe que não há troca verdadeira entre os três sexos, / nem no sagrado, nem no erótico, / que há que procurar no fulgor, / e no pensamento que este permite vislumbrar” (136).

A descrição mistura-se, desse modo, à ação, pois tudo à volta, e por dentro dos “protagonistas”, suas sensações e idéias, seus corpos, também se move, também respira, acompanha a performance mais óbvia do texto reproduzindo-a, reverberando-a cada qual em sua própria dimensão sutil, mais além ou aquém do que explicitamente *acontece*: a árvore, lá fora, compartilha a dor do corpo nu; o pão, dentro da boca, derrama na língua uma passageira consolação; o tempo entra e sai dos pulmões de Gonçalo, que se conecta, assim, irreversivelmente ao mundo para o qual desperta.

Maria Alzira Seixo nos fala sobre essa comunicação intrínseca e diluidora com a paisagem no texto de Llansol, representativa de uma ligação direta que se pretende estabelecer entre o verbal e o natural, em que a natureza vira verbo, se textualiza, ao passo que o texto naturaliza-se como paisagem. Esta seria apenas uma reverberação do que se passa na/com a escrita, como vimos pela análise do último trecho. A propósito de *Causa Amante*, ela diz:

A própria relação com a paisagem, desprovida de intuítos épicos que dêem ao ser o seu enquadramento funcional adequado, é aqui muito mais um campo de ressonância (...) ou uma condição primeira do existir que faz com que se venha a abolir a barreira que separa a natureza da cultura, implicando-a, e por isso continua neste livro a haver representação do real mas atalhada por essa necessidade ideal que é a de haver uma continuidade orgânica entre o real e as palavras, entre o mundo e a escrita. (SEIXO, 1986, p.33)

Se, como disse Llansol, “escrever *sobre* é pegar num acontecimento, num objecto, colocá-lo num lugar exterior a mim”, pode-se compreender a minúcia da descrição como um esforço explícito para conferir à palavra um olhar próprio: o texto vê e, por extensão,

sente, pensa e fala, figura que é entre as figuras, real que é de si mesmo. E, ao fazê-lo, a descrição dilui a fronteira entre a paisagem e o sujeito, ajusta-os na mesma frequência poética figural, no mesmo fulgor, reconhece-lhes a “substância clorofílica comum”. De fato, a descrição fulgoriza a ação, ao incluir nela as mínimas manifestações da paisagem, ao distribuir ao redor dos moços, delegando-a ao novo sexo, a tensão silenciosa do humano, ou, ainda, materializando a paisagem sobre a vulnerabilidade inevitável e íntima dos corpos – o pão sobre a língua, o pano sobre os músculos, o lençol sobre a mão magra – , também integrantes da totalidade na consciência do texto.

Assim, ao acolhê-las, em vigília, o texto generoso e varredor não deixa de lado as milhares de micro-ações, noutra olhar insignificantes, as quais, paralelas ao foco escolhido, também se sucedem como superfície, como revestimento, e vão penetrando porém, entranhando e concorrendo para a profundidade do sentido. Este movimento de contínua descrição, sutil e inesperado, mas com o qual vamos nos acostumando na progressão da leitura, emerge como sintoma do urgente desejo llansoliano pelo infinito, desejo de escrever para sempre, e instala no texto o aspecto de fluxo ininterrupto e inclusivo do cenário. Quanto a este, parece muito mais absorver, para dentro de si, os acontecimentos de um eventual enredo que a ele, ao cenário, à vida circundante, se subordina, do que o contrário: ser ele, o cenário, absorvido por qualquer ação ou protagonista que apenas oportunamente o considere.

Em Llansol, a ação e o protagonismo inserem-se no princípio de continuidade da realidade e da escrita, separadamente, e da continuidade *entre* escrita e realidade, no fundamento de derivação e dependência que as define e viabiliza – e finalmente as anula: de novo a metáfora do texto-mundo. Os acontecimentos e as personagens não podem não ser afetados por tudo o que os cerca. Eles mesmos estão diluídos na paisagem, são a

paisagem. Por isso deixam de ser eventos para se tornarem *cenas-fulgor*, e, em vez de personagens, deslocam-se *figuras* no tempo e no espaço atravessados pelo texto.

Atentemos para a carga semântica da palavra “cena”, que remete antes à tipologia descritiva do que à narração; sugere muito mais o drama e o diálogo, com toda a dinâmica de interlocutores, vozes e cenários que os caracteriza, do que um enredo unívoco e linear. As cenas-fulgor e as figuras compõem uma rede de afetos, um moto-perpétuo de vulnerabilidades e relações produtoras de sentidos, que desfazem, por sua vez, a diferença entre cena e cenário, entre presença e lugar de presença. A descrição, quando convoca os descritos à cena, está, na verdade, evidenciando sua inscrição constitutiva nela, ao passo que vai redimensionando o próprio ato descritivo, equiparando-o a certa espécie de diálogo e de narrativa, e mesmo de dissertação, em que a escrita se espalha como paisagem.

Os objetos, os animais, as plantas, os lugares, assim como as pessoas, passam a atuar dramaticamente com mais força, com maior autonomia, integrando como figuras o contínuo a que me referi. Estes seres sempre atualizados funcionam como obstáculos sensíveis interpostos no pensamento e no olhar humanos – o próprio humano como outro diante do humano – , dentro do texto, manifestando a sua coexistência em liberdade. Devassado, exposto, este texto encerra, ao mesmo tempo, uma delicadeza que se realiza justamente na concessão generosa à interrupção, ao desvio, neste desejo de considerar o estranho e o imprevisto e de integrá-los à ação e à reflexão. Não através de sua descaracterização como estranheza e imprevisão, mas, ao contrário, reconhecendo sua irreduzibilidade ao mesmo, a força de diferença que os define e torna a escrita uma aventura sensual contra as expectativas.

Estava com os meus animais, no exterior da Casa, quando um vulto  
caminhou da sombra para a luz, batendo ao portão que são, na realidade,  
grades que não escondem quem bate, ou por mim chama; o portão  
continuou imóvel,  
não obedeceu a nenhum movimento humano, mas bastou

a aproximação daquele relâmpago  
para que ele quisesse abrir-se;  
não era propriamente um humano, dizia-me Jade *a correr por uma seara*,  
mas *um* da paisagem;  
no mesmo instante, e coincidindo com todos os instantes do lugar,  
que se pulverizava em sombra,  
surgiu *a* objecto na sua imagem,  
e eu, perturbada pela eclosão daquela espécie nova no meu jardim,  
Troquei as palavras, e mudei de lugar.  
(75-76)

Aberto à invasão do diverso, do não humano, à “espécie nova” que é “*um* da paisagem”, o texto-total transpõe, como o próprio “vulto” que se aproxima, o portão que separa a rua do exterior da Casa, onde já a alteridade se manifestava (“Estava eu com meus animais”, “no meu jardim”), mas com menos intensidade, dentro do que é previsível, o outro com quem se escolhe conviver: plantas e bichos domésticos. A imagem *da* objecto, entretanto, eclode, é perturbadora. O próprio jogo com o gênero da palavra, na afirmação do feminino pelo detalhe do artigo contra o peso masculino do substantivo, é recurso de contraste que afina o incômodo, mediante a recusa da concordância esperada como regra. Não há regras na paisagem, e a linguagem precisará aceder aos seus relâmpagos. Será necessário, então, “trocar as palavras” e “mudar de lugar”. A linguagem deverá desabotoar-se, franquear-se à mínima intenção da imagem, como fez o portão: “não obedeceu a nenhum movimento humano, mas bastou / a aproximação daquele relâmpago / para que ele quisesse abrir-se”.

O texto-total desenvolve-se assim, agarrando-se às condensações da paisagem que se encena arbitrária, e, à medida que vai costurando as diferenças, vai se constituindo ele mesmo o lugar delicado e possível do encontro e do entendimento. Ao interromper e

quebrar o fluxo da forma, do pensamento e do enredo, e ao deixar-se interromper pelas manifestações fulgurantes da paisagem, esta escrita redefine a delicadeza como a necessidade consciente, travestida de desejo, de dar lugar ao outro em si mesma, desejo de ser retalho e não lisura, desejo de deixar estrias, marcas, exceções, de evidenciá-las e não de disfarçá-las. A delicadeza, argumenta esta escrita, está no toque da alteridade e na surpresa, recepcionadas na interseção que é o texto. A delicadeza está, portanto, no meneio da interrupção.

A constituição súbita mas intrinsecamente revelada do texto-total se dá, desse modo, pela inoculação estratégica de componentes externos ao núcleo momentaneamente recortado pelo narrador, produzindo cenas pontuadas com erupções descritivas que vão afetando, desviando, como presenças constantes, o desenrolar dos pequenos acontecimentos, ou melhor, o desenvolvimento de uma textura em expansão.

O detalhe assume um caráter de interceptação dramática nos trechos narrativos, conferindo-lhes um lirismo que flagra e suspende a ação, um movimento sutil sobre a evidência do movimento, como se fora um olhar outro sobre o olhar do narrador ou do leitor, um olhar sobre o olhar que se descobre em delírio de curiosidade e expectativa – e agora, o que vai acontecer? –, completamente seduzido, sob o efeito do prazer romanesco, da euforia, da saciedade e do conforto proclamados pela cultura, em oposição ao que Barthes procura distinguir como “prazer da fruição”, caracterizado pela agitação, pelo abalo, pela perda, pela deriva, pelo prazer particular (BARTHES, 2002, p.27), pela miniatura que faz tremer: “a borboleta que causa um tufão sobre o Pacífico” (179).

A paisagem vem, então, deflagrar a consciência da textualidade. O detalhe faz esse movimento suspenso reverberar, espalhar-se pelas cenas seguintes e pelas anteriores, contaminando toda a ação que assim ainda se define, contrapondo-se à descrição, com

núcleos tonais, com a delicadeza lírica que as interliga em camadas simultâneas, não exclusivas, na profundidade do texto, no movimento maior e incessante do mundo. Quando escolhe inserí-los numa trama provisória, revitalizando sua potência dramática graças à vida secreta da paisagem, a autora amplifica o espaço da cena – pressuposto em direção à alteridade – , expande a cobertura do seu olhar e da sua voz, penetra e reconhece dimensões paralelas de ação e metamorfose, acolhe no texto diferenças e relações que concorrem na prioridade da leitura, bifurcam-na, despistam-na, a redirecionam, alargam o foco dos eventos para reconhecer outros em sua silenciosa e eloqüente modéstia, e acabam costurando aos núcleos mais evidentes uma densa periferia de sentidos alternativos, latentes ou explicitamente interventores.

Além disso, o texto descreve sem obedecer a uma linearidade que, às vezes, ele mesmo sugere, mas abandona em nome das circunvoluções, que sempre lhe parecem um meio mais interessante de prosseguir. Logo, a atividade descritiva é muito mais um olhar circular, elíptico, divergente, e, por princípio investigativo, vasculha debaixo dos tapetes e pelos ângulos não assertivos da paisagem, caracteriza-se exatamente pela possibilidade de descentralização a que leva o texto.

Intensa, a descrição não o torna, porém, prescritivo. Nele, o que é não se confunde com o que deve ser, a visão não se confunde com a ordem, e é por isso que o texto-total é tão diverso, não constrange o seu olhar. A natureza, para ele, não é um “neutro”, ou “inerte”, como o é para o romance canônico, mas é também vivo: “Estou a interrogar-me sobre o sexo da paisagem, / tão vivo, complexo e livre como os sexos humanos” (75).

Fiquemos, por fim, com esta aparição de Hölderlin diante do legente, convidado a observar “o cotidiano eterno”, “a vida de todos os dias descendo uma planície”. A

narradora fala: “eu gostaria que o legente não temesse encaminhar-se comigo para o ponto voraz que se avizinha”, e, mais adiante, a descrição começa:

Seu peito respira através da camisa desabotoada, suspira pelo banho e pela água, abrindo a torneira que é de cobre, e ora brilha, ora se apaga, conforme a claridade que circula pelo espaço entreaberto.  
A água corre,  
e as pernas, que andaram muito, doem e estão vermelhas; os pés saíram, com alívio, dos sapatos pousados nos tijolos e assim ficam mergulhados na água  
que, até os tornozelos, abraça o movimento. (85)

As inserções do alheio revelam, portanto, uma obsessão pela totalidade, de fato uma intenção de “abraçar o movimento” do mundo como um texto-água, como se água o texto fosse, aliviando a dor do que toca, percebendo-a, sem deixar nada escapar. Por isso, o texto-total se faz de momentos providencialmente mal cercados, porosos, transbordantes, de áreas permeáveis que se estendem sobre as próprias falhas, que vazam: aberturas para o estranho. O texto se projeta sobre o mundo, é mergulho invertido em torno do que difere, deixa-se habitar pelas forças divergentes que o vão conduzindo, aparentemente, sem planejamento, “e ora brilha, ora se apaga, conforme a claridade que circula pelo espaço entreaberto”.

### 3.3. Um texto de afetos

Por afectos contrarios, entenderé en lo que sigue aquellos que arrastran al hombre en diversas direcciones, aunque sean del mismo género, como la gula y la avaricia, que son especies de amor; y son contrarios, no por naturaleza, sino por accidente.  
Baruch de Spinoza<sup>11</sup>

Seja qual for o nome que se dê à coisa, há uma presença que se manifesta, como um cão, um vizinho, um outro que canta, murmura ou vocifera, que pede ou exige, é conforme, para ser acolhido e esposado pelo corpo e pela mente de quem escreve. Imagino que escrever é viabilizar esta presença...  
Augusto Joaquim<sup>12</sup>

Vimos que o texto-total só é possível mediante a fusão do autor com o leitor, que ele parte da compreensão profunda da leitura como impossibilidade de abandonar-se e, ao mesmo tempo, como possibilidade de, em não se afastando de si, ler o mundo também. A leitura impossível na autoria ressurge como exigência, condição e origem na criação do texto, enquanto a autoria, reacendida na leitura, reconvoca a verdade incompleta do texto no instante de sua recepção.

Vimos também que a busca do detalhe na paisagem pretende evidenciar e manter entre os elementos das cenas-fulgor uma interação não hierarquizada, não excludente, direcionando o olhar para o que é outro em todas as suas instâncias. A este confronto sensual com a alteridade poderíamos chamar de um diálogo afetivo, adotando a acepção que Spinoza confere ao termo “afeto”. Neste momento, estaremos operando numa perspectiva filosófica seiscentista reapropriada pelo texto llansoliano, a qual se coaduna

<sup>11</sup> SPINOZA, Baruch de. *Ética demonstrada segun el orden geometrico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

<sup>12</sup> JOAQUIM, Augusto. Posfácio In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa Amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996, p.171

com o procedimento descritivo propriamente dito, a fim de conferir a esta escrita o seu caráter de totalidade, de integralidade, de continuidade, de comunhão e liberdade harmônica com o mundo ao qual se adere e onde esse texto cresce, germina.

Poderíamos dizer que a ética spinozista do afeto é, na verdade, um pensamento poético afim ao Drama-Poesia, é ela mesma uma Poesia, no que compreende uma dada verdade das relações entre os seres. Ou, como prefere Llansol, uma “filosofia de seda” – “E a filosofia escorria sedosa entre palavras, olhares e lógicas / nenhum deles acreditando que a sua Poesia se houvesse perdido, / simplesmente vagueava como tudo o resto” (66-67). Atravessemos brevemente essa verdade proposta por Baruch de Spinoza. Vejamos o que ele estruturou sobre o tema na aparente aridez de sua *Ethica, ordine geometrico demonstrata* (A ética demonstrada segundo uma ordem geométrica), publicada pela primeira vez em 1677, bem à semelhança de Copérnico.

O astrônomo polonês publicou, em 1543, ano de sua morte, o primeiro tratado de astronomia heliocêntrica – *De revolutionibus orbium coelestium libri VI* (Das revoluções dos mundos celestes) – (LAROUSSE CULTURAL, 1998, p.1610). Guardemos que o fisólogo aproxima-se da geometria de pensar do astrônomo, da estruturação matemática do pensamento em vigor no Renascimento, mas, principalmente, que, em Spinoza, sentimos nessa escolha já uma intenção irônica, interesseira, que, mais de um século depois da divulgação da verdadeira órbita dos planetas, iniciativa amordaçada pela instituição política da Igreja, e ainda sob a sombra profundamente demarcadora do “penso, logo existo”, desloca artilosamente para o plano da lógica a explicação da arbitrariedade do afeto. Spinoza acolhe sob a capa da razão quinhentista, tomada como estratégia argumentativa, a força barroca em conformação já iminente do século XVII. Reparemos o

jogo sutilmente desarticulador da razão que o autor da *Ética* empreende ao justificar o seu método, o que nos pareceria desnecessário, já que está ainda às portas do século das luzes:

No han faltado, sin embargo, hombres eminentísimos (a cuyo trabajo y aplicación confesamos deber mucho) que han escrito muchas cosas excelentes acerca de la recta manera de vivir y han dado consejos llenos de prudencia a los mortales; pero nadie, que yo sepa, ha determinado la naturaleza y las fuerzas de los afectos, ni lo que, a la inversa, puede hacer el alma para gobernarlos. Sé, ciertamente, que el celeberrimo Descartes, aunque también haya creído que el alma tiene una potencia absoluta sobre sus acciones, há tratado, sin embargo, de explicar los afectos humanos por sus causas primeras y mostrar, al mismo tiempo el camino por donde el alma puede tener un imperio absoluto sobre los afectos; pero, al menos a mi parecer, no há mostrado nada más que la agudeza de su gran talento, como demostraré en su lugar. (SPINOZA, 1996, p.102)

A teoria dos afetos definitivamente não se encaixa na forma geométrica do pensamento, faz dela uma piada e quer duvidar do controle total do homem sobre si mesmo, defendido por Descartes. Vejamos porquê.

### 3.3.1. A ética das variações

Para Spinoza, filósofo holandês de origem judia portuguesa que viveu no século XVII, os **afetos** correspondem às **variações** do que ele chama de “**potência de agir**” do corpo ou “**força de existir**” da alma em cada ser. No livro III de sua *Ética*, ficamos sabendo que “um afeto é uma idéia confusa pela qual a alma afirma do seu corpo ou de alguma de suas partes uma força de existir maior ou menor do que antes”, isto é, pela qual “sua potência de agir, ou seja, sua força de existir, é aumentada ou diminuída, favorecida ou reprimida” (SPINOZA, 1996, p.170). Considerando que “o amor de escrever em Llansol é um estado de cuidado permanente com a aliança entre corpo e alma do amador e da coisa amada” (SILVEIRA, 2004, p. 20), e que, para Spinoza, a condição para a existência da alma é que ela tenha a consciência atual do corpo, temos que, enquanto a

alma buscar afetos que aumentem a potência de agir do corpo, ambos existirão por tempo indefinido, e trabalharão juntos para esse aumento enquanto existirem.

Nesse contexto, o contato com a alteridade promovido pelo texto-total se redimensiona completamente, a compreensão do que seja o “encontro inesperado do diverso” se aprofunda. As figuras errantes, ou seja, as imagens insubordinadas, não realistas, que a autora faz dos elementos da natureza, das pessoas, dos lugares e fatos da tradição histórica e dos cânones da própria literatura, costumam na escrita uma rede afetiva – uma tessitura de relações em constante mutação – que explica a despossessão do texto, da autoria – “a voz me transformara num poema sem eu” (14) –, e com eles o flagrante de qualquer narrativa, método ou ficção que se viesse cristalizar. Uma rede afetiva marcada pela disseminação do sentido e pela instabilidade, já que estaremos sempre lidando com a variação, com a metamorfose, com a vulnerabilidade do corpo e da alma diante do confronto imprevisível com aquilo que alterará a sua força de existir, e interferirá, por analogia, na potência desse texto aberto.

