João Alves Rocha Neto

A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.
Área de Concentração: Teoria da Literatura.
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Orientadora: Prof[a] Lucia Castello Branco

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

AGRADECIMENTOS

A Lucia Castello Branco, por aprender a ler para ensinar seus camaradas.

A Maria Inês de Almeida, por também se aventurar num mundo de seiscentos milhões de anos.

A Cinara de Araújo, por me mostrar que a escrita e a vida dobram, como se diz de um corpo.

A Vania Baeta, pela escuta, pelo silêncio e pela mão que faz audaciar o pensamento.

A Izabela, pela "paisagem onde a amante dorme" e pelo diálogo: "A quem vou escrever esta carta, enviar esta pergunta que dilacerei com o sumo da minha boca?"/ "Falas de saliva?"/ "Sim, de saliva. O sumo perdido do amor".

Aos meus pais, pelo ramo que um dia viria dar ao poema.

A minhas irmãs, Maria Fernanda e Ana Carolina, pela "companhia que eu por nada trocaria".

A minha avó Maria, porque o amor é, também, a saudade de casa.

A minha avó Mariinha e ao meu avô João (*in memorian*), pela infância em Passa Tempo.

A Alice Bicalho, Nara Nunes e Erick Gontijo, porque "a amizade é também um dos heterônimos da leitura".

A Maria José Boaventura, pela "cura d'iris".

A Sérgio Laia, Ruth Silviano Brandão, Dannielle Starling e Luciana Silviano Brandão, porque "trabalhar a dura matéria move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós".

A José Marcos, pelo "abrigo na orla do bosque − metade árvore, metade construção de ramos mortos".

A Mafalda Saloio, pelo Tejo-Rio.

A Cristina Borges, "artesã de tarefas simples", pela revisão cuidadosa deste trabalho.

A Maria Gabriela Llansol (*in memorian*), por me ensinar a ler.

Aos funcionários do programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, em especial a Letícia e Hanna, pela delicadeza e gentileza.

Ao CNPQ, pela concessão de uma bolsa de estudos para a realização deste trabalho.

Para meus pais, “o ramo que fiz da minha vida”.

“O meu percurso está ligado ao destino das árvores – o destino que está dentro do meu percurso – e o ultrapassa”.

Maria Gabriela Llansol

RESUMO

Este trabalho nasceu da seguinte frase do livro *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, de Maria Gabriela Llansol: "a beleza da forma e da cor é a santidade das árvores". A partir dos significantes "forma", "cor" e "árvores", abordamos três noções fundamentais para o texto llansoliano: a figura, a cena fulgor e a paisagem. A base teórica para este trabalho é advinda da crítica literária, em especial a realizada por Roland Barthes, Maurice Blanchot e Gilles Deleuze. A noção de corpo trabalhada aqui é a de Barthes, a noção de espaço literário é a de Blanchot e de Deleuze detemo-nos, em especial, em sua leitura da obra de Spinoza. Da Psicanálise, tomamos as noções de *letra* e *real* trabalhadas por Jacques Lacan. Da Filosofia, tomamos a noção de *afectos*, de Spinoza.

RÉSUMÉ

Ce travail est né d'une phrase prise du livre *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004, de Maria Gabriela Llansol: «la beauté de la forme et de la couleur est la sainteté des arbres». À partir des signifiants «forme», «couleur» et «arbres», on aborde trois notions fondamentales pour le texte llansolian: la figure, la scène fulgueur et le paysage. Le support théorique pour ce travail vient de la critique littéraire, surtout la notion de corps chez Roland Barthes, la notion d'espace littéraire chez Maurice Blanchot et la lecture de Gilles Deleuze sur l'oeuvre de Spinoza. De la psycanalyse, on a pris les notions de *lettre* et de *réel* chez Jacques Lacan et de la philosophie on a pris la notion d'*affects* chez Spinoza.

Sumário

Dos rios 8

Capítulo I: Da forma 13

Nota 1: Ela, mais que um firmamento, de mim se distancia. 15

I Esperança é coisa com plumas 17

II Até que o Musgo alcançou nossos lábios – E cobriu – nossos nomes 26

III Meu léxico – foi meu único companheiro – 32

IV Depois de uma grande dor, vem um sentimento formal 37

V Só o leme do barco destroçado veio dar ao poema 46

Capítulo II: Da cor 48

Nota 2: Zero 50

I 52

II 59

III 61

IV 70

V 74

Capítulo III: Das árvores 81

Nota 3: Um mundo de seiscentos milhões de anos 83

I Pré-História 85

II As árvores existem em torno de nós 91

III Ouçam! 94

IV Tudo corre 97

V Das águas 102

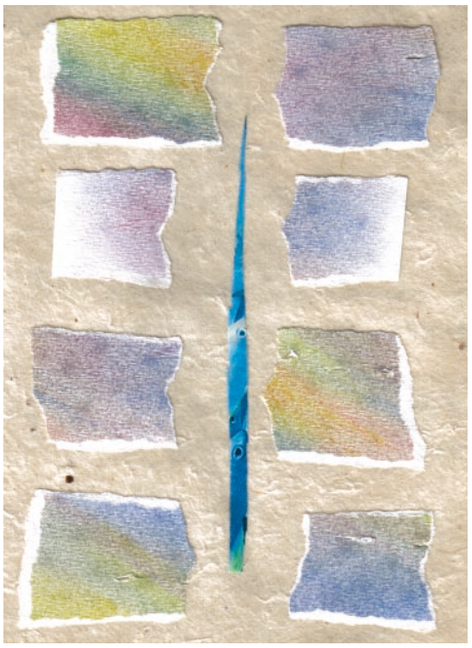
VI E os poetas? 104

VII Um abrigo na orla do bosque 107

VIII Uma árvore demente 111

IX Um ramo 115

Referências 119



Dos rios

Lisboa, 17 de Fevereiro de 2009.