Ainda de acordo com esta ética, as idéias diferenciam-se dos afetos por serem pensamentos que representam coisas, objetos e seres, enquanto os afetos são pensamentos ou, se preferirmos, sentimentos não representativos: nada representam, a não ser as **relações** dos homens com as suas idéias. O texto-total é, essencialmente, e não por acaso, um texto de relações, associativo, não reivindicativo. É o sonho depois do sonho: “Foi quando o sonho caiu sobre a árvore\_\_\_\_\_ e a abateu” (53). O texto-total estava entre o sono de Gonçalo ainda deitado e a consciência de Leonardo que já despertara: manifestação onírica da vigília, “sem que se visse quem dormia e estava a ser sonhado” (14).

O Drama-Poesia é a escrita dos afetos. E estes estão *entre* os homens e suas idéias, as idéias que eles fazem das coisas, e não entre eles e as coisas em si. Os afetos são responsáveis, em grande parte, pela manutenção de algumas idéias duradouras e dolorosas, porque simplesmente não aprendemos a nos relacionar com elas de uma forma diferente. Llansol deseja urgentemente apontar essas idéias, questioná-las, estabelecer com elas novas relações, nunca definitivamente decididas, costurar novos afetos: “a rapariga que temia a impostura da língua sabia pouco sobre ele, exceto que sem esse novo morreria” (73). Para o que será preciso, até certo ponto, recuperar dessas idéias diferentes dimensões, recebendo suas figuras remissivas que poderão, num drama livre de qualquer destino – onde vais? – , também se libertar.

Os afetos são, portanto, pensamentos mediadores de outros pensamentos, o estado em que nos deixam ou nos encontram certas idéias, com o qual as envolvemos, o pensamento-sentimento que sempre acompanha um pensamento-idéia sobre o qual, geralmente, não temos nenhum controle.

por exemplo, eu, fragmento completo, sou uma coisa de sentimentos, mesmo quando penso e procuro manter a minha memória fria e apagada; por outro lado \_\_\_\_\_ e porque vieste, desenho uma auréola de ternura intensa em volta de Hölderlin e de Diotima. Tento desenhá-la tão próximo quanto possível do colóquio amoroso que mantêm (83)

O afeto é esta “auréola de ternura imensa em volta” da idéia, neste caso, da imagem. É o seu casulo, o ventre onde ela cresce e se ramifica. É o *amor entre*, o *amor em torno* do “colóquio amoroso” entre as figuras que “vieram”. De modo que nenhuma idéia jamais se forma sozinha, nenhum objeto, coisa ou ser tem a sua imagem despida de um sentimento sobre ela mesma: “eu, fragmento completo, sou uma coisa de sentimentos, mesmo quando penso”. Toda idéia é recepcionada, guiada, envolta por um pensamento

sobre ela, reflexivamente: “Como é meu hábito, pus a mão sobre a frase que acabara de escrever\_\_\_\_\_ / oculto-a com outro pensamento mais leve, e o primeiro torna-se profundo na superfície diáfana do segundo” (54). E esse pensamento sobre a idéia nos afeta, altera a potência do corpo e da alma, segundo Spinoza.

A própria recusa em refletir sobre a idéia também denuncia a trama afetiva que a recebe e envolve. “O que me é dito evolui do lugar onde estou para onde não estou, / não reflecto, / que vale, aliás, o pensamento abstracto perante o poder imperioso das cópias da noite?” (15). O “pensamento-cópia”, neste caso, não quer ter em sua órbita, como um satélite, “pensamento abstracto” que o monitore, que o pressinta, que gire ao seu redor. Inevitável. Dentro da reflexão que não quer refletir, e que a alimenta, a cópia da noite, a idéia da noite, se gera, poderosa.

O pensamento sobre a coisa, ou seja, a idéia, medeia a relação do homem com a coisa, enquanto o sentimento sobre a idéia, ou seja, o afeto, o modo como ela afeta o homem que pensa, medeia a relação deste homem com sua idéia. Em síntese, os homens se relacionam com suas idéias estabelecendo com elas uma relação afetiva, que não dependerá necessariamente da coisa à qual a idéia se refere, em si mesma neutra e indiferente, mas da experiência que o sujeito viveu em contato com a coisa, do modo como ela se gravou em sua vida, e da imagem que o sujeito construiu para si sobre esta coisa.

Daí que a potência de agir do corpo e a força de existir da alma possam ser aumentadas ou diminuídas simplesmente mediante a lembrança e a imaginação, ou seja, mediante as idéias que fazemos de coisas que estão distantes de nós, pertencentes ao passado ou ao futuro (“o que me é dito evolui do lugar onde estou para onde não estou”), mas que são trazidas à tona pela capacidade que temos de recordar e de prever. Assim é que podemos nos relacionar com as coisas sem que elas estejam presentes, apenas

cultivando sobre elas um pensamento que as re(a)presenta. É o que Spinoza chama de “afetos flutuantes”, quando a alma e o corpo são sucessivamente afetados por imagens e idéias diferentes, e sua força de existir e sua potência de agir variam conforme a sucessão desses pensamentos, estímulos virtuais, independentemente de ter havido o contato, de as coisas sobre as quais se pensa estarem acontecendo agora.

O jogo afetivo das relações se faz, portanto, por meio de imagens, de figuras, que são sempre vivas, vibrantes, móveis para nós que as pensamos, que as sentimos, que as vemos e carregamos conosco. Elas desenvolvem uma espécie de autonomia que muitas vezes as liberta de nossa vontade, de nossas intenções, das intenções do texto e das regras da linguagem. Daí serem *vivos* as figuras llansolianas, em vez de neutros ou inertes da paisagem. São elas, portanto, que afetam o texto vidente, que o deformam e espalham os seus sentidos, concentrando-os ora aqui ora ali, em si mesmas ou mais além, noutra ponto da paisagem. Os afetos estão sempre no caminho entre o homem que pensa e a coisa sobre a qual ele pensa, como o sentido está sempre em algum lugar do caminho entre a figura que afeta, que faz mover o texto, e o texto que a lê, que a acolhe. O sentido estaria no caminho que a escrita, lenta ou veloz, afetada pelas imagens das figuras, encena (ou para o qual acena) ao abrir-se para elas:

lentamente, foi-me indicando pelas imagens que me suscitava

\_\_\_\_\_

este lento é também deveras surpreendente  
quando o texto se escreve é veloz, e a agilidade é particularmente  
conforme à sua natureza, as imagens  
caem em catadupa na escrita \_\_\_\_\_ levantam-se como poeira  
e, colhidas ao *ralenti*,  
a vê-las cair  
o sexo de ler reconhece como a lentidão convém a quem se abre  
(144-145)

Assim é que, da sucessão, do derramamento das imagens no texto, advém a sucessão dos afetos. Esta segunda variação deixa no texto aberturas permanentes, que tornam custosa a leitura. Será preciso lidar com essas viragens. Ler não se limitará apenas a acompanhar a travessia das figuras justapostas na escrita, mas implicará a imersão num *looping* de pensamentos-sentimentos, ou seja, de pensamentos não representativos, de afetos a serem transpostos na mesma velocidade: “subitamente, caí na metanoite / onde o júbilo e a consciência se guerreiam ou, como diz o texto, o verde, imagem após imagem, se torna vermelho, e o castanho rosa” (113-114).

Será preciso, então, avançar sobre o degradé convulso das imagens, que muitas vezes se sucedem sem aviso, sem fronteira visível, administrando os afetos que acompanham essa derivação compulsória. Ao sexo de ler que precisa se abrir para as imagens velozes do texto convém, entretanto, e por esse mesmo motivo, a lentidão que permitirá a investigação minuciosa de cada abertura, das suas conexões secretas e inesperadas com outras frestas, com outros princípios possíveis, com outras virações. A metanoite, ou o metatexto no qual pernoitamos, é feito de muitas, inúmeras cópias da noite, de muitas, inúmeras cópias do texto, oferecidas pelo próprio texto. Conhecedor da profunda abertura da alma humana, ele nos concede, no seu próprio corpo, múltiplas aberturas, em solidariedade afetiva.

O entendimento desta condição intermediária do afeto, entre o homem e o mundo, ora lento ora veloz, súbito ou gradual, vestimenta da idéia, é de grande importância para a apreensão maior da totalidade variante do texto. Se uma escrita escolhe desenvolver-se através desta vulnerabilidade às imagens, o texto resultante será o espelho destas variações a que se entrega, uma vez que, mesmo ausentes, as coisas pensadas presentificam-se e afetam a trajetória do texto, como afetam, com tristeza ou alegria, a alma de quem pensa.

### 3.3.2. A consciência afetiva do pensamento

Ao lado do desejo, que Spinoza define como “apetite consciente de si” – que “eu possa viver um desejo de escrita sem impostura” (110) – , são afetos primários a **alegria** e a **tristeza**, que correspondem ao modo como as idéias ou imagens genericamente atuam sobre os seres, alimentando ou consumindo, respectivamente, sua força de existir, ampliando ou reduzindo sua potência de pensar e de agir. A alegria afetaria o ser alegre fazendo-o perceber com mais perfeição, pensar melhor uma determinada realidade, elaborar um conhecimento mais claro, menos confuso sobre ela, ao passo que a tristeza resultaria num embaçamento, num enfraquecimento, numa redução do ser triste, de sua capacidade de pensar com perfeição, diminuindo sua força de existir e, conseqüentemente, sua potência de agir. Para Spinoza, essas três forças ou contingências da alma e do corpo – pensar, existir e agir – estão intimamente ligadas, determinam uma a outra, e são determinadas pelas idéias que o homem tem, ou que nele se sucedem, à medida que ele entra em contato com o mundo, passa pelas mais diversas experiências e encontros, enfim, à medida que ele vive (SPINOZA, 1996, p.113).

Podemos inferir, por essa explanação, que o afeto inclui o eu, na medida em que pressupõe a consciência do sujeito acerca de sua relação com o outro, da troca, da influência mútua: o texto dando voz ao texto que fala sobre sua visão. Daí que cada coisa seja, nesse texto, figura com voz própria, inclusive ele mesmo, para que possa ser falada e também falar, exercer a sua auto-análise. Já a idéia, o pensamento representativo do objeto, da alteridade, corresponderia a um recorte, a uma abstração – geralmente redutora – , à separação entre o eu e o mundo, uma vez que não prevê a reflexividade, não inclui no mundo o sujeito que o pensa. O afeto considera um sujeito que se pensa pensando sobre o mundo, que vê a si mesmo no mundo do qual forma uma idéia que o inclui. A idéia,

porém, remete apenas ao mundo pensado à distância de uma representação objetiva, de uma definição, e não numa relação recíproca, mediada pela linguagem capaz de rever suas representações, de observar sua própria performance.

Este texto que se move pelo afeto “vê”, nas paisagens do mundo, “uma relação amorosa, libidinal”, em lugar de uma coisa morta ou um objeto útil ou inútil, um casaco deixado sobre a cadeira, por exemplo, ou um problema a ser resolvido, como a destruição das florestas ou a doença da vaca louca (186). Para o texto, uma caneta de tomar notas “não é uma coisa. É um ser que, por mais que o use, nunca aprenderá a escrever” (195). E aqui nos deparamos com a ironia sutil da autora. Afinal, quem é este “ser” que insistentemente usa a caneta? Quem escreve? Em certo momento, ficamos em dúvida, e a dúvida é, pela duplicação ou multiplicação do sentido, a abertura para a crítica. Duvidamos se quem nunca aprenderá a escrever é mesmo a caneta ou aquele que a usa simplesmente para “tomar notas”, ou seja, na tentativa equivocada de registrar o real.

Este texto que simplesmente vê rejeita o trabalho hierárquico da lógica e da razão que rege a construção da idéia, do pensamento representativo. Rejeita o foco localizador no tempo e no espaço, a opinião. O texto utópico, paradoxalmente, “não opina, nem aconselha” (185), não pensa, nem reivindica: sente, é afetado, e só, neste muito que o liberta. Trabalha apenas com o olhar e sua receptividade natural, sensível, à “diferença que significa”, irreduzível, e que “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” (186). Por isso, o texto vê *antes*, é abertura para a *visão* como anterioridade do *pensamento*, ou seja, da *razão*. O texto é sensibilidade e afeto, “quer que sejamos a ler, / que o leiamos como drama-poesia\_\_\_\_\_” (124), e não como “poder de decisão”

(183). Lembro: “o texto é sem promessa e sem garantia” (188), “o poema é sem-apoio” (168).

Neste sentido, a presença da figura de Copérnico em *Contos do mal errante* interessará como exemplo da convocação de uma razão que se questiona. Representativa da força racionalista da ciência no século XVI, esta figura faz emergir, no texto, aquele contexto europeu abalado pela instalação de novas certezas que confrontam com os dogmas religiosos de uma Igreja Católica poderosa, no caso, a publicação de um tratado que provava, matematicamente, algo já aventado por Aristarco de Samos na Antiguidade, e por Nicolau de Cusa poucos anos antes: que os planetas todos giram em torno do sol e em torno de si mesmos, não sendo a Terra o centro da galáxia. Qualquer semelhança com o também duplo giro do drama-poesia, com a sua translação ao redor do grande outro e a sua rotação circunflexa, não seria mera coincidência...

Na cena fulgor aberta pela escrita, porém, a própria ciência desliza de sua pretensão de saber e submete-se ao ataque da reflexão (o auto-giro, parece, sempre absorverá o outro-giro), quando Copérnico interroga-se a respeito de sua origem desconhecida, não prevista pelo tipo de pensamento não afetivo, puramente racional, que cultiva. Esta reflexão resvala nos limites do lógico e vai ao encontro do mistério do qual a figura que se pensa presente fazer parte.

esta visão de que eu sou um ser elaborado (fruto do trabalho de um outro que desconheço), este saber novo (e que me pertencia a mim, parecia-me) saído de um outro de outro,  
visão,  
foi a origem de um terror tal que fui esconder-me no leito de Isabôl, para aí encontrar um alvéolo quente e seguro. Porque eu tinha sido feito às ocultas. (LLANSOL, 1986, p.173-174)

O “terror” diante de um “saber novo”, que não pertence mais à figura despossuída de um conhecimento sobre si, dá conta de um abalo trágico do mundo racionalmente codificado, e é interessante que esse saber se origine, na verdade, “de um outro de outro”. É um saber que passa a se fazer na travessia de uma relação afetiva, antes breçada pela arrogância científica, com a alteridade, e que não mina de dentro dos limites do sujeito acabado pelo entendimento pleno de si e do mundo, e por isso não mina o próprio sujeito como limite. Um saber que é, antes de tudo, “visão” (“esta visão de que sou um ser elaborado (...), este saber novo”).

Textualizado, egresso como figura de sua contingência história, Copérnico vê o seu próprio saber, como o texto vê antes de pensar. E esta visão é abalo que, novamente, leva à busca do contato confortador com a diferença sob a forma da figura de Isabôl, em cujo leito se esconderá, como num “alvéolo quente e seguro”, aquele que ainda insiste em pensar a sua visão, em cujo afeto quer embrulhar a sua consciência perturbadora de um terceiro “outro que desconhece” e que o teria “feito às ocultas”. Evidencia-se, por este ângulo, mais uma vez o caráter epitelial do afeto como mediação que prepara (para) a idéia, que a acompanha e ampara dentro do sujeito, ou o ampara diante dela, para que ele a receba e nela se acomode, no caso de Copérnico, com “terror”.

Trata-se de um caminho claramente estético em direção à coexistência. Conforme aponta Henri-Pierre Jeudy, diferentemente da ética spinozista do afeto, que pressupõe a mutabilidade das relações, a ética do politicamente correto, da “troca racional das representações culturais”, condena a idéia de uma “alteridade irreduzível”, e, em lugar de simplesmente destruir o outro através da violência física – reação antropômica<sup>13</sup> –, esta

---

<sup>13</sup> Cf. BAUMAN, Zigmund. *Modernidade Líquida*, 2001, p. 118: “êmica” = vomitar, regurgitar, rejeitar, conforme já apontara Levy-Strauss.

ética pretende viabilizar a interação através da redução deste outro ao mesmo, à “especularidade absoluta” – reação antropofágica<sup>14</sup> (JEUDY, 2002, p.105).

A ética é entendida aqui, vale observar, como uma solução da razão, na trilha do logocentrismo de Platão, para quem, como vimos, a Beleza guarda sua “razão de ser” na proporção das medidas, dos números, na harmonia das partes. O pensamento platônico condena a escrita por sua leviandade, pelo prazer que provoca, pela disseminação dos sentidos. O logos não suporta o cinismo moderno, a fluidez, a perversão, o híbrido, o que não é linear. Mas “as minhas paisagens são sempre feitas de sensibilidade”, declara Llansol ao jornalista visitante que questiona a sua escrita e pretende incliná-la “para a razão que delimita e nada explica, sem nada nos dar em troca”. Enquanto ela, por seu turno, deseja fazê-lo ver “o que é o Trimúrta, sem ter de envolver nessa construção uma cor”. “O fulgor é preferível à verosimilhança” (199), diz o texto.

É esta ética delimitadora que nos diz: se não se pode desaparecer com o outro, com a diferença desregrada, tanto melhor que ele se iguale o máximo possível a nós. Ou que nós, em nossa busca de uma justificativa coerente para a tolerância, e na impossibilidade de igualá-los completamente a nós mesmos, igualemos ao menos nossas diferenças – ou nossa igualdade à diferença deles –, concedendo a ambas, portanto, como “diferenças iguais” que são, o direito de continuar existindo. Enfim, por esta via, a única relação possível com o outro parece ser a do respeito, a concessiva. E só poderemos respeitá-lo se, racionalmente, atribuirmos a ele o mesmo valor que damos a nós mesmos, se o enxergarmos, em sua estranheza, como um igual, uma vez que a razão só sabe trabalhar por comparação, usando o mesmo peso e a mesma medida.

---

<sup>14</sup> BAUMAN, Op, cit., “fágica” = comer, digerir, depurar.

Já “a radicalidade da experiência estética”, e agora voltamos a Jeudy, na trilha da consciência afetiva de Spinoza, e no sentido oposto ao do racionalismo antropocêntrico de Descartes, vem negar esta domesticação da alteridade idealizada pela ética das propostas políticas de aculturação, de negociação e tolerância das diferenças culturais. Vem mostrar que o homem não tem o poder absoluto sobre suas ações e sobre tudo que o afeta. Não se trata, aqui, de tolerância no sentido de desgaste, de um incômodo “apesar de”, de um exercício contínuo e exaustivo de concessão em nome da convivência. O que a opção estético-afetiva oferta é a percepção da irreduzibilidade da diferença, ou seja, a valorização do seu aspecto luminoso, de sua dimensão indevassável, insolúvel, a visão da sua densidade ofuscante, da saliência inesperada e sedutora da paisagem, e a consciência de nossa vulnerabilidade em relação a ela.

E, já que é preciso “engoli-la”, a diferença, o texto-total não opta por vomitá-la, tampouco por digeri-la, retendo dela apenas o que convém ao sujeito detentor do “poder de decisão”. A textualidade vidente simplesmente a acolhe e troca com ela, em toda a sua inteireza, tornando esta interface uma relação entre sensibilidades, entre percepções continuadas, e não entre razões ou acordos de tolerância. Uma relação produtora de sentidos e, portanto, de vida, que se aproveita do contraste, ou da complementaridade, para acontecer, promovendo um abastecimento recíproco de significâncias.

Neste ponto, a vibração das *cenas-fulgor* de Llansol e a vibração dos seres em *harmonia* que compõem o vivo do mundo se tocam, como efeito do esforço para que o texto contenha tudo, dobre-se sobre tudo, atravesse e seja atravessado por tudo. Ao apontar para este caminho estético do sensível, da subjetividade, no qual a idéia de *texto* como metáfora do mundo cumpre papel importantíssimo, a proposta literária de Llansol acolhe as diferenças *em si mesmas*, e não apenas as culturais, mas as de toda ordem.

Neste aspecto, ao passo que se afasta do logocentrismo platônico, a proposta literária expansionista da autora aproxima-se da *fenomenologia da percepção* de Maurice Merleau-Ponty, que também recusa o humanismo intelectualista, o racionalismo como solução, em nome da “experiência de uma espontaneidade originária”, da “dimensão primária desse encontro entre o homem e as coisas” (PONTY, 2002, orelha). Este filósofo francês, que desenvolveu a sua fenomenologia ao longo da primeira metade do século XX, no preâmbulo temporal dos primeiros livros de Maria Gabriela, valoriza os sentidos como forma de apreender o mundo, em oposição ao intelecto, privilegiado pelos clássicos. Segundo ele, a filosofia e a arte modernas, e mesmo a ciência mais recente, com seus estudos relativizadores sobre a física, a genética e a psicologia, teriam promovido um retorno ao mundo percebido, recuperando o papel da intuição e da sensibilidade no modo como vemos a realidade, os objetos, os animais, o espaço, a diferença de forma geral, e na maneira como nos relacionamos com ela.

os modernos (...) não têm o dogmatismo nem a certeza dos clássicos, quer se trate de arte, de conhecimento ou de acção. O pensamento moderno oferece um duplo carácter de inacabamento e de ambigüidade que permitem, se se quiser, falar de declínio ou de decadência. Concebemos todas as obras da ciência como provisórias e aproximadas, ao passo que Descartes julgava poder deduzir, de uma vez por todas, dos atributos de Deus as leis da queda dos corpos. (...) Aparentemente, o artista de hoje multiplica à sua volta os enigmas e as fulgurações. (MERLEAU-PONTY, 2003, p.63-64)

Essa multiplicação de enigmas e fulgurações de que fala Merleau-Ponty é justamente o princípio pelo qual avança a escrita de Maria Gabriela. Suas cenas-fulgor são concentrações de sentido em torno de um pensamento, uma figura, uma lembrança, um lugar, ou uma imagem qualquer emergente do fluxo da escrita. São espécies de manchas afetivas, pontos emotivos desfocados, embaçados, translúcidos, adensamentos com órbitas

sempre circulares, envolventes, nunca isolados. Ao identificá-los, o legente, conforme ela prefere chamar o leitor, pode aproximar-se de uma possível estrutura literária llansoliana. E podemos, inclusive, com certo conforto crítico, associar o *drama-poesia* de Llansol, que se quer como texto-total, onde tudo fala, à “prosa do mundo”<sup>15</sup> de Merleau-Ponty.

O texto llansoliano parece anteceder, prever, esquivando-se dela, a tendência organizadora da inteligência autoritária, ansiosa por dominar a arbitrariedade, por apropriar-se do que encontra embrulhando-o num véu, ainda que provisório, de coerência. Clarice Lispector fala deste sintoma, que ela chama de “o uso do intelecto”, em crônica publicada em 1970, no *Jornal do Brasil*:

Talvez esse tenha sido o meu maior esforço de vida: para compreender a minha não-inteligência, o meu sentimento, fui obrigada a me tornar inteligente. (Usa-se a inteligência para entender a não-inteligência. Só que depois o instrumento – o intelecto – por vício de jogo continua a ser usado – e não podemos colher as coisas de mãos limpas, diretamente na fonte.) LISPECTOR, 1999, p.384-385)

O texto vidente, digamos, não usa luvas. Contra qualquer vício, ele escapa à necessidade de estabelecer regras, modelos e especulações que sustentem o raciocínio. Ele vê e agarra o que se revela livremente na superfície da paisagem antes da ponderação, antes que uma relação de causa e efeito se estabeleça. O texto vidente captura da paisagem a alusão da paisagem. Vê vivos, não coisas. Vê uma paisagem feita de possibilidades de sentidos, não de questões solucionáveis. Vê o homem imerso em sentidos possíveis, em

---

<sup>15</sup> Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, 2002, p. 9: “Hegel dizia que o Estado romano era a *prosa do mundo*”. O autor aproveita esta analogia para desenvolver uma reflexão sobre a origem da verdade e sua relação com o pensamento e com a linguagem. Para Ponty, “o pensamento não dirige de fora a linguagem”. Só uma sintaxe nova, recriada, pode dar acesso a um pensamento novo, elaborado “em meio ao risco”. Assim, a vitalidade da forma, como a de instituições como o Estado romano, está diretamente ligada à sua capacidade de transmitir uma verdade, “um sentido jamais objetivado”, em lugar de apenas repetir convenções. Este pensamento novo que só se mostra através de uma forma nova, inventada por cada autor e que o caracteriza, é a “poesia das relações humanas”, ou a “prosa do mundo”. Estas, por sua vez, conversam diretamente com a extrapolação da textualidade llansoliana, no que ela encerra de ambição em fazer ver a diferença incontrolável, o outro, o diverso inesperado da paisagem, assumindo, para isso, uma forma também inesperada e irreconhecível, ou apenas aos poucos sintonizada pelo leitor.

relações variáveis, e não isentos ou no controle delas, com alguma autoridade que os isole ou preserve completamente, como se fossem meros observadores da paisagem, distanciados dela pelo esforço de pensá-la como um objeto no qual se deva intervir em prol do humano.

Encaixa-se aqui o depoimento da nova inquilina da casa do Senhor de Herbais, extraído do livro homônimo da autora. Atentemos ao que, para a narradora, era “aquela casa difícil”, e que tipo de relação desejou estabelecer com ela:

Quando cheguei àquela casa difícil, não escrevi a ninguém a queixar-me dela, como se ela fosse um *inexistente erguido tijolo a tijolo*. Não, *era a minha planta*. Era com ela que eu tinha de *conversar*, mesmo que longamente. *Entender-me com ela de vontade a vontade*. De linguagem a linguagem, tomando o risco que me passasse por cima. Compreende, era preciso *instaurar ali uma outra literatura, uma que não tendo sido escrita antes, nos criasse um território de entendimento e de encanto*. (LLANSOL, 2002, p.18, grifos meus)

Este trecho ilumina a dimensão interativa do que, para a autora, é a literatura, ajudando a conformar o contexto no qual deveremos compreender declarações como “a literatura está a morrer” ou “não há literatura”, que serão abordadas na terceira parte desta dissertação. Reforça-se, portanto, a idéia de texto como interseção, ou “território de entendimento e de encanto”, como ela preferiu chamar. Além disso, explica-se, pela oposição entre “um inexistente erguido tijolo a tijolo” e “a minha planta”, o afeto com que o texto envolve a casa, um *vivo* da paisagem onde outro *vivo* se abrigará, e que guarda sua própria vontade e sua própria linguagem. O texto-total, neste sentido, é o texto poliglota. Ele disponibiliza-se à casa, enfrentando o risco dessa comunicação a fim de tornar possível a convivência.

Há mesmo que se questionar se este tipo de literatura, viabilizadora do consenso não anulador da diferença, cuja elegância reside em sua generosidade, ainda vigora, ou

sequer vigorou algum dia. Muito mais como consumidora de espaços disputados do que como doadora deles, sobretudo do espaço comum, ela se nos afigura, sem suscitar o necessário exercício da variação em quem lê, na medida em que abre mão da potencialidade autofágica da linguagem, ou adere a ela apenas como a um jogo de tendências, relega sua competência não representativa e pretende apropriar-se linearmente da diferença.

### *3.3.3. O afeto do gozo, o gozo do afeto*

Por último, e já como preparação para a terceira parte desta dissertação, gostaria de evidenciar uma conexão que descobri possível entre a filosofia spinozista do afeto e a idéia barthesiana do gozo. Antes, porém, quero dizer que esta minha tentativa se dará apesar de seu caráter um tanto oportunista, mas, também, que me esforçarei para que não pareça tão artificial no meu intuito maior de recuperar alguns dos meios teóricos, filosóficos e críticos pelos quais o texto-total llansoliano transita, e sob a luz dos quais torna-se-nos possível lê-lo coletivamente, a partir de subsídios comuns. Interessará, de todo modo, que em sua brevidade de final de capítulo, esta conexão sirva como passarela para a próxima argumentação em torno do risco que a idéia de totalidade, cuja construção e manifestação vimos até aqui, traz consigo.

O fato é que o Drama-Poesia parte daquela metáfora que formalizei logo no início desta terceira parte, no capítulo 3.1, mas que, na verdade, já se subentendia desde bem antes: o texto-total é o texto-mundo, o texto é o correlato do mundo percebido / visto / lido / escrito / coberto pelo texto. Se o mundo é repleto de falhas e incoerências, de diferenças e surpresas, variações e mistérios, assim o texto-total será. Entretanto, a idéia de que seria possível a fusão perfeita entre o texto e o mundo – escrever como o duplo de viver, o texto

como o duplo do mundo – , a idéia de que “tudo é escrita” – o “mal” diagnosticado por Silvína Rodrigues Lopes – e de que pudesse haver essa aderência total, assim como, no ato sexual, se deseja a fusão de dois corpos que se atraem e se encaixam, se sobrepõem, esta ambição, enfim, vai sendo malograda internamente, pela própria contingência lingüística do texto, e pela própria instabilidade afetiva do mundo.

É certo que Llansol pretende justamente imitar esta instabilidade em seu Drama-Poesia – a escrita que imita a leitura – , num esforço para alcançar esta identificação, diríamos, *cosmográfica*. Mas, para Barthes, é exatamente a impossibilidade de o texto fundir-se ao mundo, de aderir-se perfeitamente a ele, a via do prazer: “o texto de prazer é Babel feliz” (BARTHES, 2002, p.8). É a condição fragmentada, contraditória, sempre insuficiente do texto e do mundo, a sua natureza intrinsecamente incompatível – a incompatibilidade da linguagem com o real, e vice-versa, que faz com que todo real seja algo inventado pela linguagem – , são essas falhas e infidelidades que permitem o gozo da leitura, quando o texto abre mão da farsa e expõe a mistura, as quebras, as contradições de que é feito, quando “o texto ficou repleto de contrários” (223), “e nasce um poema estranho de renúncia e de traição” (97).

Assim, à impossibilidade da fusão idealizada dos corpos no amor, premiados, entretanto, com o clímax do orgasmo, corresponderia a fusão impossível do texto com o mundo, e o gozo sexual, físico, teria o seu análogo – alguns diriam, bem mais interessante, porque prolongável o quanto possa, enquanto dure o livro, ou nem isso – na leitura gozosa, fruída, do texto indistinável, incompatível, impossível, como é o llansoliano. O gozo aparece, então, como o prazer de percorrer a forma vacilante e indecisa, aberta, pervertida, infiel. A excitação máxima provocada pelo atrito com a aspereza da fragmentação – a “literatura, defesa do atrito”, de que também fala Silvína em livro com esse título (LOPES,

2003) – , como fricção da diferença, experiência do outro, da ruptura, e não, como pudemos constatar, como satisfação de uma expectativa, senão como concessão sublimatória a ela.

O gozo seria sempre, nos dois casos, uma compensação diante de um desejo inviável de unificação, de tornar dois em um, corpo e corpo, texto e mundo. E aqui entra a conexão com Spinoza, na medida em que, para o filósofo, o gozo é um afeto secundário, derivado do afeto primário da alegria. Segundo ele, os afetos secundários são determinados por coisas ausentes, que ainda não aconteceram. Nos momentos que antecedem a sua efetiva sucessão, permanecemos em estado de dúvida ou de certeza, é conforme, e cada qual nos envolve em seu respectivo afeto secundário, derivado da tristeza ou da alegria, respectivamente. Assim é que a **esperança**, por exemplo, seria um afeto derivado da alegria, ligado à permanência de uma dúvida: a de que o que se espera que aconteça, como insumo positivo para a alma e para o corpo, realmente aconteça. Enquanto não estamos certos, persiste a esperança, até que a certeza do acontecimento suscite a variação deste afeto para o da **segurança**. Na dúvida, a esperança. Na certeza, a segurança.

Mas poderia ser o contrário, caso partíssemos do afeto primário da tristeza, ou seja, diante de algo que diminuiria a força de existir da alma e a potência de agir do corpo. Nesse contexto, a variação afetiva seria outra: na dúvida, o **medo** (de que não aconteça), e na certeza, o **desespero** (uma vez constatada a inevitabilidade).

O **gozo** seria o afeto secundário derivado da segurança, derivada, por sua vez, da esperança, e esta da alegria. A alegria é a raiz do gozo, que nos toma quando aquilo que aumentaria a força de existir da nossa alma e a potência de agir do nosso corpo finalmente se sucede, depois da dúvida e da certeza, a qual, entretanto, ainda não era o fato sucedido em si. Em oposição ao gozo, teríamos o afeto que Spinoza reconhece como o **peso na**

**consciência**, quando aquilo que nos causaria tristeza acontece, diante do desespero da certeza (SPINOZA, 1996, p.119).

Poderíamos acrescentar ainda, nesta lógica, não com o intuito de confundir, mas para demonstrar que compreendemos o seu funcionamento, os afetos cruzados do **alívio**, quando o que se esperava, digamos, “de mau” não aconteceu, e da **decepção**, quando o que se esperava “de bom” não aconteceu. Seria, o primeiro, um afeto que parte do desespero, e portanto da tristeza, desembocando, todavia, na alegria; enquanto o segundo se originaria da segurança, logo da alegria, mas acabaria redundando em tristeza. Alívio e decepção, afetos nascidos da quebra de expectativas, da ordem, portanto, da surpresa e da contradição, nas quais se gesta o nosso texto.

Esquemáticamente, temos:

| AFETOS PRIMÁRIOS | AFETOS SECUNDÁRIOS  |           |                     |           |
|------------------|---------------------|-----------|---------------------|-----------|
|                  | AINDA NÃO ACONTECEU |           | JÁ ACONTECEU        |           |
|                  | DÚVIDA              | CERTEZA   | PREVISTOS           | INCLUÍDOS |
| Alegria          | Esperança           | Segurança | Gozo                | Alívio    |
| Tristeza         | Medo                | Desespero | Peso na consciência | Decepção  |

Diante deste quadro, o gozo como afeto determinado pela ausência da alegria e sua posterior confirmação é o gozo alcançado pela escrita que vem presentificar o que está ausente, sem, entretanto, ser resposta definitiva, sem esvaziar de vez esta ausência dos afetos mutantes que a caracterizam: a esperança, o medo, a segurança, o desespero, entre outros que Spinoza não especificou, mas que qualquer um de nós poderia elencar aqui, e que marcam a experiência da leitura. Esta escrita vem, talvez, substituir a grande ausência por centenas de milhares de micro-ausências interligadas, afluentes, nomináveis. “O amor

fulgura na ausência’, lembro-me de ter pensado enquanto me contava a sua história” (78). Não alivia, conseqüentemente, este vazio, este distanciamento, como diria Blanchot, uma vez que não apaga as suas sutilezas afetivas, o fulgor de sua instabilidade, nem desenha, em seu lugar, uma ficção inteiriça qualquer, “a sua história”.

Esta escrita lidará, sim, com figuras e imagens, e não com representações ou enredos. Apenas o texto que faz de sua recusa representativa o seu motor pode oferecer, na impossibilidade da aderência total, o gozo da fragmentação, do atrito, da disseminação, como “uma criança que pára de querer brincar e *brinca*” (112). Apenas o texto que vê e não pensa pode sentir e pensar(-se) em torno do que não racionaliza, do que não reduz. “Rapidamente se adensava o pensamento na parede e nas vidraças, se espalhava pelas cadeiras” (67). O pensamento não *é sobre*, mas *está sobre*. Então, pressentir a idéia em vez de dominá-la, voltar-se com encantamento para ela em vez de objetivamente dizê-la, liberta, já na escrita, o gozo que sobrevirá e se repetirá na leitura. E será por essa mesma abertura luzente que o texto deixará escapar também as suas sombras, a sua penumbra, na iminência sempre revitalizante de sua morte, do suicídio. Terá, certamente, muito mais do que sete vidas...

## 4. A TOTALIDADE COMO RISCO

### 4.1. Dizendo a (a) deriva

Entretanto, se se chegasse a isso, dizer a deriva  
seria hoje um discurso suicida.  
Roland Barthes<sup>16</sup>

Não se pode nunca confiar no texto. Não obstante, o texto ainda é tudo o que temos, tudo o que a literatura é, por mais que tenha migrado para impensáveis suportes, mesclado-se a outras línguas, ou sido minimizado em favor delas, fragmentado-se em espaços e velocidades viajeras e sido submetido a desgastes formais e identitários que ele mesmo, em busca de expandir-se, se impôs. O texto conseguiu: expandiu-se e libertou-se. É uma manifestação circulante, onipresente, viva. Da cena urbana brotam textos concretos de palavra, revestimentos verbais que denunciam a substância verbal da cidade. A paisagem fala conosco, é um “poema sem-eu” (13): SAÍDA, GRANDE ESPETÁCULO, PARE, SÓ JESUS SALVA, PROIBIDO ESTACIONAR, VENDE-SE, ENTRADA, LOURA NATURAL ALTA OFERECE-SE, CADEIRAS ÍMPARES “D” A “J”, NÃO ACEITAMOS CHEQUES, PRECISA-SE, NÃO PISE NA GRAMA, CURVA PERIGOSA, TESTAGEM ANÔNIMA, EU DIRIJO E DEUS GUIA, NOVA MENSAGEM!!!, TRÂNSITO LENTO NA PISTA DA ESQUERDA, UM POR R\$2,00 E TRÊS POR R\$5,00, NÃO CONVERSE COM O MOTORISTA, CADÊ VC? PQ Ñ ME ESPEROU?, ABERTO DE SEGUNDA A SÁBADO, TRAGO A PESSOA AMADA EM TRÊS DIAS, SALE, QUÉRCIA VEM AÍ, SACOLÉ R\$1,00, ENTRADA PELA RUA LATERAL, TÔ MTO ATRASADO! INDO PRO PTO. TE ESPERO LÁ. CORRE., VÁLIDO POR SEIS MESES A PARTIR DA DATA DE FABRICAÇÃO, GENTILEZA

---

<sup>16</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.26

GERA GENTILEZA, ÚLTIMA SEMANA, LINHAS INTERMUNICIPAIS, PROIBIDO FUMAR, VENHA CONHECER, KM 127, LEIA AMANHÃ, MANTENHA-SE SENTADO ATÉ O FIM DA DECOLAGEM, GARAGEM: NÃO ESTACIONE, ESTAMOS APRESENTANDO, BEM-VINDO A TUCURUÍ, EXTRA-EXTRA, VIA EXPRESSA, OBRIGADO PELA PREFERÊNCIA, ÔNIBUS CHEGOU! Ñ POSSO ESPERAR +. FUI! TE LIGO DEPOIS., PEGUE SUA SENHA, SAUDADE ETERNA DOS SEUS, ACEITAMOS TODOS OS CARTÕES DE CRÉDITO, BORRACHEIRO, INSCRIÇÕES AQUI, SILÊNCIO, LEGENDADO, NÃO JOGUE LIXO, YANKEES, DÊ A PREFERÊNCIA, ESTAMOS EM GREVE, BEBA, 10 VEZES SEM JUROS, PARA PIXADOR AMADOR, NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS, BASTA!, PASSAMOS POR AQUI.

Anúncios, telefones celulares, *outdoors*, traseiras de caminhão, letreiros luminosos, manchetes de jornal, carros de som, filmes, muros, marquises. O texto está na superfície. As paisagens da rua, vibrantes por si só, suscitam em nós textos intermináveis, os nossos discursos públicos, reivindicações, opiniões, declarações, e os nossos discursos silenciosos, profundos, lamentos, incógnitas, orações. Mas há também os textos íntimos, não evidentes sobre ou sob a pele, à vista ou ao pensamento. São menos do que o silêncio, são iminências de texto que não alcançaram a palavra, sombras verbais que se compõem em nós.