"Stamos em pleno mar",[1] ecoa o verso de Castro Alves cantado por Caetano Veloso. Sim. Estamos suspensos sobre o mar Tejo. O marinho, o mar-rio Tejo. Já passamos por outros dois grandes rios: o Sena, em Paris, e o Vltava, em Praga.

Estamos em Alfama. Um bairro de ruelas e escadinhas que nos levam por toda parte. Ruelas e escadinhas que nos fazem perder a direção. Porém, sabemos, há mais de quinhentos anos, que todas as direções nos levam ao Tejo, este rio marinho.

Tenho a esperança de, nesta casa, localizada por entre as ruelas de Alfama e suspensa sobre o rio Tejo, escrever o que ainda resta para minha dissertação: a introdução.

Comecei a traçar algumas linhas, ainda em Belo Horizonte, porém creio que já estão em falta com a paisagem que, hoje, posso ver ao chegar a minha janela: o marinho rio Tejo.

As letras traçadas em Belo Horizonte não haviam voltado os olhos para este rio. Porém, já contavam o seu desejo por um rio. "Eu queria escrever um rio", elas diziam. Hoje, lendo essa frase, percebo sua audácia. E gosto. Gosto, pois a frase já aponta na direção precisa de um rio. A frase, essa frase, já começa avançada de desejo, assim como Maria Gabriela Llansol escreveu, certa vez, sobre a noite:

> Quando a noite já vai adiantada em termos de desejo e me esqueço de todos os recados de que me fazes a mensageira, não me lembro também de que o dia de amanhã há-de levantar-se.[2]

E o desejo, aqui, era o de encontrar um rio. Ou melhor, o de escrever um rio. Um rio que não tivesse começo nem fim. Se não há começo nem meio nem fim para o rio que aqui se insinua, sobreponho, então, dois textos escritos em ocasiões diferentes, a fim de introduzir a composição dos rios que constituem este trabalho e que possuem como fonte a seguinte frase de Maria Gabriela Llansol: "a beleza da forma e da cor é a santidade das árvores". Nascem, então, os rios da forma, da cor e das árvores.

***

[1] CASTRO ALVES. *O navio negreiro*. In: VELOSO. *Livro* (CD)
[2] LLANSOL. *A restante vida*, p. 15.

Belo Horizonte, 11 de Janeiro de 2009/ 05 de Março de 2009.

Eu queria escrever um rio. Um rio onde o começo e o fim fossem o meio. Talvez porque o texto que me levou para a Faculdade de Letras já começasse por um rio, um *riverrun:*[3]

> rolarrioanna e passa por Nossenhora d'Ohmem's, roçando
> a praia, beirando ABahia, reconduz-nos por cominhos recorrentes de Vico ao de Howth Castelo Earredores.[4]

Penso num rio que corre para fora de si mesmo, como o amor. "A melhor forma de amor é aquela que se abre para fora de si mesma,"[5] conta-nos Llansol.

Mudando a ordem natural das coisas, o começo, o fim e o meio, fazendo com que ele, o rio, corresse para fora de si, abriríamos seu curso. Leva-lo-íamos para o aberto de um rio. Um rio fora de si é o que tento desenhar com estas palavras e com este trabalho. Um rio como nos contou Heráclito. Um rio que nunca é o mesmo, mas que é, ainda assim, um rio.

Talvez, por isso, tenha querido escrever um rio, quando comecei a pensar nesta dissertação. Ela começou com uma frase: "a beleza da forma e da cor é a santidade das árvores". Dela, extraí algumas partes que chamaram minha atenção. São elas:

> "Da forma";
> "Da cor";
> "Das árvores".

Formo, a partir delas, outra frase, outro rio: "da forma da cor das árvores". Assim vai se compondo o infinito de um rio, o infinito de uma escrita. Uma terceira margem.

Desse novo rio, surgem outros três que correm sobre a superfície de três palavras:

> "forma";
> "cor";
> "árvores".

O primeiro, o rio da forma, leva-nos com sua "terrível torrente profundo fluente"[6] a uma pequena cidade dos Estados Unidos, Armhest, mais precisamente a um quarto que guarda, em suas gavetas, uma infinidade de poemas, organizados, cuidadosamente, em pequenos livretos. Esse quarto, essas gavetas, esses poemas são de Emily Dickinson. Mas o

---

[3] Neologismo que abre o livro *Finnegans Wake*, de James Joyce : "riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to Bend of bay, brings us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs". In: JOYCE. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*, p. 29.
[4] JOYCE. *Finnegans Wa*ke/*Finnicius Revém*, p. 30.
[5] BRANCO. *Encontro com escritoras portuguesas*, p. 11.
[6] JOYCE *apud* CAMPOS. *Panaroma do Finnegans Wake*, p. 140.

rio, com sua violência, invade o quarto, levanta as gavetas, encharca os poemas, borrando de tinta sua superfície, e carrega consigo, apenas, alguns versos, algumas ressonâncias e o rigor da forma. Mas os versos arrastados pela correnteza eram também muito fortes. Tão fortes que passaram a nomear cada uma das partes do rio da forma, capítulo inicial desta dissertação.