#### *4.1.1. As linhas de fuga do sujeito*

Ouçamos este trecho de *O Senhor de Herbais*, em que a narradora conversa com a antiga inquilina da casa onde fora morar, e com cuja estética aprendeu a conviver, instaurando ali “uma outra literatura”, conforme vimos na última parte:

Eusébia, há um rumor, uma espécie de brumor, no mundo. É uma coisa que o atravessa e o murmura. A linguagem ruidosa que falamos como aflitos ou velozes não lhe presta ouvidos. Porquê, assim?, quis saber. A cinza tira-lhe a cor. O fogo consome-o. O bolor come-o como se fossem bactérias. Não está a ouvir, pois não? Estou, sim. Não a mim, Eusébia, mas a ele. A ele, quem? O brumor. Mas porquê brumor? É um rumor envolto numa bruma sem linguagem. Ainda não foi codificado. Os seus sinais são demasiado lentos e esparsos para serem tomados por vogais, por consoantes. Sequer por melodia. (LLANSOL, 2002, p.55)

Esse texto íntimo do mundo nos atravessa e torna-se, por isso, íntimo também para nós, embora incapturável por qualquer esforço puramente mental. O verbo *atravessar* projeta sua transitividade sobre *murmurar*, graças ao objeto comum que os irmana, o mundo. *Murmurar* herda, assim, uma relação dupla com o espaço, sempre ele, constituído à medida que é transposto por aquilo que *o* murmura. Porque “as palavras são *vivos* / e não instrumentos, / movimentos de poder e de vibração que transformam as coisas em formas, rodeadas de pontos mortos” (82), o resultado, que vibra, já não é mais o som discretamente ouvido, senão aquilo que ele atravessa, ao mesmo tempo menos e mais do que o “brumor”.

*Murmurar o mundo* é agitar a frequência do seu sólido, e escapar-lhe, como prêmio. O que já é linguagem claramente gruda-se, reveste, como aponte antes. Encena a sua deriva. O que ainda não é murmura através, penetra, mistura-se à matéria do mundo, não inventou o próprio sentido. Mas não está, por isso, à disposição. “Que poderei dizer sobre a energia? Que é exigente...” (82-83). São, quase sempre, apenas lugares de um texto natimorto, porque não codificado, e, no entanto, de inúmeras formas audível. Não passa de um rogo ou um oferecimento de sentidos que não sabemos muito bem identificar, mas nos deixamos ficar ali – Llansol se deixa ficar, com um claro propósito, ou um forte desejo – no ínfimo do momento enorme que se desdobra, experimentando os sentidos possíveis desse texto que se abre na paisagem, em nós. Desse modo, a citação inteira é:

Palavras que me ocorrem para silenciar os lugares que não pertencem à Casa (*de Hölderlin*) e, desse movimento, extraio como sua essência perfumada  
 que as palavras são *vivos*  
 e não instrumentos,  
 movimentos de poder e de vibração que transformam as coisas em formas, rodeadas de pontos mortos. Que poderei dizer sobre a energia?  
 Que  
 é exigente... (82-83, parêntesis meu)

“Eu nasci para acompanhar a voz” (11), diz a narradora de OVDP, ou, se quisermos, para ouvir o “brumor”, ou ainda, para reinvestir as palavras de seu movimento “de poder e de vibração”. Esta figura autoral só o é porque pretende mesmo tornar o brumor som, substância sonora delicadamente elevada à linguagem, ao sentido. Este é o seu propósito, o motivo pelo qual teria nascido, ou a essência de desejo em que converteu o seu nascimento. E o fará oferecendo à leitura o seu próprio texto, a sua *visão* do brumor – a visão do texto que vê, do texto vidente – , oferecendo à voz um caminho que caminha, uma deriva, um *onde vais?* “que os leitores haveriam de tocar (como a uma pauta de música), apenas com o instrumento da sua voz” (11). A voz, sim, é o instrumento de tocar a palavra, de fazê-la vibrar, murmurar o mundo.

O que a leitura em voz alta fará acessar é a “estrutura poética latente” do texto llansoliano, que não se desenvolve pelas vias dramática e narrativa habituais, que não faz questão de indicar para onde levará o leitor, mas *leva*. Atravessando essa estrutura – que, todavia, “é sem-apoio” (168) – , para além dela, o leitor chegará às “redes de sentido” que se entrelaçam discretíssimas na paisagem. “A voz alta”, diz Augusto Joaquim, “parece ser o único instrumento capaz de devolver ao texto, e dar a quem ouve, o silêncio em que foi feito” (LLANSOL, 1996, p.168), ou de “silenciar os lugares que não pertencem à Casa”, como fazem as palavras-vivos da citação. A voz alta é, como elas, puro perfume. Pois que

silenciar é, na verdade, encontrar as palavras certas para fazer falar o silêncio, e a voz alta é, por seu turno, a única maneira de dizer esta deriva.

O texto é, assim, e de novo, um lugar, onde se “permite parar a contemplar o espaço sem tempo” (11). Utópico, de afetos, mas, sobretudo, um *canto* de linguagem onde o eu se abriga, e cujo aconchego, avessamente, se mede pela imensa abertura de seu ângulo. Quanto maior esse canto, na sua dupla acepção, espacial e musical, de amplitude e de eco, mais *em casa* se sente o sujeito que o habita. Como escreveu António Guerreiro a propósito de *Um Falcão no Punho*, o texto de Llansol será sempre “uma espacialidade, um território inexpugnável que defende todo aquele que se recolhe no seu interior” (GUERREIRO, 1996, p.69).

E, não bastando isso, não bastando ser inviolável – só se pode violar o que se fecha –, o texto ainda viaja, circula, de modo a anexar novos territórios – novos textos? –, a ocupá-los trazendo-os para si, para mais espaço conceder a quem nele também se dissipa. A dissipação é, assim, a defesa que o texto oferece ao sujeito. Desterritorializado, e deslumbrado “quando o tempo se suspende” (11), o eu se afirma como entidade à medida que também se dispersa, figura ao lado de outras figuras, errante a habitar no drama-poesia, a

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. (13)

Ao “deixar-se absorver” no contato com o outro, o sujeito sofre um espalhamento irreversível, e, em lugar de definir fronteiras que o separem da paisagem, que o endureçam e absolutizem, abre mão do eu e passa a existir em função da interação com as diversas

estéticas do mundo, através do texto-entendimento, da literatura na qual vai conversando com elas, a literatura mesma uma estética dramática. “Dei a Dickinson uma carta e, na volta do correio, recebi notícias sobre o absurdo do tempo”, “Dei a Rilke o meu cavalo, e ele ofereceu-me uma matilha de cães adestrados para o combate”, “Dei a Rimbaud a parte mais recôndita desta casa e, no escuro mais espesso, não resistiu a mostrar-me a sua nudez musical” (79). Assim o sujeito segue, em troca verdadeira. O que oferece é o que de si, na verdade, nunca possuiu, e o que recebe é o que, no outro, sempre foi seu. Importará tão somente, faticamente, o diálogo, o murmúrio, o brumor. Importará a manutenção prolongada do texto que, em sendo mensagem, também é canal, e fulgoriza os próprios interlocutores em texto. Ser figura é, então, alçar à dissolução, a texto, o que ainda era pessoa.

“Não ouça, nem veja”, lemos no trecho maior citado. Tais imperativos negativos refletiriam já o mais alto grau da audição e da visão, além desses sentidos e através deles. Algo como “de tanto ouvir não mais ouvir”, “de tanto ver não mais ver”, e *ser*, diretamente, aquilo que se ouve, aquilo que se vê, rumo à absorção total, à despersonalização. Ou, ainda, ao “abandono”. Este seria o estágio posterior ao acompanhamento. “— Poema, que me vens acompanhar, por que me abandonaste?”, em interlocução direta com Jesus Cristo, cuja frase marca o momento de sua morte e de seu consecutivo renascimento na história do cristianismo. É, também, referência clara à relação com o Pai, de quem, como Témia, será preciso libertar-se como forma de nascer.

Temos, portanto, uma dupla condição, de delegação e de autonomia do eu. O abandono marca o salto da escolha, e portanto da individualidade, para a contingência, para aquilo que desconhecemos e que, por esse motivo, escapa ao nosso controle. Mas abandonar-se, e ser abandonado, registra, também, uma liberdade plena, verdadeira, que

não se faz na demarcação do indivíduo, na sua condensação e separação frente a outros indivíduos, mas, ao contrário, na sua pulverização. O sujeito deixa, então, de acompanhar o Poema, ou o Drama-Poesia, para se tornar, ele mesmo, uma parte sua, um “poema sem-eu”. Aliás, é a esse poema em letra minúscula – “\_\_\_\_\_ eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema” (12), como vimos em 3.1.2 – *Ainda aquela rapariga* –, é a esse poema *nascido* para acompanhá-lo que o Drama-Poesia dirige a sua pergunta – “por que me abandonaste?” –, à qual o poema-eu responde com a própria dissolução.

Existir, desse modo, não é mais concentrar-se, em consistência, mas distribuir-se, rarefazer-se em movimentos de amplificação, ser *para fora*, e não *para dentro*, à semelhança do para fora-para dentro do texto reflexivo. É, em última instância, a reversão da conquista antropocêntrica, a sua libertação, quando à eclosão dos vivos da paisagem corresponderão a descentralização do próprio eu, desprendido de si mesmo, em risco, e o redimensionamento do humanismo como extrapolação do humano. Esta é a ética que sobrevirá, que o Drama-Poesia quer que sobrevenha, uma ética sem centro, seja no homem, seja fora dele, uma ética sem ambição que a ela obrigue, e da ampliação: o incerto, o inseguro e o perigo, em que a lei é substituída pelo afeto.

Podemos comparar o texto, nesta perspectiva claramente subjetiva em que o estamos tratando, à “via-crucis”, definida por Clarice Lispector como “passagem única”, e não como “descaminho”. Para ela, “a insistência é o nosso esforço, a desistência o nosso prêmio”. De modo que o sujeito, tornado texto, em exercício de ser com a palavra, para lograr o que o caminho lhe promete, deverá, ao percorrê-lo, abrir mão do *eu mesmo* entendido como destino e como origem, e reencontrá-lo na própria trajetória onde se dispersará. “A trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos.”, diz Clarice. (LISPECTOR, 1986, p.172) E é nela que o eu se desmancha.

Finalizo com outra reflexão da autora de *A paixão segundo G.H.*, que fecha formidavelmente o círculo alteridade-subjetividade-alteridade desenhado por Llansol: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagos dos outros: e o âmagos dos outros era eu.” (LISPECTOR, 1986, p.385)

Este “âmagos” é o que a linguagem quer para si. E no que o busca se esgarça; e por nada encontrar, inventa. O texto-total é onde os âmagos se derramam e se misturam figurativamente, conscientemente, como fulgor.

#### 4.1.2. *A difamação do texto*

A literatura acompanha o movimento do texto dilacerado após tantos experimentalismos, após a sucessão de rupturas que anunciaram a modernidade, e após a recusa das rupturas que herdamos dessa sucessão, ainda na modernidade, que hoje ri de si mesma, irônica, a jogar com as próprias referências. A dilaceração do texto como estrutura estável, previsível, como gênero e registro nomináveis, corresponde ao momento reconhecido como de emancipação da arte, de libertação estética em relação a pressupostos sociais e de estilo.

Trata-se, na verdade, de uma luta pela sobrevivência. No fundo, a literatura não quer, não pode libertar-se de nada. Ela só existe em relação, à medida que reinventa a sua dependência, a qual, às vezes, também pode ser chamada de autonomia, mas apenas por expressar uma vontade incontida de reforma. Quando pretende reformar o mundo, ou acompanhá-lo, o texto consegue, no máximo, deformar-se a si mesmo. A declaração de autonomia é, então, a declaração de um enorme desejo que o texto tem de inverter o fluxo de poder que rege a sua relação com o mundo, a qual, em si mesma, é inevitável. A

literatura sempre vem depois, mesmo que o leitor ainda não tenha se dado conta. A ruptura é apenas uma questão de falta de sensibilidade, e é anunciada por aqueles que perceberam, antes da grande maioria, o que estava acontecendo, e decidiram, então, imprimir a uma transformação já em andamento a sua própria delicadeza. A criação, assim, é a antevisão maculada pelo eu, porque só pode se dar por meio dele. A forma é o preço que se paga, quando pagar pode ser algo muito prazeroso, por não ter visto antes. São os artistas, que, em seu diagnóstico, misturam não apenas a sua reação humana ao que pressentem, mas, muitas vezes também, a discussão sobre o próprio método de que se utilizam para dar forma ao novo que se anuncia. Eles querem pôr em discussão seus próprios incômodos, pôr à prova as próprias técnicas, delegar a sua dor.

Ao voltar-se para o seu próprio modo de fazer, a literatura revela um desejo de entender a sua relação com um mundo em transformação constante, e de encontrar novas maneiras de se colocar diante dele. A própria reflexividade, como busca de respostas para o destino da literatura, emerge como uma resposta, e, no entanto, não passa de uma estratégia que, em si mesma, também é forma. Esta é a contingência inescapável da linguagem, que não pode pensar sem dizer, e portanto é flagrada sempre em formação, em metamorfose, sem que se saiba diferenciar, por vezes, o que é busca do que se busca, de modo que tudo vira deriva.

A dilaceração estrutural do texto foi acompanhada por outra, o seu contraponto moral, por uma dilaceração que é difamação, no sentido de um texto desacreditado publicamente. Da experiência estimulante da dúvida, da surpresa e da polissemia exacerbadas pelas novas propostas às quais o texto se abria, ou do mero desagrado diante do qual podia simplesmente virar o rosto e colher noutra prateleira um representante

qualquer da tradição, o leitor passou, então, à sensação desconfortável da desconfiança, a alvo superdisputado de uma pluralidade concorrente e mesmo repetitiva.

A conseqüência de tal disputa, depois da hipersensibilização desse leitor, veio a ser, em sentido inverso, sua dessensibilização, sua desistência de encarar textos que, muitas vezes, perdem-se na própria desorientação autofágica, e que, embora disputem esse leitor, como textos que pretendem ser lidos, o desconsideram, o desprezam, não o avisam de que sua impotência deverá ser usada como técnica de ler diante da abertura do texto. Tal inaptidão gera não só no público, mas nos próprios artistas, a saudade do que Adorno chamou de “uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida” (ADORNO, 1970, p.11).

Ao desestabilizar-se, num primeiro momento, o texto ganhou força, potência, liberdade. Pôde alcançar interstícios antes proibidos, relegados ou mesmo inacessíveis devido à compartimentação da escrita e, analogamente, da leitura, que se permitiam apenas caminhos pelos quais pudessem ser classificadas e reconhecidas, ainda que meramente em oposição ao que vinha antes. Em seguida, porém, o texto perdeu crédito diante deste auto-enquadramento subversivo, e a amplificação, a expansão que dele resultou como característica pretensamente positiva, de afirmação de sua existência como manifestação estética da rebeldia, reverteu-se em negatividade ou, se preferirmos, em dispersão, em nulidade, em vazio, em pura confusão no entrecruzamento das possibilidades, que não mais poderiam ser excludentes, mas deveriam congregiar no espaço permissivo do texto. O texto se abriu, transbordou, recusou seus limites e em seguida brincou com eles, assumindo-os como referências potenciais de sentido, como signos internos diante dos quais gazeia, se ausenta, se esconde e reaparece, amplificando-se através da própria relativização, que brota da manipulação consciente destes elementos internos, destas referências.

Talvez sequer tenhamos podido algum dia, mas hoje, despudoradamente, não podemos ler com tranqüilidade. Porém, esta consciência das artimanhas do texto, de que ler não é um território seguro, mas que vale a pena percorrê-lo, ainda é melhor do que uma grave tendência que se verifica à indiferença, à desistência. O desespero de ler ainda é melhor do que a deserção da leitura. Isto é o que resulta. E o que podemos exigir desse leitor desesperado e perdido? A literatura brota, prolifera, independentemente de julgamentos de valor – e parece haver mesmo produções de boa qualidade garimpáveis – enquanto o leitor se afoga no texto. Sua sensação é a de impotência em relação à diversidade textual que o alcança. Ele constata, dolorosamente, sua incapacidade de apreender a totalidade organizada das coisas, o que sempre foi verdade, mas agora sobrevem como uma avalanche.

No ocidente, com a consolidação da burguesia no século XVIII, surgem os sentimentos de família, classe e raça, como sintomas de uma intolerância à diversidade e de uma preocupação de uniformidade (ARIÉS, 1981). Em contrapartida, nas manifestações artísticas, e dentre elas a literatura, acontece a valorização da forma, da dimensão artesanal da obra. Daí para a fragmentação não demoraria muito. Iniciava-se já, neste culto do estilo, a dilaceração formal que chegaria, mais tarde, ao seu extremo com os movimentos de vanguarda do final do século XIX e no início do XX. A linguagem assume em seu corpo significante a angústia do sujeito que se vê incapaz, por mais que se esforce, de manter a uniformidade e a previsibilidade das relações sociais (mas também a relação do sujeito com os novos espaços e com o tempo acelerado), dentro dos moldes tradicionais em que se acomodavam, até há pouco tempo, a aristocracia, a própria burguesia e o restante mais pobre da população, como classes reconhecíveis.

Não é mais possível, como antes, ocultar ou impedir a proliferação da alteridade e dos contrastes. A literatura expressará o sentimento desse eu desafiado pela instabilidade de um mundo cada vez mais complexo. A linguagem será o espelho de sua metamorfose, e o escritor, que passará a ser reconhecido mais por seu trabalho com a palavra do que pelas suas idéias, será a testemunha de uma transição: a passagem da unidade ideológica burguesa, que em si mesma já representava um esforço de uniformização, manifestada no romance clássico, à pluralidade ideológica, marcada pela consciência infeliz e errante do sujeito e representada pelo engajamento da forma. Nas palavras de Barthes, “a universalidade da linguagem clássica provinha de que a linguagem era um bem comunal, e de que só o pensamento era cunhado de alteridade” (BARTHES, 2000, p.53-58).

Talvez seja esse o ensinamento mais profundo do texto llansoliano como texto moderno que é, quando deseja dar à alteridade muito mais do que um pensamento sobre ela. O ensinamento de que “a literatura está a morrer, incapaz de explorar o estranho da vida, o estranho da linguagem, o estranho do humano, o estranho das coisas existirem”, conforme diagnostica a narradora. E, num mundo cada vez mais estranho, diverso, uma literatura incapaz, sobretudo, de ser lida, e pedindo urgentemente para lê-lo.

Em seu lugar, apenas o texto, porque, junto com o diagnóstico, vêm as tentativas de cura, baseadas na causa profunda da doença. A literatura, como efeito do texto, só pode recorrer a ele como prognóstico, como sinal de um futuro possível. Diante disso, continua a narradora de OVDP, foi preciso tomar “uma decisão absolutamente radical \_\_\_\_\_ transformar o seu poema no receptáculo de vários futuros, um poema que, sendo quimérico, abra o humano para a prática jubilosa do imprevisível” (264).

Este imprevisível que assume lugar no texto-total não pode ser mais disfarçado pela publicação de antologias ou compêndios. Ao contrário, desconfia-se deles, e muito,

como desconfia-se de tudo, mesmo que os leiamos escondido, falando mal deles, na esperança de poder construir uma mínima ordem das coisas.

Para ler Maria Gabriela Llansol, será preciso proteger-se de seu discurso desestruturante e, ao mesmo tempo, abrir mão de toda verdade em que sempre foi confortável acreditar. Proteger-se e abandonar-se, essa é a contradição que ler, agora mais do que nunca, implica; esforços que, entretanto, se podem conciliar à medida que entendemos que não há, simplesmente, lado de dentro e lado de fora do texto, porque “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, 1984, p.57).

Este é o salto a que a autora nos convida. Será preciso reconhecer, no presente eterno do drama-poesia, no espaço utópico que ele representa, o futuro da literatura, que, novamente em tentativa de rever sua relação com o mundo, desta vez quer sugerir a sua fusão com ele. Desse modo, seria possível reconhecer o depois como lugar já incluído no aqui do texto, território da “verdadeira exterioridade, uma exterioridade absoluta, infinita – a do Outro” (GUERREIRO, 1996, p.69). Impossibilitado de transformar o mundo, o texto assume o seu lugar, oferece-se como alternativa viável para um mundo de estranhos, acolhendo no seu corpo essa exterioridade absoluta. Ele abre mão do seu lugar *no* mundo (e este é o risco implícito da proposta de totalidade) para *ser*, utopicamente, o próprio mundo. Não haveria, assim, o que se poderia tomar como uma escrita demarcada, superior e específica, uma prática ou um efeito distintos do texto, a que se possa chamar literatura, pois, estando o texto em todo lugar, sendo ele o grande lugar Onde, é impossível haver um lugar em que ele faça mais sentido, ou em que deixe de fazer sentido.

A escrita de Llansol pertence, assim, ao contexto de difamação do texto como sua manifestação radical, e como um desejo de transformação da literatura em que se disfarça

o desejo maior de transformação do mundo e do sujeito, por meio de um texto cuja maior fantasia é ser o cosmos em forma pura de linguagem. Por isso é que a vida confundir-se-á com a escrita: “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” (LLANSOL, 1985, p.79).

Além disso, usando o artifício da diversificação como estratégia de amplificação, o texto-total procede à redefinição do próprio conceito de humanidade. Ela não corresponderá mais à benevolência para com o semelhante, mas à nova relação afetiva, e portanto potencialmente vivificadora do corpo e da alma, a ser estabelecida entre o homem e a paisagem, pela qual, em troca verdadeira, paisagem e homem confraternizarão, e reciprocamente nutrirão as suas diferenças: “a árvore que escutou o drama-poesia / tornou-se mais árvore / e, movida pelas emoções humanas, caminha” (180).

#### 4.1.3. A involução do texto

Enfim, o texto escapuliu, germinou. Cabe saber a que preço. O texto como “reprodução estética do mundo”, de que fala Llansol no subtítulo de *O Senhor de Herbais*, recupera, na história da filosofia, a estética como a teoria do conhecimento sensível, isto é, do conhecimento adquirido através dos sentidos e da imaginação, por meio das sucessivas experiências acidentais, não racionais, que põem o sujeito em contato com o mundo (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p.109-113). Por exemplo, Llansol em contato com a casa com a qual precisaria acordar um novo texto mediador, que incluísse, posto que não poderia apagá-las, ignorando a história da casa, as relações que antes ali se estabeleceram, a sua estética cinza, de exploração e subserviência, de indiferença para com a comunidade ao redor, e responsável pela aparência da casa tal como a encontrara.

Podemos sintomaticamente pressentir, pelo caso llansoliano, que o espalhamento desse texto como lugar sobre o lugar, o espalhamento da literatura como mediação afetiva, se dá por meio de uma impressiva involução do texto, não no sentido de regresso, pelo menos não de um regresso depreciativo, redutor, mas de um giro para dentro, a dobra resultante de uma dilatação excessiva, irrefreável: “precisava de alterar a ordem das letras do nome de Pessoa para fazê-lo involuir, arrancá-lo ao hábito inveterado que tinha dele” (LLANSOL, 1985, p.94).

Se quisermos aproveitar a rubrica matemática do termo *involução*, diremos que o texto sofreu um “movimento transformacional idêntico ao seu inverso” (HOUAISS, 2001), quando o texto, antes de ser texto escrito, era ainda apenas a paisagem e seu brumor. Ser menos do que língua, então, é a outra condição da totalidade, análoga a ser pura língua. Mas, qual seria o inverso do texto? Sobretudo de um texto que não quer ser maior nem menor do que o mundo, não quer caber nele nem contê-lo, mas quer confundir-se com ele? O inverso desse texto não pode mais ser a realidade. Nem poderia ser, pensando em seu aspecto subversivo, a realidade-hábito. O próprio texto não quer ser uma supra-realidade. Qual seria, então, o seu inverso?

Na linguagem verbal não há, como nos números, o negativo e o positivo do mesmo módulo, embora as palavras também se estendam ao infinito combinatório do sintagma e joguem o jogo da antonímia. Mas o antônimo não é a inversão; é, quando muito, uma tentativa de oposição, já que não há sinônimo perfeito, tampouco haverá antônimo perfeito. Assim como não há o sinônimo de um número – Qual seria, por abstração, o sinônimo de 25? Talvez  $50/2$ , ou  $5 \times 5$ , ou  $49-24$ , o que implica já uma combinação de números, relações distintas entre eles, e, conseqüentemente, uma operação interpretativa, uma *leitura*... –, também não há o inverso de uma palavra – O inverso de

*noite* será o inverso da *noite*? O inverso de *poesia* nunca, me parece, poderá ser *prosa*, apesar do par conceitual que elas formam... O que dizer sobre o inverso de *drama*? E o que fazemos, então, com *drama-poesia*? Somamos? Multiplicamos? Dividimos? O hífen, em sua discrição não assertiva, terá dado conta de uma gama incalculável de possibilidades.

A idéia central é esta: o inverso, na linguagem, será sempre uma recriação do mesmo; a investigação que buscará, na origem daquilo que investiga, a sua negação, a sua abertura, a falha que permitirá sempre o desvio, e não permitirá nunca, em contrapartida, a saída sem retorno da palavra, a sua dispensa definitiva ou a sua troca por outra palavra que dela se desligue ou lhe seja completamente indiferente. Haverá sempre um nexos pelo qual a derivação rumo ao **DI**verso se transformará em regresso, ou seja, em **IN**verso. O diverso contém sempre o seu inverso, logo, o seu idêntico: “Na floresta e nos bosques somos todos desiguais, mas subimos e descemos uns aos outros pelos degraus da natureza” (63).

Na linguagem, haverá sempre a interseção dos campos semânticos a impedir a oposição intrínseca, e a forjar oposições circunstanciais, inversos relativos. Ou, se preferirmos, cada palavra já contém em si o seu contrário, inviabilizando a inversão como um fenômeno de pares cristalinos. A palavra carregará sempre uma qualidade ambígua, polissêmica, que a impedirá de esperar passivamente pelo seu oposto, e a levará sempre, em atitude, à busca natural de sua alteridade, à saída multidirecional de si mesma, ainda que isso se faça pelo simples anagrama (Pessoa – Aossê), ou pela substituição de alguns fonemas (Luís de Camões – Luís de Comuns).

Poder-se-ia falar, além disso, da inversão do *processo significativo* da linguagem, e não do texto ou da palavra individualmente. Por esse fenômeno entenderíamos a transformação de um hábito de produção de sentidos, pelo qual a linguagem acostumou-se a promover a concentração do sentido através da representação. A mudança se teria dado

quando a linguagem decidiu revelar a sua tendência intrínseca ao espalhamento, e que não mais a ocultaria. Defenderia a linguagem, conseqüentemente, nessa inversão, o seu impulso para dissipar o sentido quanto mais ela se enovela em torno de si mesma. E defenderia sobretudo este último direito.

Llansol quer fazer do texto uma comunidade, fazer vigorar o *ideal* do “Comunismo dos Espíritos”, presente nos textos do “jovem Holder”, outra sua figura gerada da involução (do nome) do poeta austríaco Hölderlin, ideal este que se teria perdido. Assim, inverter o texto seria, também, recuperar “essa energia e esse espírito de coerência que pareciam perder-se no infinito e que, no entanto, sabiam pôr em sintonia com o centro o que dele parecia tão afastado, / e mantinham, firmemente, em cada variação o tom da melodia original” (64).

A involução, portanto, corresponderia à complexa e intrincada operação matemática que, no seu decurso, leva o número a um passeio em redor de si mesmo, fazendo com que ele seja, temporariamente, antes da próxima derivação, do próximo cálculo, um outro número, ou o mesmo, sob outro formato. Transformando-o em outro, em outro e em outro – múltiplo ou dividendo, raiz ou potência, logaritmo ou função, fração ou resto – até que ele retorne ao que era antes, a operação se anula à medida que provoca a dilatação e o posterior encolhimento do número, que o modifica mantendo, todavia, a sua unicidade constante de ser número.

Também se chama a este estado ‘*A Mutação*’ porque, mudando, não pode ser surpreendido sob nenhuma forma. Este ser mutável, troca de pele, e torna-se Um.

Esse *Um* muda, e torna-se *Sete*. De *Sete*, transforma-se em *Nove*. Com o *Nove* tem fim a evolução. Muda de novo, e regressa ao *Um*. *Um* é o começo da transformação das formas. (LLANSOL, 1990, p.84)

Mesmo assim, aparentemente estéril, vã, como por vezes também pressentimos a tática do texto-total, a mutação matemática resiste como aquilo que faz mover o número, que estala a sua macicez, como a *brincadeira* obsessiva que o descentra, que o diversifica. De modo análogo, o texto dissemina o sentido de cada uma de suas palavras (os números ser-lhe-iam palavras cuja qualidade é quantitativa), permeabiliza-as, põe-nas em relações múltiplas, sorrateiras, umas com as outras, implicadas que estão em sua contingência de verbo. E assim dissemina, como acabamos de ver, o próprio sujeito.

O cálculo, porém, não leva a nenhum resultado incompatível com a mutabilidade do número. Tampouco a escrita é puro arbítrio. É, antes, artifício, como confessou Llansol, manipulação. Sob as diversas fórmulas que lhe venha a impôr, o cálculo remeterá sempre à origem do número, ao *Um*, à natureza numérica unitária do seu *ser*, porque não pode fugir dela. Assim o texto-total procede, quando reverte a direção de seu movimento apropriativo da paisagem, voltando-se para sua origem de palavra, a observar o próprio método: “esta sensação ondulatória permanente que me arrasta o corpo tornou-se o verbo com que dedilho o espaço da cidade, e que a move, em sentido inverso \_\_\_ a correr irresistivelmente para o poema” (13). Não se fecha sobre ela, recortando-a, paralisando-a. Ao contrário, o texto refaz a paisagem renovando sua relação com ela – o texto-entendimento –, observa-se tornando-se a mesma coisa que ela, ou a mesma coisa que era antes de ser texto escrito: pura paisagem a ser lida, “brumor”, texto iminente, e, como tal, texto-total, porque só a iminência escapa à exclusão.

A diluição fica por conta da chama hesitante do texto, da sua coragem de irrigar o pormenor e costurar em volta dele uma galáxia. Esta bravura é, em si mesma, a fragilidade incurável do drama-poesia. E o entendimento que o define, por sua vez, duplica a sua validade, e passa a remeter tanto à mediação afetiva que o texto cumpre entre os seres da

paisagem, as figuras, quanto ao entendimento do ser-texto, ele mesmo uma figura de si, com a paisagem. Ou, se aceitarmos a conveniência da analogia, ao entendimento da literatura com o mundo, a constante revisão desta relação.

Escrever, então, passa a ser movimentar-se sobre a totalidade mutante, reversível, do mundo. Assume o texto as diversas formas como esse mundo pode se manifestar. Põe-se diante delas, e diante de si mesmo, como consciência. A palavra diante da palavra, à maneira da aritmética, que pretende encenar a totalidade multiforme do número submetendo-o a relações muitas vezes espúrias, hipotéticas, repletas de incógnitas, com outros números, em centenas de fórmulas e equações em si mesmas inventadas. Com suas múltiplas operações, a matemática faz ondular a aparência do número, percorre-lhe as diversas apresentações possíveis, submete-o às mais ousadas manobras estratégicas mediante as mais variadas grandezas, mas tendo sempre em vista a impossibilidade de romper de vez com a sua gravidade essencial, com a força que mantém o número, e o texto, a uma distância, por maior que seja, retornável.

O número se metamorfoseia, o texto se metamorfoseia. O número poderá sempre retornar pelos mesmos caminhos operacionais, reencontrar a sua razão, ou prosseguir derivando-se. E o texto, sem um trajeto único, questionará sempre os seus caminhos, aventará sempre uma possibilidade de reversão. Por este retorno possível, inerente, quero entender o olhar vigilante, a consciência que estas linguagens, a verbal e a numérica, possuem de suas próprias operações circulares de deriva, e do seu risco característico. O número é consciente de sua eterna fracionabilidade e vulnerabilidade diante de outros números, enquanto o texto sabe da inexistência de um limite para sua fragmentação, cresce nessa liberdade, mas sabe também que é incapaz de controlar todos os sentidos que dela venham a emanar.

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 e acompanhando-o (13)

O inverso involutivo do texto seria, então, essa opção pela rarefação da luz, pela sombra, por Aossê em vez de Pessoa, pela nudez do fragmento, o qual, entretanto, é “completo” em si mesmo, “sem resto”, como é cada ser, cada número, cada palavra. O ideal da totalidade se cumpriria, inclusive, pelo reconhecimento do fragmento como completude multiplicada em figuras, todas plenas e vivas, cada qual ainda, e potencialmente, divisível: “o todo não tem partes assinaláveis, (...) ‘qualquer’ vivo é uma arte de estar todo em si. Nós não somos parte, o todo é provavelmente a última fronteira que cairá” (219-220). Daí que o texto, embora seja todo, lugar de errância das figuras, seja também figura entre elas.

E ainda: “sinto que permaneço no que sou, *poema-nua*, além da sujeição, soberana” (119). A nudez indica, aqui, o despir-se do eu que se despersonaliza, como acabamos de ver em 4.1.1 – *As linhas de fuga do sujeito*. O *poema-nua* seria o *poema sem-eu* que, mesmo diante da variação de sua forma, “permanece no que é”, “soberano”. Mas a nudez do poema aponta também um despir-se da claridade, que é nova, sem falha, densa e pesada, todas qualidades concentradoras a que se recusa o texto. Assim, ao eu que se esvai e deixa nu de si o poema, equivale o texto que também se livra das obrigações de ser texto claro, e pode ser texto nu, vestido apenas de clorofila e de sombra.

Abro aqui um parêntesis, que, entretanto, não é tão desvio assim, já que este aspecto involutivo do texto se dá sobretudo, e mais evidentemente, pela manipulação da palavra como fragmento – vide as figuras nascidas de pequenas derivações a partir dos nomes originais –, e, por extensão, pela manipulação de fragmentos de palavra. Curiosa, neste e noutros trechos já citados (*a* objecto de Beleza), é a insistência no gênero feminino diante do substantivo masculino. Reparem como o primeiro está sempre cercando o segundo, infiltrando-se nele sorrateiramente, sob a forma de um artigo definido, ou de um adjetivo, nunca como nome maciço em guerra declarada, mas apenas a causar fissuras, a fazer o masculino tremer.

Poderíamos compreender esta atitude gramatical como um esforço para marcar a diferença entre os sexos humanos e o sexo da paisagem, que a autora tanto evoca. Ao confrontar os dois gêneros nessa recusa à concordância, ela os exhibe em sua diferença, e, principalmente, em relação à indiferenciação do terceiro sexo, que se opõe aos sexos humanos graças à neutralidade (disfarçada de variedade) com que se apresenta, graças ao seu mistério tão diverso. Por isso, imaginamos, o sexo da paisagem poderia dispensar a correção representativa dos gêneros na linguagem. Em mais este aspecto ela se abre, se inverte, se deforma para acolher o que não é humano. Dou-lhes este outro trecho de OVDP:

devo dizer que Jade não era sensível ao género sexual dos seres mas apenas à qualidade do seu há;  
 pelo menos, era nessa ordem de comunicação que eu recebia as suas reacções espontâneas; sendo assim, estávamos perante *uma* objecto (a que eu sentia) e *um* força (um neutro que ele sentia firmemente direccionado e maleável) (72)

Como nada é gratuito neste texto, também não é à toa que o cão Jade, como uma figura não humana, tem nome de pedra, coisa neutra. *Jade* pode nomear tanto o masculino quanto o feminino, não obstante seja mais comum o segundo caso, o que, por si só, já provoca um certo desconforto. A palavra perde, assim, o seu gênero, e com ele o poder de definir o sexo dos seres. A linguagem é flagrada como hábito e, no mesmo instante, dele se liberta, ao passo que a incapacidade de distinguir o gênero dos seres, de sentir “apenas a qualidade do seu há”, se registra, em Jade, como vantagem sobre o humano da narradora, incapaz, por sua vez, de perceber “o neutro que ele sentia firmemente direcionado e maleável”. Sentir o gênero seria, então, um distanciamento indesejável da verdade indefinida, do *há* da paisagem, considerando que o próprio texto pretende ser este território comum do Há, conforme escreveu a autora em *Parasceve*, livro publicado em 2001, depois de OVDP, em trecho citado no capítulo 3.2.1 – *Para dentro, para fora*.

De volta à nossa questão involutiva, temos que o avesso é também a opção daquele sujeito dilatado que deseja deixar-se atravessar pela substância viva (“a clorofila e a sombra da árvore”). E criar é isso, ser traspassado, “sentir a dor de estar aberta, e de o estar sem fim”, e retirar dela um imenso prazer; “esquecer o cansaço, pô-lo de lado a descansar e continuar aberta, / apenas aberta de estar; e que ele venha, que ele não pare, que o seu desejo não se consuma” (118), transformando-se, como vimos, o próprio sujeito em texto, em fragmento, de modo a acompanhar, com o próprio corpo, essa travessia do “escondido” e do “calado” que “abundam”, se “espalham por toda a parte” (15). Espalhar-se é o destino onírico do texto, um *curso a decidir-se*, equivalente à abertura ou à diluição do sujeito na criação. É a sua sina de derivação, a inversão do projeto convergente e organizador da linguagem, o enfrentamento moderno da razão também moderna: “Não

havia percurso, apenas um decurso e vários sonhos deitados em torno de uma mesa” (14).

O percurso é seguido, o decurso acontece.

Se, concreto e evidente, colorido e fragmentado, o texto está agora em todo lugar, talvez esta seja a pista para percebermos que ele sempre esteve ali, revestindo tudo, numa atmosfera mais sutil, e que vai, gradativamente, paradoxalmente, pela superexposição da linguagem, afirmando a sua essência invisível, de pura imanência. O texto, milagrosamente, espalha-se sem um suporte, e confirma-se quando, para além do suporte explícito em que o vemos escrito, fora e em torno dele, o sentido continua, a vibração continua, a tensão significa, e não há outra saída a não ser reconhecer que ali, para além do sentido capturado pelo código, ao lado dele, acima e abaixo, circundando-o, há também um sentido, ou muitos, a espera de serem acolhidos por um texto qualquer, por aquela nossa sombra de texto iminente. Ou somos nós que, instigados por esta proliferação verbal, queremos fazê-la explodir de vez, recusando as bordas dos suportes e formas que conhecemos, criando outros, fundindo-os todos, ou simplesmente desaparecendo com eles, entrando definitivamente na flutuação ampla e irrestrita da textualidade?

## 4.2. Não há literatura?

Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria Literatura que está sendo questionada; o que a modernidade dá a ler na pluralidade de suas escritas é o impasse de sua própria História.  
Roland Barthes<sup>17</sup>

Se a literatura está a morrer porque não é mais capaz de confundir-se com o estranho da existência, o texto vive graças a essa habilidade que o deforma, que o torna livre – a deformação é um indício da liberdade –, simplesmente tessitura que se vai tecendo, adaptando-se subordinada, mas alegremente, ao tamanho e às saliências dos corpos que pretende proteger e abrigar, criando-os antes de tudo. Cabe, então, entender o quanto *texto* passa a definir o que, até então – e muitas vezes ainda hoje –, não se aceitava como *literatura*, e o quanto esta se expande na direção do texto-total.