Ele nos leva, de fato, para o campo do rigor da forma. Onde a letra é matéria. Leva-nos para um lugar onde tudo é matéria figural. Onde os seres podem mudar de forma. Onde Pessoa torna-se Aossê e, na forma de um falcão, entra no pulso daquela que escreve. Camões torna-se Comuns, Dom Sebastião torna-se Dom Arbusto. O rio leva-nos para um lugar onde as figuras desejam, sobretudo, a metamorfose. Desejo que perpassa todo o texto llansoliano.

O segundo rio, o rio da cor, leva-nos ao encontro de outro poeta: Arthur Rimbaud. Leva-nos às cores de Rimbaud. O rio da cor mostra-nos que o texto llansoliano decompõe e traduz a cor e a luz. E, desse processo, participa, ativamente, aquelas que chamei de *letras-clorofila*. São elas que, de certo modo, fazem a mutação da luz em fulgor. As *letras-clorofila* promovem uma travessia ou, como nos aponta Maria Gabriela Llansol, uma *sobreimpressão*. É em seu corpo que, além da tradução da luz e da cor, dar-se-á a tradução de mundos, de línguas, de paisagens, de leituras.

Com essas *sobreimpressões*, um encadeado de anéis se forma e, através dele, o texto llansoliano se estrutura. A cada um desses anéis poderíamos chamar de *cena fulgor*: imagens soletradas, cuidadosamente, pelo texto e que nos obrigam a uma espécie de mutação do olhar para que as possamos ver, para que as possamos ler.

O terceiro rio, o rio das árvores, seria o rio que nos levaria a Pessoa, Fernando Pessoa. Mas, com seus desvios, ele nos levou ao encontro de outro poeta: Hölderlin. Com Hölderlin e sua árvore *quaercus*, pudemos observar o desejo do texto llansoliano de colocar em simbiose os sexos do humano e da paisagem. Para isso, o rio das árvores nos convidou a entrar num mundo de seiscentos milhões de anos. Onde a língua tem parte com o céu da boca e nasce em meio ao balido e o sangue de uma cabra. Onde não há impostura da língua e a metáfora é traduzida em forma e cor. Onde a metáfora torna-se, também, matéria: matéria figural.

Por fim, cabe lembrar que cada um desses rios é acompanhado de pequenos riachos, que levam os seguintes nomes:

> Nota 1: Ela, mais que um firmamento, de mim se distancia
> Nota 2: Zero
> Nota 3: Um mundo de seiscentos milhões de anos

Esses riachos surgiram com o intuito de narrar a experiência da escrita dos rios e os desastres que a envolvem. De outra maneira, nada disso viria à tona e os textos, os rios, poderiam se perder de vez em seus cursos, percursos e silêncios, deixando-nos completamente à deriva. Foi, então, perfazendo o curso dos ribeiros e riachos, que pudemos chegar aos rios, esses rios, *riverrun*, sob a direção de um "leme que veio dar ao poema".

Capítulo I

Da forma

[…] Tudo é sempre uma primeira vez.
Um tempo todo dado, de uma só vez, singular.
Ou para que o corpo o memorize, todas as vezes que necessário se mostrar:
Um só tempo, um só corpo, uma só forma sem duração
sem extensão sem volume.
Assim o corpo. Parte por parte, saboreado,
ou embutido na intimidade
do jogo de crianças, sempre novo, não encetado.
Do mesmo modo, a Forma. Uma só, em possíveis várias.
Uma e uma; um e duas; dois e uma; dois e três.
Um e uma, íntimos.
Um com duas, sororme nte.
Dois amantes, em uma, gostosas de suas aberturas.
Dois amantes, com três, irmanadas.
Fora do Corpo, de tudo se pode guardar: a duração, a extensão e o volume.
Mas no meu, guardo singular um jogo de crianças, sem outra Lei, sem olhar de
outro, sem gesto alheio.
(Maria Gabriela Llansol)

o que advém do texto é a construção da frase;
o que advém do espaço é o sentido;
o que advém da manhã é o sentimento de perca;
o que advém da noite é o recomeço da frase interrompida;
assim cogitando caminhava

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

(Maria Gabriela Llansol)

NOTA 1
ELA, MAIS QUE UM FIRMAMENTO, DE MIM SE DISTANCIA.[7]

O capítulo que se segue privilegia uma das figuras do texto llansoliano: Emily Dickinson.

Porém, houve o desastre.

A idéia inicial era eleger um dos poemas de Emily Dickinson como base para a discussão sobre a forma no texto llansoliano.

Porém, houve o desastre.

Na medida em que avançava na escrita, a figura de Emily D. parecia ficar cada vez mais distante. *Como o firmamento dos peixes*.

A angústia, então, instalou-se. Tentei, como solução rápida e na esperança de um certo apaziguamento, ler páginas e páginas das traduções de seus poemas, feitas por Fernanda Mourão e oferecidas a mim por minha orientadora, Lucia Castello Branco.

Porém, houve o desastre.

Estagnei. Não podia mais avançar na escrita, pois Emily D. colocou-se, de vez, na enorme distância que separa o firmamento dos peixes.

Depois de algum tempo – o prazo estreitava-se –, decidi escrever sem Emily. Continuei. A escrita avançava e, repentinamente, alguns de seus versos, dos muitos que li, vinham ao pensamento. Pensei:

− Ela voltou.

Porém, houve o desastre.

Ela me escapava. Lembrei-me, então, de que um desastre, como nos ensina Blanchot, é, também, uma queda. A queda de um astro. E, como um astro que cai, e entrando em órbita terrestre, desfaz-se em pequenos pontos de luz. Assim os versos de Emily caíram sobre as folhas de minha escrita.

O que de Emily restou foram pequenos pontos, faíscas, destroços de um desastre, de um combate, pois, com essa queda, pude ver de bem perto o que já havia lido, já há algum

[7] Alusão a um verso do poema 240 de Emily Dickinson: "Ele – mais que um firmamento – de Mim / Se distancia!". Trad. Fernanda Mourão. In: BRANCO. *A Branca dor da escrita*: três tempos com Emily Dickinson, p. 85.

tempo, em Llansol: "ler é ser chamado a um combate."[8] Destroços que pontuaram, precisamente, o ritmo deste texto. Nomeio-lhes:

> "Esperança é coisa com plumas"[9];
> "Até que o Musgo alcançou nossos lábios – E cobriu – nossos nomes";[10]
> "Meu Léxico – foi meu único companheiro –"[11]
> "Depois de uma grande dor, vem um sentimento formal"[12];

Nesse dia, o dia da queda, lembro-me da primeira coisa em que pensei: − E, enfim, houve o desastre.

Lembrei-me, também, do desastre de um barco, e dos seus destroços, escritos nas páginas de *Onde vais Drama-Poesia?* Repeti, por alguns minutos, as letras desta cena: − *Só o leme do barco destroçado veio dar ao poema*[13].

E, em seguida, coloquei-me, mais uma vez, a escrever.

---

[8] LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 18.
[9] DICKINSON. *Poema 254*. Tradução inédita de Alice Bicalho.
[10] DICKINSON. *Poema 94*. In: BRANCO. *A branca dor da escrita*: três tempos com Emily Dickinson, p. 94.
[11] DICKINSON. *Carta 261*. In: BRANCO. *A branca dor da escrita*: três tempos com Emily Dickinson, p. 73.
[12] DICKINSON. *Poema 341*. In: BRANCO. *A branca dor da escrita*: três tempos com Emily Dickinson, p. 92.
[13] LLANSOL. *Onde vais,drama-poesia?*, p. 157.

I - ESPERANÇA É COISA COM PLUMAS

> – Julga que precisa de companhia,
> quando o que precisa
> é de Matéria figural
> para transformar.

Comecemos, então, por essa "Matéria figural" de que nos diz Llansol em seu livro *Amigo e Amiga*: curso de silêncio de 2004.[14]

Sabemos que, etimologicamente, a palavra "figura" derivou-se da palavra latina *figúra* que significava "forma". Se olharmos no dicionário, encontraremos, dentre outras, as seguintes definições:

> Figura:
> **1** forma exterior, o contorno externo de um corpo; configuração. **1.1** conjunto dos traços gráficos que reproduzem alguém ou algo (real ou imaginário); a representação gráfica, não necessariamente proporcional ou fiel, de alguém ou de algo. **1.2** qualquer espaço determinado por pontos, linhas, superfícies. **2** qualquer representação visual (esculpida, pintada, gravada etc.) de uma forma inspirada na realidade ou na imaginação. **3** imagem sem nitidez, forma apenas vislumbrada, entrevista; vulto. **4** representação simbólica de algo; imagem que remete a alguma coisa; símbolo, emblema, alegoria. **5** uma idéia, descrição etc. em destaque, em foco. **6** personagem ou personalidade de importância . **7** fisionomia de uma pessoa.[15]

Tomemos, então, esta proximidade entre a figura e a forma. Roland Barthes, em seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, diz que o discurso do enamorado "só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias."[16] A isto ele chamará figuras:

> Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico […]; não é o 'esquema'; é, de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível mobilizar do corpo tensionado.[17]

Para Barthes, a figura tem a ver com o corpo. Com o gesto do corpo. Para Maria Gabriela Llansol, essa aproximação entre corpo e figura é muito cara. Porém, no espaço

---

[14] LLANSOL. *Amigo e amiga:* Curso de Silêncio de 2004, p. 49.
[15] FIGURA. In: HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.*
[16] BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 1.
[17] BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 1.

inaugurado por Llansol, deve-se entender o corpo não mais como estritamente biológico, e sim como um corpo escrito. Escrito por essas lufadas de linguagem mencionadas por Barthes, pois aqui o corpo é levado ao texto. Ele se inscreve sob cada letra. E esse corpo Llansol chamará de *corp'a'screver*.[18] Corpo que é destituído de toda e qualquer espécie de poder. Corpo nu e que traz consigo a força da paisagem.

A respeito das figuras ouçamos, ainda, Pessoa:

> 416
> Às vezes, nos meus diálogos comigo, nas tardes requintadas da Imaginação, em colóquios cansados em crepúsculos de salões supostos, pergunto-me, naqueles intervalos da conversa em que fico a sós com um interlocutor mais eu do que os outros, por que razão verdadeira não haverá a nossa época científica estendido a sua vontade de compreender até os assuntos artificiais. E uma das perguntas em que com mais languidez me demoro é a por que se não faz, a par da psicologia usual das criaturas humanas e sub-humanas, uma psicologia também – que há de haver – das figuras artificiais e das criaturas cuja existência se passa apenas nos tapetes e nos quadros. Triste noção tem da realidade quem a limita ao orgânico, e não põe a idéia de uma alma dentro das estatuetas e dos lavores. Onde há forma há alma. […]
> As figuras de romance são – como todos sabem – tão reais como qualquer um de nós. Certos aspectos de sons têm uma alma alada e rápida, mas suceptíveis de psicologia e sociologia. Porque – bom é que os ignorantes o saibam – as sociedades existem dentro de cores, dos sons, das frases, e há regimes e revoluções, reinados, políticas […] – há-os em absoluto e sem metáforas – no conjunto instrumental das sinfonias, no todo organizado das novelas, nos metros quadrados de um quadro complexo, onde gozam, sofrem, e misturam as atitudes coloridas de guerreiros, de amorosos ou de simbólico.
> Quando se quebra uma chávena da minha colecção japonesa, eu sonho que mais do que um descuido das mãos de uma criada tenha sido a causa, ou tenham estado os anseios das figuras que habitam as curvas daquela [...] de louça; a resolução tenebrosa de suicídio que as tomou não me causa espanto: serviram-se da criada, como um de nós de um revólver. Saber isto é estar além da ciência moderna, e com que precisão eu sei isto![19]

Para Pessoa, as figuras artificiais, ou seja, as que só existem em tapetes, quadros, textos, são tão reais quanto qualquer um de nós. Elas existem pois "onde há forma há alma". Porém, sua existência parece ter sido negada aos olhos da ciência moderna. Para esta, elas se apresentam como meros seres de ficção. De fantasia, digamos. Como se a existência estivesse estritamente atada à noção do orgânico, visto aqui como vísceras e humores. Como se os seres de papel não pudessem se constituir como vivos porque são destituídos de órgãos. Dessa maneira, se pensarmos, com Aristóteles, que a alma é a forma

[18] Todas as figuras da obra de Maria Gabriela Llansol aparecerão em itálico, nesta dissertação.
[19] PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 381.

da matéria – portanto, "onde há forma há alma" (pressuposto que parece reger o guardador de livros Bernardo Soares, semi-heterônimo de Pessoa) –, não caminharíamos mais na direção do corpo humano, como parece seguir a ciência, pois as figuras artificiais, como as define Pessoa, possuem uma alma, uma psicologia, digamos. A dimensão do humano, do ser humano, remete, para Pessoa, a uma 'terceira dimensão', que poderíamos pensar, talvez, como a dimensão das relações humanas.

Para as figuras artificiais, só há duas dimensões: as dimensões da página, a frente e o verso de uma página. Elas estariam livres de uma alma, uma alma demasiadamente humana. Alma que, segundo Leyla Perrone-Moisés, está ligada ao que Pessoa trata como a "abominável terceira dimensão".

> Ser uma figura estampada num livro, ou pintada em uma louça, seria livrar-se daquela alma humana, demasiadamente humana, e não sentir essa ausência como falta. Seria livrar-se da abominável "terceira dimensão" (II, 139), a terceira dimensão do corpo humano, a profundidade dolorosa da psicologia e aterradora da metafísica. Quão tranqüilos seriam, então, os amores "nas duas dimensões do espaço apenas", com a plana chinesa da chávena de porcelana! Ser uma figura artificial seria livrar-se do amor carnal, e da necessidade de agir, tão penosa para ele (II, 204). Seria, ainda, livrar-se do tempo e da morte, pela imobilidade e a imutabilidade.[20]

O corpo e, conseqüentemente, a alma, para Bernardo Soares, parecem ser pontos do seu desassossego, pois, para ele, corpo e alma fazem a ponte com tudo aquilo que ele abomina: "o amor carnal e a necessidade de agir". Curiosamente, são as figuras artificiais que o livram disso, que o tornam livre, livro. Bernardo Soares, o guardador de livros, é, se posso dizer, "livrado". Torna-se livro. Passa a habitar a frente e o verso de uma, de várias páginas. Ele também livra algumas figuras, pois é também uma delas. Talvez esteja aí o ponto de seu desassossego: desassossego de se livrar de tantas figuras e de ser, também, livrado por elas. De guardá-las em seu devido lugar − nas dimensões de uma página.

São com essas figuras que ele, o guardador de livros, parece ter um convívio "sossegado", pois elas são, para ele, mais reais que os homens de carne e osso:

> Há figuras dos tempos idos, imagens espíritos em livros, que são para nós realidades maiores do que aquelas indiferenças encarnadas que falam connosco por cima de balcões, ou nos olham por acaso nos eléctricos, ou nos roçam, transeuntes, no acaso morto das ruas.

[20] PERRONE-MOYSÉS. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, p. 251.

> […] Tenho por mais minhas, com maior parentesco e intimidade, certas figuras que estão escritas em livros, certas imagens que conheci de estampas, do que muitas pessoas, a que chamam reais, que são dessa inutilidade metafísica chamada carne e osso.[21]

São as figuras artificiais que vão interessar a Bernardo Soares, o guardador de livros, e seu companheiro, Pessoa. Elas os acompanham, pois parece existir entre eles uma certa intimidade, uma certa afinidade, que Bernardo Soares e Pessoa não encontram nas pessoas com suas carnes e ossos. Um gosto, um apreço, por seres de natureza descarnada forma uma linha que os guia, aproxima-os. Uma linhagem de figuras é o que desponta no horizonte desses dois companheiros e poetas. A esse respeito, ouçamos Nietzsche:

> [...] não pode haver nada mais inegável, o poeta só é poeta porque se vê cercado de figuras que vivem e atuam diante dele e em cujo ser mais íntimo seu olhar penetra. Por uma fraqueza peculiar de nossa capacidade moderna, tendemos a complicar o protofenômeno estético e a representá-lo de maneira muito complicada e abstrata. A metáfora é para o autêntico poeta não uma figura de retórica, porém uma imagem substitutiva, que paira em sua frente em lugar realmente de um conceito. O caráter, para ele, não é uma reunião de traços individuais, que foram procurados para compor um todo, mas uma pessoa insistentemente viva, perante seus olhos, que se distingue da visão similar do pintor pelo fato de continuar a viver e a agir. Por que se pode dizer que Homero descreve as coisas de maneira tão mais visual do que todos os poetas? Porque ele as visualizava tanto mais. Nós falamos da poesia de um modo tão abstrato porque todos nós costumamos ser maus poetas. No fundo, o fenômeno estético é simples; se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo.[22]

Ao que Llansol parece acrescentar: "Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós."[23]

As figuras são vivas. Parecem formar, como diz Llansol, um *Aestheticum Convivium*. Não são apenas figuras de retórica, seres de ficção. São vivas e agem, pois são corpos. E, nessa forma, trazem consigo sua *potência de agir*. Elas agem no poeta. Agem, porque são corpos e os corpos, segundo Spinoza, trazem em seu movimento o verbo "agir", pois sua potência é tão somente uma potência de agir. Potência de agir de um corpo existente em ato. E os corpos interagem, relacionam-se:

---

[21] PESSOA *apud* PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, p. 250.
[22] NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 56.
[23] LLANSOL. *Finita*, p. 53.

> […] se a natureza de um corpo exterior é semelhante a de nosso corpo, então a idéia do corpo exterior que imaginamos envolverá uma afecção de nosso corpo semelhante à do corpo exterior. Conseqüentemente, se imaginarmos que alguém semelhante a nós é afetado de algum afeto, essa imaginação exprimirá uma afecção de nosso corpo semelhante àquele afeto. Portanto, por imaginarmos que uma coisa semelhante a nós é afetada de algum afeto, seremos afetados de um afeto semelhante ao seu. Mas se odiamos uma coisa semelhante a nós, seremos afetados, neste caso não de um afeto semelhante ao seu, mas de um afeto contrário[24].

Um jogo vivo, diria Nietzsche. Um jogo vivo de corpos. De figuras. De formas, pois "a criação literária é esta aventura dos signos que dá testemunho do afeto […] Mas esse testemunho a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas."[25]

Essas figuras comentadas por Pessoa e Nietzsche parecem dialogar com o que Maria Gabriela Llansol chamará de *existentes-não-reais*, figuras trazidas pela textualidade, nova forma de escrita que se contrapõe à narratividade:

> A **narratividade** tem como órgão a imaginação emotiva, mas controlada por uma função de verdade, a **verossimilhança**. O que se chama de ficção não é mais do que a abordagem do **real-não-existente**_____o que é, pelo dispositivo técnico do cenário, da hipótese documentada, ou outra. […]
> É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade**
> um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor,
> nos é possível.
> Mas o que pode nos dá a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu)?
> A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até o vivo,
> fazer de nós vivos no meio do vivo.
> Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais**.[26]

Para Llansol são os *existentes-não-reais*, essas *forças virtuais*, que abrem o caminho para uma forma de discurso que trava um verdadeiro combate *para que o romance não morra*.

---

[24] SPINOZA. *Ética,* p. 173.
[25] KRISTEVA *apud* BRANCO. *Nuvens de pensamento branco*: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal, p. 229.
[26] LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 119-120.

No texto *Aula*, de Roland Barthes, observamos a seguinte relação entre literatura e real:

> A segunda força da literatura é sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. […] A literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua concepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível.[27]

A partir das relações da escrita com o real, Llansol desenvolve essas duas figuras, que podem ser articuladas ao pensamento de Roland Barthes: o *real-não-existente* e o *existente-não-real*. Sobre o primeiro, pode-se dizer que ele, de certa forma, remete às noções clássicas de realismo, verossimilhança e ficção – é tudo que a literatura realista faz existir, por efeito de verossimilhança –, enquanto o *existente-não-real* remete-nos ao campo llansoliano propriamente dito: ao fulgor (cena fulgor), à figura (que não coincide com a personagem), ao *corp'a'screver* e à paisagem, tal como Llansol os concebe.

Lembremo-nos de que, para Llansol, que inclui a categoria dos *existentes-não-reais* em seu texto, não há literatura. "Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros."[28]

Para que o romance não morra, é preciso que ultrapassemos as malhas tecidas pela verossimilhança. É preciso passar adiante da função de verdade imposta por esse gênero, pois, na narratividade, o que se observa parece ser um desejo de se alcançar uma verdade, uma certa realidade que parece se colocar tão distante como o firmamento dos peixes.[29] A narratividade parece estar no campo da esperança, da espera infinita, e parece, ainda, não ter escutado o que Emily Dickinson há muito tempo já cantou em seus versos: *esperança é coisa com plumas*.

Dessa maneira, para que o romance não morra, para que ele não se perca nesse campo vasto, nesse campo de plumas, para livrá-lo é preciso dizer:

> _____escrevo,
> para que o romance não morra.
> Escrevo, para que continue,

---

[27] BARTHES. *Aula*, p. 22.
[28] LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 55.
[29] Alusão à Carta 265, de Emily Dickinson.

mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,
mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear.[30]

É preciso deslocar o centro do romance, deslocá-lo do centro, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, para que, como em uma mutação, algo deslize e nos dê acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor. Da narratividade à textualidade.