Ele, o texto, denuncia a morte daquilo que ela, a literatura, deixou de ser há muito tempo, ou talvez nunca tenha verdadeiramente sido, ao passo que a revigora de dentro para fora. Como vimos, tal procedimento inclui, na linguagem, o seu inverso, no que se refere à disseminação do sentido pela involução formal do texto, e também no tocante ao acolhimento do *diverso* que lhe é exterior. A terapia pressupõe mesmo esse estranho, esse outro, e é o único tratamento comprovadamente eficaz nesses casos de exaustão, de esgotamento, de esvaziamento verbal, de ensimesmamento mediante a negligência da alteridade. Na medida em que volta à sua “substância clorofílica” que é a linguagem, fazendo-a debruçar-se sobre a diferença, ramificar-se estimulada por este contato, a literatura se redefine, mais uma vez, pelo reconhecimento de sua motivação auto-questionadora, e esse passa a ser o seu meio de resistir, e não de morrer. Não existir com

---

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 54

um nome assombrado pela tradição passa a ser a saída mais esperta para a existência. E a deformação reflexiva, enquanto simula a degeneração, protege a convalescença, e espera a delicadeza de uma outra teoria, não necessariamente nova, talvez mesmo muito antiga, de ler.

Isto não é novo, mas vale a pena lembrar que a literatura vive de sua própria questão, na medida em que contesta a sua maneira de acontecer, em que discute, no próprio corpo, as estratégias da não capitulação que evitam o confinamento e preservam a liberdade criadora. Faz parte do seu enorme desejo pelo mundo esse desejo narcísico. A literatura sempre morrerá como qualquer coisa pela qual a denominem ou reconheçam – o “o quê” que a escrita escreve quando deixa de simplesmente *escrever* – para renascer como texto irreconhecível, ou melhor, como textualidade. E a negociação entre a autonomia do escritor e do leitor e a autonomia do texto sempre fará parte desta trama. A vitória de algum dos três – do escritor, do leitor ou do texto – significará a derrota da literatura. E, de certo modo, é a isso que Llansol se refere quando menciona a predominância do prazer romanescos, a vitória do mercado travestida na vitória do leitor, que é, ao fim e ao cabo, quem mais perde.

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 otimistas, espera-se ainda o grande *remake* do romance do século XIX. É o que está decidido.

Acontece, todavia, que o mecanismo do poder eu o descobrira, na literatura, trinta anos antes, e havia firmemente decidido que passaria ao lado, de outro modo, acabaria escrevendo o que esse mecanismo desejava, e não o que o texto, para mim apelo e quimera na Lisboa de 1960, me pedia.

(LLANSOL, 2000, p.192-193)

Portanto, enquanto houver combate, drama, como se experimenta e declara em OVDP, enquanto se mantiver firme a decisão de “passar ao lado” do “mecanismo do poder”, haverá, sim, literatura. Afora isso, ela não morre nem mata, “envenena. A fermentação do belo negócio é a mais pura forma de veneno” (LLANSOL, 2002, 27).

#### 4.2.1. *Uma partitura de dizer*

Podemos dizer que Llansol planeja o efeito de caos, de turbilhão de seu texto. Ela dirige bem de perto a tempestade de criar, insemína premeditadamente a borboleta sobre o Pacífico. Como vimos, o texto-total vai apresentando, na linguagem, o mundo lido sem interrupções, ou pleno de interrupções que se fundem e se anulam, sem incorrer em formas que se excluem, em estruturas que limitam, em prescrições que ordenam o que não é ordenável, mascarando o que é mistério, o que é arbitrário.

As interrupções que têm lugar, que treliçam a coreografia descritiva a que me referi no capítulo 2.2, são planejadas para que pareçam naturais, sem que haja, nisso, nenhuma trapaça, ou pelo menos nenhuma trapaça inconseqüente; ao contrário, recurso legítimo, visam um efeito político, de comunhão, que, entretanto, caminha por fora da ética tal como ela se institucionalizou, pela via identitária da tolerância, e passa por dentro da estética, onde a diferença é fulgor e a troca é verdadeira. As inserções *naturais* do que não foi previsto o são no que concerne ao efeito de naturalidade e presença espontânea que estas surpresas sucessivas adquirem, pois são sobretudo artificiais na intenção de que parte a autora para provocar essa impressão. Ou seja, trata-se de um efeito voluntário no texto, alcançado pela aplicação de uma estratégia de escrita à qual se dedica a autora: “Entre a coincidência e o artifício, o drama-poesia escolhe sem hesitação o artifício” (87).

Porém, sentimos que o fato de este ser um efeito voluntário não garante à autora o controle integral sobre a reverberação das ondas, sobre as oscilações da maré. Trata-se de um movimento de disseminação eterno do texto, “para além da polissemia – esta ainda inserida num quadro de controle disseminador do sentido”, à semelhança da escrita desconstrutora derridiana (GLENADEL, 2000, p.190). Do abrir-se por querer à dor de criar, quando dor e júbilo tornam-se indistinguíveis (118), emerge a devastação do texto, o “seu querer de tornado e de intempérie” (119). Como sintomas, além desta dor e deste júbilo, surgem o medo e o desconforto mediante aquilo que foge à vontade do homem, mesmo do homem criador, e cuja fúria manifesta deverá ser respeitada, ainda se incompreendida. À natureza imponderável do texto-total, à sua abertura fulgurante para fora da verossimilhança, deverão curvar-se o leitor e também o autor.

Mas, mesmo a des-posseção do texto, em sua mutação permanente, revela-se derradeiramente proposital. Os sentidos de cujo controle o sujeito que cria abre mão ele os concedeu, sem os conhecer, previamente ao leitor. Reconhecer a existência dessa vontade, dessa estratégia de escrita, é, em parte, questionar pelo âmago a aderência total, perfeita e natural, do texto ao mundo, sobre a qual se estabelece, à primeira vista, o drama-poesia llansoliano. Este ideal ingênuo da fusão dá conta apenas até determinado ponto da proposta do texto-total porque apaga, de certo modo, a sua dimensão política, encobre uma intenção autoral latente ao naturalizar a relação da linguagem com o mundo como algo inevitável.

A sobreposição *cosmográfica*, ao pretender confundir linguagem e mundo numa metáfora em que o esforço criador do homem se anula, acaba minando, contrariamente, a potência cosmogônica do texto poético, já que um texto que é o próprio cosmos poderia, finalmente, eximir-se de criar cosmos outros coexistentes. A idéia da aderência

compulsória retira do dizer a sua força de querer, ou seja, o engajamento que a manipulação consciente da forma, como defenderam Jean Paul Sartre e Barthes, pressupõe.

O risco de que falo, portanto, é o de se confundir esta aderência idealizada da linguagem aos reais nos quais ela penetra com a própria ausência de uma linguagem e, por trás dela, de uma intenção de dizer. Penso, todavia, que esse perigo se desmancha quando ficamos sabendo que a apresentação desestruturada do texto é fruto de um planejamento cuidadoso, e que relativiza a metáfora da fusão sem inutilizá-la, ou lança mão dela sem acreditar nela, em traição, identificando-a muito mais como um efeito possível de um método de escrita do que propriamente como um pressuposto do qual ela partiria.

Tal esclarecimento, se nos orfana, por um lado, devolve-nos, todavia, àquela outra verdade que se mantém firme: a idéia de que a linguagem, ao questionar os seus procedimentos, retira suas forças da aflição a que se submete como veruma de si mesma. Llansol leva essa aventura metaliterária às últimas conseqüências, o que faz do risco da diluição, da perda definitiva do sentido na sublevação da forma, o aspecto definidor do texto-total. O ideal de totalidade e o risco do apagamento da vontade que ele abriga compõem, desse modo, a ambigüidade do drama-poesia llansoliano, a dupla base potencialmente contraditória, mas antes desconstrutora, que o viabiliza.

Essa reflexão, reconheçamos, atrapalha um pouco aquele pensamento confortável da escrita como repouso da leitura, pelo qual recentemente sentimos, contentes, que nos aproximamos, pé ante pé, mas com dignidade crítica, desse texto arredo. Desaceleramos em nossas convicções. Caminhamos ligeiramente no acostamento de um ideal. Vamos parando. Tomamos o que pode parecer o rumo oposto, o do risco que ele representa. Desconfiamos de que, no texto llansoliano, a des-posseção seja completa, e de que a disseminação, apesar de existente, impeça a supervisão do sentido por quem escreve. É só

para isso que insemino esta tímida, e talvez dispensável, subparte nesta minha circunvolução pretensamente argumentativa.

A proposta textual de Llansol, se não permite a posse sobre a ambição livre da palavra, tampouco delega às testemunhas de sua relação legente com o mundo a responsabilidade total pelo sentido. Também não é apenas reflexo das relações casuais da vida da escritora nas relações sintáticas e semânticas da linguagem. Há, na textualidade, o “espaço Llansol” que, como escreveu Jorge Fernandes da Silveira, revela a “distinção entre a história da Autora e as ficções da Narradora” (SILVEIRA, 2004, p.67), mesclando-as naquele pacto anti-auto-bio-gráfico e anti-realista com o texto e com o legente.

Não se trata, portanto, de poética escrita como espelho não elaborado da poética vivida. A desorganização aparentemente arbitrária do texto, embora a simule, não é resultado direto da arbitrariedade inevitável da experiência afetiva da autora, da variação que ela imprimiu na alma e no corpo de quem escreveu. Do mesmo modo, a aderência entre percepção do mundo e linguagem que esta desorganização simula não resulta da dispensa deliberada, ou da recusa das técnicas produtoras de sentido (ou adentradoras de reais) da língua. Pode ser que eu esteja sendo por demais redundante neste ponto, mas o fato é que esta escrita pede que estejamos alerta para seus propósitos, em lugar de tomá-los por meros despropósitos.

Acredito, assim, e talvez na contramão de minha própria linha dissertativa – contradição que se adequa perfeitamente ao contexto llansoliano – que não há aí, neste tecido brocado, inflamável, puro combustível para si mesmo, uma ruptura completa, baseada numa explosão desmedida dos sentidos, ainda que se trate de um ardil radical, feito de muitas ciladas, e que um sem número de efeitos realmente escape como imprevisto, em sua probabilidade incalculável. Ao contrário, é possível, para mim, entrever

uma condução subterrânea que não abandona a sua partitura de dizer, que não abandona a intenção em prol do malabarismo inepto com a palavra. Isto é, que não larga mão da construção, do trabalho laborativo com o significante, embora acabe, e talvez isso se deva justamente à sofisticação deste labor, provocando uma impressão de imediação, de ligação súbita, sem a passagem pela língua. A “percepção directa da paisagem” de que fala Augusto Joaquim, quando “o ver e a paisagem (*põem-se*) a vibrar em consonância” (LLANSOL, 1996, p.168, parêntesis meu), como mencionei em 3.2.2 – *A qualidade luminosa da visão*.

Esta conexão, esta consonância, poderíamos pensar, se dariam justamente porque a língua já se teria colado a tudo, não existindo mais como corpo responsável por abrigar, carregar e atravessar o sentido. A língua que aderiu a tudo acabou, por fim, desaparecendo: uma vez que está em tudo, em lugar de submeter tudo ao seu próprio mecanismo de fazer sentido, é submetida às variações daquilo a que se adere. Não! A língua é tudo menos submissa. Esta uma farsa em que não podemos acreditar, um risco que corremos e ao qual não podemos sucumbir, sem prejuízo do acesso mais comprometido à textualidade da autora. Em nenhum momento, ela abre mão de controlar minimamente a potência significante do texto que serpenteia, se inclina, alteia, mas, ainda que assim ela o sonhe, não se demite da autoria, não se apossa dela, embora se aposses de tudo. O desejo de criar é sempre de um eu, não obstante a linguagem esteja em constante embate com as superfícies que reveste, mas antes para torná-las texto do que, ao contrário, para que o texto desapareça. Nesse confronto, quanto maior o medo de dizer a diferença, mais ele resistirá como “brumor” paciente. À medida que o comprimem e retalham, ou ignoram, em lugar de esvanecer, ele atravessa, murmura, se expande com maior intimidade, como onipresença silenciosa e, pior, para além da ambigüidade.

Se, em seu esforço de concorrência e interação com outras formas de representação, a literatura troca a asserção do discurso pela auto-exposição do texto como construto, mesmo assim não pode abrir mão da membrana contextual que a define, de sua condição finita de significante a ser atravessado pelo infinito das relações históricas que lhe conferem sentido. Parece-me lícita esta ambição de alargar o conceito de literatura ao de texto, e, com isso, alargar a própria literatura à extensão incontínua das realidades que ela pretende abranger, inventar e transformar pela via do sentido novo que lhes atribui, mas há que se atentar para esses pequenos-grandes riscos, que talvez não sejam propriamente fatais, mas constituintes de um poder de fogo.

Já que falamos em contexto, esse poder do texto, de fato, deverá se manifestar muito mais num sentido desconstrutor – na perspectiva derridiana – de desgaste, e não de explosão, de velhas estruturas que, com toda a relativização a que já nos acostumamos, e deslocamos à nossa conveniência, ainda nos fazem sombra. Trabalhar com esta sombra, perfurá-la de raios solares, insuflar a penumbra, estabelecer contrastes, derivar tons de cinza, ângulos e intensidades de luz: esse é o procedimento do texto arriscado, que acaba de receber seu mais novo adjetivo. O risco, então, é o que nos dará, para trabalhar, o poroso em vez do sólido, o que se desmancha em vez do que se erige, o que se expande em lugar do que se rege, o incontrolável, enfim, que guarda, conforme disse anteriormente, como força maior, a insolidéz de que o acusam, e que não o deixa ser apanhado.

Mas, tanto a pretensão do texto que disfarça sua ideologia ao disfarçar o próprio narrador em enredos disciplinados e coerentes, quanto o texto que, por subversão, esconde do leitor a sua condição de duplo não paralelo do mundo, pretendendo misturar-se, até sumir, ao caos de que se alimenta, e que ajuda a reproduzir em sua estrutura propositadamente fragmentada; tanto um quanto outro caminho podem levar ao

desaparecimento do texto como produto intelectual, como limite representativo, ou representação limitada que é – um modo de perceber o mundo – , ao desaparecimento do texto como habitat assumido dos discursos e das maneiras de sentir, do texto como uma escolha e uma oferta de existir.

Ambas as estratégias, a da auto-afirmação disfarçada, no realismo, e a da auto-destruição consciente, na fragmentação, forjam, cada uma a seu modo, um vazio ideológico no texto. No primeiro caso, a parcialidade desaparece através de uma suposta transparência do objeto literário, de um apagamento do corpo da linguagem e do seu uso como instrumento-de-dizer-a-verdade, como se o que o leitor estivesse a ler fosse o fato em si, e não uma ficção ou um ponto de vista sobre o fato. Na segunda hipótese, a carga ideológica se esconderia pela razão oposta, ou seja, pela superexibição da linguagem causadora de um curto, uma espécie de pane semântica no texto, cuja compreensão seria menos consensual e mais pessoal, menos imposta e mais delegada. A compreensão mesma relegada em favor da experiência sensorial com a palavra. Como se fosse possível ao texto despir-se, por realismo absoluto ou por metalinguagem absoluta, por esta ou por aquela estética, de seu lastro político. Não é possível fazê-lo, seja pela ocultação do esforço intrínseco de uma instância organizadora de sentidos, o narrador; seja pela multiplicação indefinida de vozes que com ele concorrem, numa polifonia que também mascara a força articuladora e regente dessas presenças no texto; ou seja, ainda, pela diluição do próprio texto como lugar, como vemos em Llansol, apagando-o como espaço reflexivo dentro do espaço maior do mundo, e inventando uma aderência perfeita do fluxo da linguagem ao fluxo maior que a suscita.

A fusão do mundo ao texto, como representação mimética ou como imediação, recuperação de um movimento que não quer ser contido, mas ser imitado pela escrita

desobediente, tal fusão é o ideal impossível que alimenta a escrita e a torna possível, torna possível a sua flutuação esperta sobre o poder. Disso se conclui, finalmente, que a literatura é uma escolha. O desejo erótico de fundir o texto à paisagem não deve apagar a noção de um agente que provoca a escrita, que decide escrever, ainda que o faça porque não consegue evitá-lo. A delimitação clara do texto como recorte provisório do mundo é um cercamento necessário à projeção das diferenças que, de outro modo, fora do texto, permaneceriam em guerra, excludentes. O recorte serve à emersão das individualidades, das liberdades, e, ainda, de tudo o que não existe e que é desejado: a distinção entre texto e mundo é a propulsão indispensável para a transformação do mundo e, em contrapartida, para a validação do próprio texto e do homem que nele se reinventa.

É esta presença humana interventora e insatisfeita que denuncia e provoca o corte, a separação entre texto e mundo, e, ao mesmo tempo, faz desejar a fusão legitimadora da fantasia, na medida em que freia o embarque onírico da literatura como estado permanente, como suposta inevitabilidade totalizante, e a apresenta como uma prática intelectual consciente, criadora e compromissada. Como que para sanar, numa frase, todos esses temores de que se esteja produzindo um texto sem lastro ideológico que justifique uma forma alucinada, para nos lembrar dessa “troca verdadeira” e necessária do texto com o mundo e com o sujeito assegurada pela separação entre eles, a autora declara: “Eu, Maria Gabriela Llansol, sou responsável pelo texto que dou a ler” (187). Mas, se pensarmos bem, será exatamente a sofisticação formal da textualidade o que nos impedirá de duvidar do seu engajamento intrínseco.

Se o objeto e os recursos da literatura são movediços, instáveis e onipresentes, ela, enquanto atitude criativa e reflexiva, enquanto decisão de manipulá-los e fazer proliferar a sua forma sobre eles, não o é. A literatura é o reconhecimento de um movimento silencioso

de transformação e permanência que se dá inclusive pela representação, mas também a despeito dela, e que, para ser alterado, precisa ser envolto em linguagem, corporificado, fisgado, detectado pelo raio-x de nossa sensibilidade estética e, conseqüentemente, enquadrado por nossa atuação política. Trata-se de uma escolha, de uma ética que, ao fim e ao cabo, se gesta na arte.

#### 4.2.2. *O que lhe é próprio?*

Se a literatura envenena, diremos, também, que ela prova do próprio veneno. Falamos, há pouco, acerca da inversão do processo significativo da linguagem. Ele não corresponderia à inversão da palavra em si, ou a de seu significado, mas à inversão de seu processo produtor de sentidos, à força desconstrutora que, gêmea siamesa da construção, viabiliza e expande o texto. Temos, portanto, que a literatura se enfeita dos próprios cacos, na medida em que a inversão torna-se o seu método predominante, que ela faz uso artesanal do pó, da limalha e da serragem produzidos pelos riscos a que voluntariamente submete a sua superfície. Reboco, ferrugem ou madeira, escavar-se torna-se algo cada vez mais próprio da literatura, e Llansol se apodera dessa verdade com rara dedicação.

Se o que é próprio de algo é o que o define, o que acontece quando este próprio desaparece ou passa a caracterizar também outras coisas? E quando este algo passa a apresentar-se de um modo que não lhe é próprio, ou que não reconhecemos como seu? Podemos dizer, claro, que parte deste próprio ainda permanece, caso contrário, não poderíamos identificá-lo. Mas, e a outra parte? O que este algo perdeu de si mesmo sem, contudo, deixar de ser? E, se o perdeu, é para sempre ou é um perder de esconde-esconde, de brincar de mudar as coisas de posição para testar a percepção de quem olha? Como se faz para, de repente, destituir um conceito de tudo o que lhe é próprio, ou de tudo o que

sempre lhe foi próprio, inclusive do status de ser um conceito polêmico, e vulnerável como qualquer outro, e, mesmo assim, não abrir mão de tudo o que de positivo e bom nele se reconhece, e a partir dele se sonha e pratica?

Este é o risco que Jacques Derrida aponta em seu esforço consciente de *desconstrução*, conceito por demais explorado de sua filosofia, quando afirma, em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, que “deve-se reservar o direito de interrogar quanto à genealogia do conceito de homem, sem contudo fazer dessa questão uma arma destrutiva em relação ao humanismo, aos direitos do homem, ao conceito de crime contra a humanidade” (DERRIDA, 27/05/2001). A interrogação mediante a preservação arranhada, mas ainda assim inteira, do alvo interrogado, e que, não obstante, faz incidir sobre ele uma pequena torção, está, portanto, na base daquele conceito.

Se considerarmos a extrapolação que o projeto textual de Llansol elabora em torno do humano, ao sugerir o transbordamento em direção à diferença pelo qual o homem reencontraria a si mesmo, no círculo contínuo da derivação, seremos capazes de perceber o trabalho desconstrutor como inerente à construção utópica de um mundo de fulgor, onde todos os diálogos trancados pela história viabilizam-se no espaço siderado do não humano e no tempo suspenso do texto como indícios, entretanto, de uma humanidade sonhada, revisitada mais além (ou aquém) do humanismo renascentista.

A destruição, então, é a condição para a reconstrução ficcional das mais intensas relações afetivas, da subjetividade e da intersubjetividade, no plano individual e no coletivo, todas desejadas e necessárias para um outro futuro, aquele que se deseja, e não aquele que se aceita. Desfazer (“o nó que liga na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos” (Llansol, 1985, p.32)) é o próprio método (e)laborativo desta escrita, que

encena, no seu movimento circular, a desconstrução da própria literatura, ao estender sobre todo o texto (passado e futuro) o inchaço reflexivo da linguagem.

O questionamento de seus modos de fazer, a rasura proposital de suas fronteiras internas (gênero, autoria) e externas (suas freqüentes releituras da história) fazem da literatura uma manifestação que se alimenta de suas próprias demandas, mas que também responde, o mais das vezes de forma não imperativa, como é de sua natureza contrabandista, a questões externas ao texto. Por isso, ela é algo dinâmico não apenas em relação ao contexto, mas em relação a si mesma, em constante ganho e perda do que lhe é próprio, sem deixar de ser, e não nos livra do paradoxo toda vez que tentamos abordá-la objetivamente. A começar, arriscamo-nos, inclusive, ao tratá-la como conceito, “vetor(es) levado(s) por palavras, contaminado(s) pelo uso e pelos jogos discursivos, tornando a própria contaminação produtiva” (GLENADEL, 2000, p.190, parêntesis meus). Todavia o incômodo que esse termo provisório suscita leve-nos logo à identificação com a proposta denegadora da autora: “não há literatura”.

Como linguagem, a literatura em desconstrução é o lugar vantajoso de onde assistimos a desconstrução do mundo, dos (outros) conceitos que constróem o mundo. Isso porque escolhemos olhar as transformações deste ponto de vista, o da diluição, do desencantamento, do abandono que sentimos como características da época moderna, como o que é próprio dessa época. Mas onde está o privilégio, que neste particular corresponderá também à complexidade de sua manifestação, onde está o diferencial da literatura como criação com a língua neste processo? O fato é que a língua é o lugar onde os conceitos (e os sujeitos) nascem e morrem, onde eles envelhecem e se inviabilizam, já que os mais consistentes discursos mostram-se sempre insuficientes diante das articulações possíveis entre as idéias, e os poemas não sustentam, tanto quanto gostaríamos, em suas

melhores sofisticações formais, a sutileza multidesdobrável do sentimento. A língua hospeda, provisoriamente, em sua forma, a angústia do mundo, mas também gosta de despejá-la, como uma espécie de prazer anfitrião às avessas.

A língua, espaço pleno e vazio ao mesmo tempo, é também o lugar onde se nos torna possível sonhar outro mundo. Um mundo, como o do drama-poesia, sem conceitos, sem razões, coeso não por idéias desconstruíveis, mas por sensações contínuas e inevitáveis, mistérios afetivos, onde a ausência de regras de convivência, de uma ética, denunciasses a existência de apenas uma regra: o vivo, o sentido, a diferença incapturável. A cosmogonia, assim, é uma competência, talvez a mais importante, da linguagem, elevada a definição da literatura. Mas a ela corresponde, como o seu inverso necessário, a desconstrução desconfiada, que não é outra coisa senão uma forma invertida de criar mundos, revelando as incompatibilidades estruturais entre os mundos (ou estéticas) já existentes. O impulso de destruição concilia-se, desse modo, à utopia criadora.

A desconstrução implanta, no texto-total, um clima de inquisição que se desdobra poeticamente, como no conjunto de textos de OVDP organizados sob o título “O Poder de Decisão”, em que lemos o que seria a transcrição de fragmentos de uma entrevista dada pela narradora a um jornalista. Enquanto ela lhe explica em detalhes, com paciência generosa, a coerência de sua literatura, do “texto que ela vê”, ele, por sua vez, tenta insistentemente desbancar, com perguntas da ordem da razão, a proposta do texto de fulgor, como reação desesperada de preservação da sua própria noção, da noção convencional, realista, da literatura. Nestas partes, as perguntas, supostamente aberturas de espaços para a emersão do outro, e do novo, diferentemente das perguntas que fazem vibrar o vivo, entoam velhas acusações e denunciam a mesma resistência ao que difere.

Finalmente, o que faz?

Eu escrevo.

Sim, os seus leitores sabem. Refiro-me ao que faz como escritora, mais concretamente, ao facto de falar de coisas que não existem, e de falar delas de uma maneira forte. Não se poderia dizer que se trata de uma força mal empregue? De certo modo, a sua escrita basta-se a si mesma, é auto-suficiente. Não é realista, nem propriamente poética. Não tem romantismo, nem mensagem. (193)

Todas as conclusões do jornalista encaminham-se para o que o texto-total não é, ou não consegue ser (como se o quisesse), em falta, acusando-o de uma indefinibilidade pejorativa, e no entanto “forte”, mas uma força que, incompreendida por quem a julga, resulta “mal empregue”. Pressente-se, nesta reação, uma certa impaciência desesperada de quem reconhece como inválidas as próprias categorias de entendimento do mundo, mediante o que seja “realista” ou “poético”, o que seja “romantismo” ou “mensagem”.

Em seguida, o texto interrompe o curso esperado de uma nova explicação e descreve um breve encontro entre Infausta, “o heterônimo feminino de Aossê” (LLANSOL, 1985, p.142), e Anna de Magdalena. As duas figuras femininas não humanas passam a habitar o mesmo espaço textual de interlocução da narradora e do jornalista, que, entretanto, não compactua desta comunhão, como visitante recém-chegado que é. Ele é figura involuntária do texto, do mesmo modo que o leitor antes de aceitar “o contrato que me liga ao legente”. Diferentemente da impaciência do jornalista, este contrato é “da ordem da compaciência” (185). O jornalista é absorvido pelo fulgor, mesmo em contrariedade, mesmo em face da sua recusa diante dele. O texto, assim, acolhe também os que o desconhecem e rejeitam: “e o texto ficou repleto de contrários” (223). E o comentário sobre a relutância do jornalista finalmente chega, sem aviso, egresso direto do encontro descrito:

Concordo consigo, ou melhor, pressinto o que quer dizer, respondi. Mas vamos enunciar as coisas de outro modo. (...) 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.

Isso é um pouco metafísico. (195-196)

Metafísico. De novo outra categoria ativada a fim de tentar enquadrar o texto que se move de maneira desconhecida, absorvendo tudo. A ironia está justamente em que nada parece ser inerte para o drama-poesia. Tudo lhe é fulgorizável, inclusive o jornalista que o ameaça de pura incompreensão voluntária, que a ele se fecha, mas o texto não se fecha ao jornalista. Essa é a desconstrução fecunda com que Llansol trabalha e que oferece como caminho possível para a literatura.

O que experimentamos em Llansol parece ser esta linguagem tentando transpor o que lhe é próprio, embora, neste falso roteiro de contar encontros como o de Bach e Aossê, em *Um Falcão no Punho*, e o de Isabôl (anagrama de Lisboa e variação de Isabel, rainha de Portugal), Ekhart, Copérnico e Hadewijch, em *Contos do Mal Errante*, reencontre apenas o que é mais característico seu, o poder de fabricar e rasurar sentidos, a sua força nomeadora e figural (ou fulgurante), à qual corresponde uma força contrária, de silêncio, anulação e delegação do sentido, que nela mesma se gesta.

A consequência natural desse texto é o recusar-se a ignorar a fragilidade de qualquer coisa que na linguagem venha a nascer, o seu destino óbvio de morte e ressuscitação, de condensação e desvanecimento, valorizando-se como coesivo de relações entre figuras instáveis, que também doam umas às outras uma parte do que lhes é próprio,

quando aparecem e somem, deixando lembranças e outros afetos em quem fica, existindo em plena troca. Daí que a textualidade imite, no seu ser em fluxo, o fluxo livre da leitura, e a literatura vá se perdendo, neste exercício de liberdade, do que lhe poderia ser próprio, definidor, e vá, pouco a pouco, deixando de existir.

Mas Llansol insiste nesta existência apurando o que encontrou de mais vital na literatura, aquilo com que mais parece se encantar a sua escrita: a força de morte e renascimento da palavra, como já disse, a contingência em que se encerra, e ao mesmo tempo de que vive a criação com o corpo da língua, sempre disposto a reclamar de suas dores e cansaços. É essa autofagia produtiva que torna a literatura, a uma vez, vertical e tentacular, confiante e antidogmática. Ela é a sua fonte da juventude, onde o “dom poético”, criador, sempre se renova.

A língua multiplica-se em cada esforço deliberado de depredação, quanto mais e mais palavras são convocadas a dizer as pedras e lascas desprendidas e em queda dos “corpos” textuais em plena violação, além das que, provisoriamente, se vão juntando outra vez. Esse ritual de corrosão virulenta pelo qual o texto se expande enquanto se despedaça, se afirma enquanto se nega, exalta enquanto abre mão, enseja a textualidade llansoliana, que chama a atenção para a vitalidade da literatura ao anunciar a sua fatalidade, e continuar anunciando.

Desse modo, a literatura só pode ser o que também é – libertadora, disseminadora, lugar de insubordinação e transformação – se puder continuar sendo o que é – imitação, lugar da convenção, da restrição, enfim, dos medos e vícios da língua, de sua subordinação às vontades, sejam elas conflitantes ou dominantes. Daí que o realismo, como resquício do drama-poesia, estrutura aviltada num ritmo encantatório, continue permeando a escrita llansoliana, e negar isso é uma falta grave da leitura, um risco maiúsculo, para redizer o

propósito desta terceira parte. Ou seja, a literatura só pode suplantar-se e, de certo modo, retratar-se, partindo de seus próprios limites como garantia de sua existência mesma na língua. Esta é a sua face ambígua, a sua hesitação insolúvel e rica, a sua dupla postulação ou a “dupla lição” de origem mallarmeana (GLENADEL, 2000, p.193) que a caracteriza como potência desconstrutora, ela mesma fruto de interminável *desconstrução*.

Este conceito derridiano captura-se no movimento de uma crítica que nasce à margem do que se critica, mas muito próxima dela, sem poder (ou querer) que leve à extinção definitiva do objeto, pois que se nutre desta contínua escavação, deste sonho fecundo de tremor. Não é por outro motivo que, mesmo criticando a mimesis, e recusando a imitação do mundo pela verossimilhança realista, a escrita de Llansol mimetiza a liberdade da leitura no texto-total, como tática cosmogônica por um mundo puramente textual, mas cuja amplificação, outra vez, pressupõe a existência da alteridade estimulante.

#### 4.2.3. *A fonte de ser*

Como vimos, a literatura se apropria, como sempre fez, de sua morte, antes de qualquer decreto exterior à reflexividade do texto, e vai estendendo-a como sua temática, disposta a incluir tudo neste texto, inclusive a si mesma, para que ele não chegue definitivamente a nenhum fim. Ou, de outro modo, a literatura experimenta sucessivos fins aos quais, todavia, resiste o texto, como prova de que, sendo ela tudo e qualquer coisa, não pode perder para um destino que a considere uma só e única coisa, ou um número finito e preestabelecido de coisas. A existência da literatura fora de si mesma, conquistada, entretanto, no mergulho mais fundo dentro da linguagem que promove esta saída, livra-a de sua suposta morte enquanto trata da sua anunciação.

Entretanto, uma preocupação, a meu ver, mais perpendicularmente incide sobre toda esta aventura. É preciso indagar quais seriam as implicações, para o projeto humanista do texto-total – resgatar a Beleza da paisagem pela valorização da diferença e devolvê-la ao mundo, ao homem, em forma de Poesia – , quais seriam as implicações, para esse esforço consciente do drama-poesia, dessa recusa de Llansol ao conceito fechado de Literatura. O que quero dizer é que, ao apagar a si mesmo como objeto estético reconhecível – “não há Literatura” – , ao anular-se como recorte autoral do mundo, esse texto submeter-se-ia, como se submete, ao risco expresso da diluição, como já disse antes, e, conseqüentemente, se esvaziaria de sua dimensão finalmente política, como é a de toda criação: o entendimento das irredutibilidades, por um lado, e a transformação do mundo como seu efeito. Ou seja, mudá-lo alterando, primeiro, a forma como o percebemos. Daí toda a teorização sobre os afetos, a sensibilidade, o gozo e a deriva, concentrada, metaforicamente, na especulação sobre o sentido da visão.

Neste quadro de riscos e incompreensões, me parece que a definição do texto de fulgor como “fonte de ser” é um diferencial llansoliano interessante, e surge como solução favorável em contraposição à vitória da Literatura canonizada e tomada, metonimicamente, como romance realista, mas também como alternativa à inexistência da Literatura. A fonte de ser é, então, o meio termo entre dois impedimentos, o da afirmação excludente e o da negação radical, que a própria autora apresenta.

Resgatemos, para fins de levantamento, algumas, eu diria as mais significativas, explicações sobre o *fulgor* encontradas em OVDP: “o fulgor é uma fonte de ser, ao lado de outras, apesar de raramente explorada”, “é uma forma de escrita, uma espécie de literatura não ficcional”. Não tira sua consistência da ação, como o personagem que existe porque “faz coisas” (197). Donde se conclui que a figura é, ela mesma, geradora de outras figuras,

um ser que é fonte de ser. Ela é o fulgor que transita, que erra, sem nada *fazer* propriamente, ou necessariamente dizer. A figura é esse ser inadiável vindo do futuro e que paira numa “gravidade sem limites” (201).

“O fulgor é preferível à verosimilhança” (199), lembremos ainda. Esse fulgor seria, então, puramente poético, cosmogônico – criador de mundos – ou *cosmográfico*, criador da textualidade, que, essa sim, seria cosmogônica, multiplicando ao infinito a potência criadora do texto, a “fonte de ser” que ele é.

E mais: “A escrita é o que a figura vê, é o que fica depositado nos que a lêem” (201). Sendo assim, não nos damos conta de que nós, leitores-legentes – e não é à toa que ela nos dá outro nome, como fez com suas outras figuras involuídas – nós é que somos *as figuras que vêem*, no plural. O drama-poesia se faz numa perspectiva que nos inclui, que não nos deixa de fora, que nos acusa. Nós devemos ser os legentes do texto que nos olha e para o qual, através do qual, com o qual olhamos. Neste sentido, aquela literatura que, mesmo exigindo de nós uma postura interativa e interventora, ainda nos coloca à parte do texto, como leitores não integrados ao Poema, essa realmente não existe mais, não tem espaço na escrita de Maria Gabriela.

É incrível, entretanto, como esta percepção, a de que o texto-total nos absorve como suas figuras e nos retira, com isso, parte de nossa autonomia na leitura, se tal susto acontece ao longo da leitura de OVDP, ainda assim surpreende que ele seja capaz de levar-nos a, digamos, uma impostura. Isso porque, olhando o que o texto nos dá a ver, não notamos que quem está a olhar é o texto, e não o legente. A minha pequena teoria me diz o seguinte: que, ao olharmos, como figuras, através do texto, na verdade, estamos olhando *com* o olhar do texto *o que* o texto olha, e não o que queremos olhar, embora não percebamos isso, ainda que estejamos sendo explicitamente avisados: “volto o texto para

ela (Christinna, *a objecto de beleza*) que, a meu lado, e de saias arregaçadas, se expõe ao mar” (109, parêntesis meu). Confiamos no texto que, bondosamente, nos confessa que está a ser conduzido, como se também não nos estivesse a conduzir, e acreditamos que somos nós que olhamos, indecisos, o que o texto nos mostra. Não sabemos, mas, figuras que somos, estamos a ser direcionados pela figura que o texto é, em diálogo fulgurante a cada cena.

Vejamos quando começa este tripé dramático. Logo à primeira página, temos o espelho: “e abri a porta que dava para o teu rosto legente” (9). Um flagrante, um convite ao diálogo à flor e à raiz do texto, sem mediação (será?). Um pacto. Chamado por “tu”, aquele que começa a ler o livro é, de imediato, conclamado a integrar bem de perto, como sua continuidade e condição, um projeto estético. Do diálogo inicial entre aquele que pergunta e o drama-poesia que ouve, sugerido no título – Onde Vais, Drama-Poesia? – pelo uso do vocativo, passamos a um diálogo com o legente, inserido num jogo em que, aparentemente, entrou *in media res*. O drama já começara, a julgar pelo próprio título e pelas cinco linhas de texto que antecedem a esse chamamento súbito.

Forma-se, já aí, o primeiro triângulo fulgorizado do livro, onde se apontam aquelas que serão as suas três figuras mais importantes: a da narradora que é autora, que narra e vê; a do legente, que é convidado a ver; e a do próprio texto, que é narrado, mas também vê. Sim, porque o texto é a maior figura de si mesmo. Senão, vejamos: “Anna, como dizer-lhes / que é o texto que distribui os lugares onde morais?” (202), “O texto testemunha” (204), “o texto vê uma relação amorosa” (186), “o texto escreve nas folhas dispersas” (180), “o texto que ouve o mar bramir na copa das árvores” (179), “o texto esperou pacientemente que chegassem” (166).

A certa altura, a julgar pelo embate que se trava pergunta após pergunta, resposta após resposta, intercaladas pelo texto de fulgor que, não obstante, não se retrai, a julgar por esse confronto em forma de entrevista, poderíamos dizer que esse jornalista recusa-se a ser figura-legente do drama-poesia. Mesmo assim, Llansol lhe explica:

Na realidade, para escrever este tipo de texto, o escritor tem de se deixar fulgorizar em parte. E a quem lê sucede o mesmo, no espaço da leitura. Todo processo de deslocação de fronteiras se aparenta a um processo psicótico... que, por norma, se confronta com reacções histéricas e mecanismos de denegação. Enfim! (215).

Nós não somos jornalistas. Queremos ser legentes, e somos. Aceitamos o contrato que, de um lado, prevê a fulgorização de quem escreve, e, do outro, estabelece que “faz parte da forma legente assistir impotente o drama que lê no texto” (86). Ainda assim, esta explicação nos interessa. Ela é a prova declarada deste contrato firmado na cena fulgor original da primeira página. O texto registra nos autos, como parte do seu método protocolar de escrever a própria leitura e os seus custos, a culpa e a pena imposta às partes: “processo psicótico”, “reacções histéricas e mecanismos de denegação”. Quem confessará este quadro? Quem de nós admitirá esta experiência abaladora de leitura, quando nos tornamos finalmente figuras-legentes? O jornalista, por sua vez, no início figura reclamada pelo texto, vai, aos poucos, se deixando convencer, mas não sem muito retrucar com a sua razão humana.

Temos, assim, que as três figuras inaugurais, o texto, a autora e o legente, assumem, de alguma forma, a narração polifônica em OVDP. Esta atitude narrativa, porém, é transposição do ato de ver, que é sentido comum a todas elas. Além disso, o vetor, agora, é para dentro, e não para fora do texto. A realidade que o legente deverá pressentir como enredo é a sua relação com quem escreve e com o escrito. A ela ele é chamado abruptamente, e nela deverá permanecer, por acordo tácito. O texto não é

transparência, é imanência, é lugar, é o próprio cenário que se descreve enquanto se olha olhando o mundo. Todo evento circula no texto, brota dele, e não além.