Na textualidade, estamos, pois, livres dessa esperança da verdade, a que chamarei, também, ficção. Na textualidade, a esperança não é coisa de pluma. É coisa de pássaro, de falcão.[31] Lembrando o ensinamento de Valéry sobre a leveza: "É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma."[32] A esperança, no campo da textualidade, parece tomar a forma de uma promessa. Promessa de um encontro *legente*:

[…] um dos animais que dependem de mim entrou pela porta entreaberta,
ergueu seus olhos fendidos de felídeos para os meus.
Eram verdes, subidamente,
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 um pouco claro, arbitrário,
e até, talvez, pouco convincente,
mas surgiu a frase, uma frase humana,
um olhar trocado com alguém que viera, como eu,
da áspera matéria do enigma,
e o texto começou,

legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia.[33]

A textualidade alarga a liberdade e dá a ela uma direção, leva-a ao *vivo* e faz, de nós todos, legentes, *vivos no meio do vivo*. Ela nos dá a ver que o mundo está prometido ao Drama-Poesia. Será este então seu jogo? *O jogo da liberdade da alma?*[34]

---

[30] LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 116.
[31] Cabe lembrar que o falcão é uma das figuras centrais da obra de Llansol, seja pelo título de um dos seus livros, *O falcão no punho*, seja porque o falcão é a forma como Fernando Pessoa aparece em sua obra. Ele é o falcão que, ao invés de pousar no punho daquela que escreve, entra no punho. Dessa maneira, ele parece escrever Pessoa e o desassossego.
[32] CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 28.
[33] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 10.
[34] Título de um dos livros de Maria Gabriela Llansol.

> _____aprendi com a linguagem de Hallâj que, onde não há nada, há muito a dizer,
> que, onde há muito para dizer, há nada
> que o texto corre um risco mortal se ligar as duas frases por um vice-versa
> que elas são dois lados do corpo, o sensual e o volitivo
> que o corpo é materialmente frases
> que material e literal não têm diferentes
> que nesse indiferente é essencial não ligar o intelectivo a qualquer lógica
> que, por mais que ande, a alma está sempre a tempo de pôr ordem (o referido vice-versa) no seu caminho _____pôr ordem sem trazer retorno
>
> que o invisível, quando se sensualiza, abre à linguagem caminhos que o narrativo obliterou com a tampa do piano, os muros baixos do real, as tênues paredes da vida
>
> que, chegando a esse ponto, o por escrever tem visibilidade sem fim que, por isso, a nova linguagem é fácil, e se reproduz por si mesma, contendo em si o próprio princípio de existir
>
> que é querer continuar a viver sem que o grau de vida degenere, antes aumente constantemente a vontade de dizer, explícita, a impossibilidade de dizer, ou de *indizível*
>
> que este caminho dá vontade de chorar ou de rir,
> sendo clara a alternativa de sair desse mal
> que o caderno não é o escrevente do texto
> mas o lugar onde o texto aprende a materialidade do lugar por onde corre.
>
> No entanto, o texto é livre, e anterior a si mesmo, e posterior a si mesmo_____
> a substância narradando-se,
> diria Spinoza.[35]

Chegar à textualidade é deslizar para onde o *texto aprende a materialidade por onde corre*. É aprender que o corpo é materialmente frases e, dessa forma, "ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a seqüência coercitiva das frases, e das páginas."[36] Aprender que, quando o invisível se sensualiza, ou seja, torna-se corpo, toma forma, abre-se à linguagem, ao que o narrativo, a *narratividade*, obliterou: o *vivo*. E é com o *vivo* que aprendemos que "o texto é livre, e anterior a si mesmo, e posterior a si mesmo: a substância narrando-se".

> Por substância compreendo aquilo que existe em si mesmo e que por si mesmo é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não exige o conceito de outra coisa do qual deve ser formado.[37]

---

[35] LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 11-12.
[36] LLANSOL. *Amar um cão*, s/p.
[37] SPINOZA. *Ética*, p. 13.

O texto, assim como a substância, segundo Spinoza, existe em si mesmo e é livre: "existe exclusivamente pela necessidade de sua natureza e que por si só é determinada a agir."[38] O texto é, então, uma potência de agir. É-o porquê é um corpo e a potência de um corpo, como vimos em Spinoza, é uma potência de agir. E essa potência parece ser movida, trabalhada, impulsionada, pelos *existentes-não-reais*, que podemos nomear, com o texto llansoliano, de figuras.

Sobre as figuras, Llansol dirá:

> À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente "nós construtivos" do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase ("este é o jardim que o pensamento permite"), um animal, ou uma quimera[39].

Nessa direção, as figuras se distanciam das personagens da escrita realista. As personagens trazem consigo toda uma psicologia. Há nelas uma profundidade que contrasta com o caráter superficial das figuras, pois essas existem na superfície do texto. Elas são o que delas se pode ver. Não há como interpretá-las, como interpretamos comumente as personagens da escrita realista. Elas existem enquanto forma e enquanto forma é que podem ser transformadas. Elas são, nesse espaço, *matéria figural*. E é esta a sua existência: existência de matéria para transformação. A figura deseja a metamorfose. E é nesse movimento de metamorfose que ela sobre-vive.

---

[38] SPINOZA. *Ética*, p. 13.
[39] LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 130.

II – ATÉ QUE O MUSGO ALCANÇOU NOSSOS LÁBIOS – E COBRIU – NOSSOS NOMES

> Sonho com o dia em que a presença que de nós ficará nos textos não será a do nosso nome próprio. Em que os signos de nossa travessia serão destroços de combate, toques de leveza _____ o que eu esperava ficou,
> ficou a chave, ficou a porta
> ficou a pedra dura ao luar[40].