Enfim, é como se o texto abrisse em seu próprio corpo buracos pelos quais o olhar do legente pudesse flagrar o mundo. Entretanto, só o que se flagra é o olhar do texto, porque se trata de um falso buraco. O texto não tem vazadouros, não delega o seu olhar. O legente pensa que vê *através* dos vãos do texto, mas não vê *os vãos* do texto como fechaduras inventadas. Elas sempre dão para um cômodo espelhado. O que se vê é mais texto. O golpe está no fato de que, na verdade, ele não se abre, apenas se esquivava, se encolhe, se arrepia em auto-saliência, mas permanece como condutor do olhar. Sendo figura de si mesmo, sujeito explícito de seus próprios verbos, ele se enovela, se condensa, e assume sua visão como evidência de sua opacidade.

Nestes momentos, entretanto, é que, para os mais desavisados, o risco aumenta, pois o texto em figura parece desaparecer como texto paisagem. O texto aparentemente deixa de mover o olhar do legente enquanto descreve o seu próprio olhar, enquanto é ele mesmo conduzido pela narradora: o texto que vê, o texto que escreve, o texto que espera, o texto que escolhe. Metamorfoseia-se, como um bicho-pau sobre o tronco da árvore, ou uma arraia no fundo arenoso do mar. A substância mesclada da árvore e a substância homogênea da areia são o texto onde o texto se mistura e se disfarça de si mesmo, em figura, quando pensamos que ele abre mão de dizer para olhar. Quer sumir, esconder a sua presença e a sua vontade implícita não de olhar, mas de conduzir o olhar do legente. E consegue. O confronto se dá, olhar contra olhar, o legente vê o texto e o texto vê o legente. Figura olha figura, num combate de leitura. Quando o texto se disfarça de texto, a literatura deverá dar lugar à vigília, como sugere Derrida, à mais profunda desconfiança. Eu diria mesmo à paranóia da leitura.

Mas parece ser este o único “caminho viável e particularmente rico para a literatura”, o “campo imenso a ser explorado” (192) pela escrita. Somos levados, então, mediante este prognóstico favorável, não obstante contraditório, a repensar aquele decreto de morte, e a inseri-lo no rol das estratégias de exploração da imensidão textual. Os riscos da proposta de amplificação, então, não a impedirão de dar conta de sua responsabilidade ética, de garantir os pressupostos humanistas que a própria Llansol reconhece como sendo inerentes à Literatura, sejam eles a investigação das diferenças, o seu entendimento e a transformação do mundo. Ao contrário, eles serão os recursos de fuga do texto-total.

## 5. CONCLUSÃO

Cada quadro, cada obra musical, faz-nos presente  
desse órgão de que temos necessidade para  
acolhê-lo, “dá-nos” o olho e o ouvido de que  
necessitamos para ver e ouvir.  
Maurice Blanchot<sup>18</sup>

Que dizer depois do depois? “Depois, é antes” (196), já disse o texto. Além disso, *tudo* nunca será dito, quanto mais redito com menos. Há, então, que redizer o não dito. E dir-se-á sempre menos, involutivamente, para que mais o texto diga. De modo que qualquer conclusão deverá vir do futuro... como figura do texto.

Mas, capitulemos, pelo menos por ora, ao protocolo. O drama da forma inconclusa, como vimos, acontece pela renomeação poética das formas entregues a si mesmas, a uma regência fina de letra, e não de livro. Elas se dizem enquanto se manifestam voluntariosas no verso da linha, sempre o espaço inquebrantável da escrita. Na linha inteira, interrompida pelo traço e pela lacuna, ou na linha curta, quebrada, lugar do verso apenas na aparência obediente, do corpo vertical. Conformam estas diferentes maneiras de ocupar a linha do texto o seu lírico maior, a vontade de escrita livre da forma, em que ele vigora. É, na essência, o que não terminamos nunca de assistir, a brevidade lúcida em que perdura a textualidade llansoliana, que a leva longe.

A ficção dos gêneros, por sua vez, é o espaço que nos conduz para fora da língua, na experimentação instável dos afetos, à natureza das variações no giro pela diferença, pelo vivo, pelo ser, acolhida como esforço de totalidade, de transposição do humano. O drama-poesia cresce, desse modo, na expectativa de uma fusão entre o texto e o mundo que, jamais consagrada, não obstante o viabiliza como insistência, e forja uma ética outra, sem

---

<sup>18</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.192

lei, e no entanto ambiciosa do ponto de vista de uma vontade profunda de relacionar-se. A amplificação é, assim, para dentro-para fora, extensão e dobradura dela resultante.

O total impossível cresce no texto quando ele se transforma em mundo viável, e utópico, para si mesmo e para o outro, para a performance da escrita e para a performance da paisagem, ambas eficazmente confundidas nesse drama do qual brotam também como figuras, como saliências num fundo igual, feito da mesma substância, a dizer, “cloroflica”. A clorofila é o elo do mundo com o texto, a sua natureza comum que permite uma escrita duplamente *sobre* o mundo.

Mas o texto-total se manifesta igualmente *entre*, como o entendimento sensível das estéticas, recuperando alegoricamente, para a literatura, o poder de transformação que ela sempre se outorgou, enquanto constatava, em desespero, sua profunda impotência. Ou nem isso, enquanto encenava, entretida, sua cooptação realista com aquilo que, continuava por hábito a dizer, gostaria de transformar. Uma vez convocada como lugar explícito, figural, de interseção, como conversa e olhar que olha para aquilo que escreve, para a escrita, a literatura do drama-poesia pode promover, no próprio corpo, o que a idéia apenas bem intencionada, ou o “poder de decisão”, não conseguem. Apenas a “troca verdadeira”, feita através do texto e no texto, e não num suposto lugar a que ele remeta, numa vontade abstrata para a qual a palavra venha a apontar fora de si mesma, apenas essa troca verifica-se capaz de atuar, igualmente corpo, igualmente paisagem, sobre o corpo da paisagem em que habita quem escreve e quem lê, em que nós habitamos.

Como vimos também, muitas questões formais e ideológicas se levantam dessa aventura consciente, proposta por uma literatura sequiosa por discutir os seus métodos, por atualizá-los mediante o desejo incondicional do homem pelo mundo, travestido na compulsão da escrita. Essa literatura que revê sua relação com o mundo oferta, nesse

impulso, nascentes teóricas delicadas, não necessariamente originais, mas pouco freqüentadas, como a auto-diluição, com a negação das fronteiras da obra pela obra, da sua dimensão de construto; a da figuração ou cena fulgor, em lugar da lógica narrativa; a da derivação quase que puramente intra e intertextual da escrita; a do redimensionamento ético do homem pela via da percepção e do confronto-entendimento com o não humano, e não pela via da razão tolerante; a da substituição da mimese do mundo pela mimese da leitura; a da inclusão explícita do leitor, como legente, no texto, por meio de um pacto sempre nominalmente renovado, entre outras.

Algumas questões, ainda, se reapresentam deliberadamente, reiterando sua potência poética desde sempre comprovada, sejam a opção pela descrição e pela valorização do olhar como atitude duplamente espontânea e reflexiva. Estas escolhas se estendem, na escrita de Maria Gabriela, principalmente sobre os condicionantes do afeto, no âmbito da filosofia spinozista, e da trapassa, da responsabilidade da forma, no caminhar descalço sobre a superfície da língua proposto por Barthes.

Mas, diante do texto da autora, à luz, ou à sombra dos encontros promovidos por sua escrita, restará, depois de tudo, ou antes de tudo, apenas a “voz alta” como postura desejável de ler. Resta ao drama-poesia, como a todo texto, a leitura que o acorda e nos delega os existentes não reais do mundo.

E, se “ler dá trabalho” (SILVEIRA, 2004, p. 14), o faz, sobretudo, porque demanda do leitor que lide incessantemente com a própria ignorância, que suporte a impotência de ter, diante da obra, os seus sentidos humanos trancados, fechados, inutilizados, insuficientes, que acolha dentro de si a sensação incômoda do mistério insolúvel, e também a arbitrariedade de sua auto-defesa: o discurso provisório com o qual

minimamente consegue revestir o que, no fundo, ignora, em tentativa desesperada de convívio.

Porque exige do leitor o esforço descomunal de recriar o que não compreende, a criação guarda, neste atrito, o potencial do encontro e da troca verdadeiros, por serem o encontro e a troca do que, em nós e no outro, embora íntimo e familiar, é desconhecido, mas, nem por isso, nos é indiferente. Ofertar de nós o que de nós é delírio e nebulosa e aceitar do outro o que do outro é nebulosa e delírio é o trabalho árduo a que nos convoca a obra, o texto, a arte, e que ativa em nós aquele órgão, aquele olho e aquele ouvido “novo” que não sabíamos que tínhamos, como sugere Blanchot na última epígrafe. Solicita este trabalho mais do que o simples encontro, que ponhamos a serviço do alheio justamente a parte de nós que não dominamos, que nos escapa e que, às horas claras, recusamos e aprendemos a ocultar.

Não se trata, portanto, de apenas e gratuitamente confrontar elipses, mas de torná-las a própria força do diálogo possível: perguntas que se reconhecem no trânsito da busca e tornam-se recursos recíprocos para o entendimento, uma em função da outra, procurando a expressão cúmplice, a forma comum que nasce quando o olhar do leitor toca, na obra, o olhar do artista, e o que cada um desconhece de si se reconhece ali, neste encontro que os ultrapassa.

Mas tal trabalho de entranhas nos concede, em retorno, no ato rebatido de evocar e disponibilizar nosso próprio mistério à compreensão do mistério do outro, a sensação de que, na mesma proporção, vamos nos apropriando dessa parte alienada, vamos logrando, nesta doação, reaver o que de nós doamos, e, não tendo sido integralmente nosso até então, passa a sê-lo à medida que se entrega, se espelha e serve à decifração de trilhas que não são as suas, as nossas.

Neste ponto em que o eu é o mistério do outro e o outro é o mistério do eu, como pressentiu Clarice, e como cultiva Maria Gabriela Llansol, é possível definir-nos em alteridade, a alteridade que vamos, pouco a pouco, redescobrimo em nós e, por extensão, valorizando no outro. Trata-se, no fim, da mesma diferença irreduzível que, ao nos individualizar, nos iguala, mas, ao nos igualar, não nos dilui, mantendo a porção de diversidade necessária ao reconhecimento da semelhança, da substância comum, isto é, assegurando a reserva de disparidade que seduz, que despertará a fascinação, o desejo do encontro e da fusão.

Só assim, portanto, esta fusão e este entendimento serão ambição e vontade, consciência e ideal, procura e prazer, e não pressuposto ensinado, regra obedecida. Apenas neste ponto em que a ética assume sua verdade estética, sua sensualidade, ao deixar de ser o que devemos ou não fazer para ser o que queremos fazer, por pura sedução dos sentidos desdobrados em idéias de sentir, só então esta ética, que em Llansol se encena no texto, reverberará, ou seja, transporá o próprio verbo em que se encarna. Fica confiada, assim, à convergência da palavra, à condutibilidade da linguagem, a totalidade divergente do mundo, o seu risco, assumido, deliberadamente, pela textualidade llansoliana.

## 6. BIBLIOGRAFIA

### 6.1. De Maria Gabriela Llansol

LLANSOL, Maria Gabriela *A Restante Vida – Geografia de Rebeldes II*. Porto: Afrontamento, 1982.

\_\_\_\_\_. *Na Casa de Julho e Agosto – Geografia de Rebeldes III*. Porto: Afrontamento, 1984.

\_\_\_\_\_. *Um falcão no punho – Diário 1*. Lisboa: Rolim, 1985.

\_\_\_\_\_. *Finita – Diário 2*. Lisboa: Rolim, 1987.

\_\_\_\_\_. *Os pregos na erva*. 2ª ed. Lisboa: Rolim, 1987.

\_\_\_\_\_. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.

\_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

\_\_\_\_\_. *Causa Amante – O Litoral do Mundo I*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

\_\_\_\_\_. *Onde Vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

\_\_\_\_\_. *Parasceve*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Senhor de Herbais: Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

### 6.2. Sobre Maria Gabriela Llansol

ALVES, Ida Maria Santos Ferreira Alves. “Entre textos: a escritura de Llansol”. In: REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lucia Helena; PORTO, Maria Bernardette (org.). *Mulher e literatura – Trabalhos apresentados no VII Seminário Nacional*. Niterói, RJ: EdUFF, 1999, p. 95-101.

AMARAL, Fernando Pinto do. “Sobre Maria Gabriela Llansol, um depoimento”. In: *Letras e Letras*, nº 29, maio de 1990, p. 9.

- BARRENTO, João. *A chave de ler – Caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol*. Jade – Cadernos Llansolianos 4. Lisboa-Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A origem de ler: Sobre Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós. Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Sob o luar da letra libidinal: o sexo de ler Llansol”. In: DUARTE, Lélia Parreira e outros (org.) *Encontros prodigiosos - Anais do XVIII Encontro ABRAPLIP*, v. 1. Belo Horizonte: 2001, p. 15-28.
- CHALENDAR, Gérard e PIERRETTE. “Do conhecimento intuitivo”. In: *Letras & Letras*, n° 29, maio de 1990, p. 12-13.
- COELHO, Eduardo Prado. “Maria Gabriela Llansol – o texto equidistante”; “O amor ímpar”. In: *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988, p. 99-103, p. 104-108.
- \_\_\_\_\_. “O homem desmultiplicado”; “A rapariga que temia a impostura da língua”; “Só os anjos sabem ler”. In: *O cálculo das sombras*. Porto: Asa, 1997, p. 247-250, p 251-260, p. 261-265.
- FREIXO, Cristina. “A obsessão de Fernando Pessoa”. In: *Público*, em 11 de junho de 1991, p. 28-29.
- GUERREIRO, Antonio. “O texto nómada de Maria Gabriela Llansol”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa, maio de 1986, p. 66-69.
- HELENA, Lucia. “Estratégias narrativas na obra de Maria Gabriela Llansol”. In: *Luso-Brazilian Review*, n° 28/2. University of Wisconsin, 1991, p. 37-47.
- \_\_\_\_\_. “O labirinto de Infausta”. In: *Boletim/CESP*. v. 13, n° 16, jul./dez. 1993, p. 7-12.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção – Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Sun, 1988.
- \_\_\_\_\_. “A geometria necessária – uma leitura de Maria Gabriela Llansol”. In: *A aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990, p. 93-100.

- MIRANDA, Alberto Augusto. “O tempo em FINITA/Diário 2 de Maria Gabriela Llansol”. In: *Letras & Letras*, n° 29, maio de 1990, p. 7
- MORÃO, Paula. “Maria Gabriela Llansol – Notas sobre uma ficção luminosa”. In: *Letras & Letras*, n° 29, maio de 1990, p. 9.
- SANTOS, Cristina Maria Paes dos Santos. *Ao encontro de uma língua frátria – pelo caminho escrevível de Maria Gabriela Llansol*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Nas margens da língua, llansolianamente, com Luís Comuns e Jorge Anés. In: JORGE, Sílvio Renato & ALVES, Ida Maria Santos Ferreira (org.). *A palavra silenciada – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Niterói/RJ: EdUFF, 2001, p. 53-60.
- SEIXO, Maria Alzira. ““Um Falcão no Punho”, roteiro de leitura”. In: *Jornal de Letras*, n° 242, 1° de março de 1987, p. 6-7.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Entrepessoas – com Aossê na casa e na mesa de Bach”. In: *Remate de Males*, n° 8, Campinas, 1988, p. 83-91.
- \_\_\_\_\_. “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*, n° 21, Campinas, janeiro-junho de 1993, p. 49-54.
- \_\_\_\_\_. *O beijo partido – Leitura de Um beijo dado mais tarde / Introdução à obra de Llansol*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2004.
- SOARES, Maria de Lourdes. *Quem me chama – a escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1994. Mimeo.
- \_\_\_\_\_. “Sena/Anés e Pessoa/Aossê”. In: *Revista da ABRAPLIP*, v. 1, n° 1, 1999, p. 244-252.
- \_\_\_\_\_. “O espaço Llansol”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 179-193.
- \_\_\_\_\_. “Llansol: a casa-invenção audível ou dois noturnos em nome dela”. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini (org.). *Gênero e*

*representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 122-128.

\_\_\_\_\_. “Llansol: a máquina do mundo na clave de pequenez”. In: *Crítica/Ensaio*, s/ data.

VERANI, Dalva Calvão. “Entre história e estória: o lugar de um “certo hipotético””. In: *Cadernos de Letras da UFF*, nº 21. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 1º semestre/2001, p. 29-38.

### 6.3. Textos de outros autores

ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

### 6.4. Textos teóricos e críticos

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, s/ data.

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética – A teoria do romance*. 5ª ed. São Paulo: Hucitec/Anamblume, 2002.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, s/ data.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Coleção Elos, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BAUMAN, Zigmund. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução”; “Sobre alguns temas em Baudelaire”; “O Narrador”. In: *Os Pensadores – Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Ananblume, 1994.
- \_\_\_\_\_ & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A força da letra: Estilo – Escrita – Representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DÁLLENBACH, Lucien. “Intertexto e autotexto”. In: *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*, nº 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 51-76.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. “A solidariedade dos seres vivos – Entrevista com Jacques Derrida por Evando Nascimento”. In: *Folha de São Paulo*, suplemento “Mais”, em 21 de maio de 2001, versão on-line.
- \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Coleção Debates, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 5ª ed. Editora Veja, 2002.

\_\_\_\_\_; ROUANET, Sérgio Paulo; MERQUIOR, José Guilherme; LECOURT, Dominique & ESCOBAR, Carlos Henrique. *O homem e o discurso – A Arqueologia de Michel Foucault*. Comunicação – 3, 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, s/d.

GUSMÃO, Manuel. “Anonimato ou alterização”. In: *É preciso ser absolutamente moderno?*, SEMEAR – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro: NAU, 2000, p. 263-279.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*, nº 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 5-49.

\_\_\_\_\_. “O poético e o narrativo”. In: *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*, nº 28. Coimbra: Livraria Almedina, 1982, p. 95-109.

JEUDY, Hery-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JOHNSON, Barbara. “Algumas conseqüências da diferença anatómica dos textos”. In: *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*, nº 28. Coimbra: Livraria Almedina, 1982, p.111-136.

JÚDICE, Nuno. *As Máscaras do Poema*. Lisboa: Aríon, 1998.

KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura Inquieta – Linguagem, Criação, Intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Edições Vendaval, 2003.

- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Sá da Costa; 1983.
- \_\_\_\_\_. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e Poesia*. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Canto do Signo — Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MORÃO, Paula. “O secreto e o real – caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas”. In: *Românica – Revista de Literatura*, nº 3, 1994, p. 21-30.
- NASCIMENTO, Evando & GLENADEL, Paula (org.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Hermenêutica e poesia – O pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Coleção Logos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- \_\_\_\_\_. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A intertextualidade crítica”. In: *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*, nº 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 209-230.
- \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice – o social e o político na pós-modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- \_\_\_\_\_ (org.). *A globalização e as ciências sociais*. Campinas, SP: Cortez, 2002.
- \_\_\_\_\_ (org.). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SARAIVA, António Jose. *A cultura em Portugal*. Livro I. Lisboa: Gradiva, 1994.
- \_\_\_\_\_ & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 11ª ed. corr. e at. Porto: Porto Editora, 1955.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 1993.
- SPINOZA, Baruch de. *Ética demonstrada segun el orden geometrico*. México: Fondo de Cultura Económico, 1996.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. “Teorias da poesia”. In: *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*, nº 28. Coimbra: Livraria Almedina, 1982, p. 7-14.
- VALÉRY, Paul. *Discurso sobre a estética – Poesia e pensamento abstrato*. Coleção Passagens. Lisboa: Vega, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Variedades – Ensaio literário*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)