Uma *pedra dura ao luar*.[41] Assim poderíamos pensar esta matéria figural. Pedra que traz consigo a exatidão, pois essa forma, a da pedra, não admite aproximações, erros, excessos, como observa Roger Caillois:

> Quase sempre, trata-se de uma semelhança inesperada, as pedras possuem um não sei quê de grave, de fixo e de extremo, de indestrutível ou de já findo. Elas seduzem por uma beleza própria, infalível, imediata, que não deve prestar contas a ninguém. Necessariamente perfeita, ela exclui, entretanto, a idéia de perfeição, justamente por não admitir aproximações, erros, excessos. Nesse sentido, esta beleza espontânea precede e ultrapassa a noção mesma de beleza. Dela oferece ao mesmo tempo a caução e o suporte.[42]

Essa pedra traz consigo a leveza de um certo luar. O luar trazido pelo texto llansoliano é o *luar libidinal*. Luar com a força e a sensualidade dos corpos. Força, sensualidade e beleza dos corpos. Luar que, assim como as pedras, "não deve prestar contas a ninguém". E é esse luar que parece banhar a matéria figural que aqui buscamos focalizar. Luar de onde nascerá uma flor – a flor do libidinal − que comporá, com rigor, um ramo de escrita:[43]

> hoje, a minha depressão é profunda
> Por me terem feito reparar que,
> Nos meus textos,
> Há o erotismo que proclamam quando eu sei que
> Só há
> A flor do libidinal.[44]

---

[40] LLANSOL. *O sonho de que temos a linguagem*, p. 18.
[41] LLANSOL. *O sonho de que temos a linguagem*, p. 18.
[42] CAILLOIS. *A escrita das pedras*, p.1.
[43] Remeto aqui ao início da Carta ao Legente, de Maria Gabriela Llansol, publicada como prefácio do livro *Os absolutamente sós*, de Lucia Castello Branco: "_____ falta-me uma flor branca para compor, com rigor, um ramo lilás."
[44] LLANSOL *apud* ANDRADE; BRANCO. *Livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol, p. 227.

Essa matéria é mesmo dura e maleável, pois "trabalhar a dura matéria move a língua". Matéria que não está atada a um nome. A um nome próprio, digamos, pois o nome, aqui, parece também sofrer uma mutação. Ou pelo menos a deseja. Mutação que podemos aproximar daquilo que afirma Lacan a respeito de Joyce:

> É claro que foi uma invenção haver dois nomes que sejam próprios ao sujeito, difundida no curso da história. Que Joyce também se chamasse James apenas se sucede ao uso do cognome – James Joyce, designado pelo cognome Dedalus.
> O fato de que possamos colocar assim um monte de nomes implica apenas o seguinte – fazer entrar o nome próprio no âmbito do nome comum.[45]

O texto llansoliano lança o nome próprio à ordem do comum. Lança-o nesta ordem precisa, pois, na matéria figural que se apresenta, o nome próprio e o poder a ele atado perdem força e o que restará serão apenas *destroços de combate, toques de leveza*... Camões torna-se Comuns, por exemplo, Dom Sebastião torna-se Dom Arbusto. Nessa aparente brincadeira com as letras, Llansol livra esses nomes de todo o peso. Peso de fundar uma língua (a língua portuguesa). Peso de fundar uma literatura. Peso de fundar uma História. Do peso à leveza. Do peso à ordem dos comuns. Parece estar aí a direção que nos aponta Llansol: a de *evoluir para pobre.*[46]

Camões passa a habitar a esfera dos comuns, dos ordinários, dos vagabundos onde "não há poder sobre os corpos", mas, para isso, é necessária uma mudança, pois *o devir de cada um está no som do seu nome.*[47] Assim, para que Camões habite essa paisagem sem poder sobre os corpos, é preciso que as letras de seu nome se percam, rearranjem-se, e, nessa dança, é preciso que vejamos uma travessia do nome. De Camões a Comuns. Do cânone grandioso ao ordinário.

Vejamos o que diz Llansol em *Um falcão no punho*: "Decido, nessa altura natalícia, tirar o d de deus, e chamar **eus** ao que for a diferença que o prive de ser de sua vontade."[48]

---

[45] LACAN. *O Seminário, livro 23*: o sinthoma, p. 86.
[46] Tomemos, aqui, a frase *evoluir para pobre* como uma figura da obra de Llansol. Pensemos nesse *evoluir para pobre* na direção de uma escrita que caminha para a simplicidade, para uma língua que não seja da impostura, para um *poema sem eu*: "− 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". LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 13.
[47] LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 133.
[48] LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 16.

Tomemos Deus, aqui, no lugar do poder. Deus canônico, das mais *altas literaturas.* No lugar de tudo aquilo que tem como método o julgamento. Tudo o que nos aprisiona. Lutar contra esse julgamento é caminhar em direção ao novo, em direção a uma nova forma de liberdade. É, em última instância, lutar contra a própria literatura que se instaura como instituição.

Com uma operação no corpo da letra, Llansol deixa cair, ou faz cair, a letra "D" de Deus e, dessa forma, abre-nos o aberto do "eu". Coloca Deus no campo do ordinário, dos comuns. Abre-nos ao corpo. Ela dessacraliza a figura de Deus, acabando com toda sua força de julgamento. Dá a ele a neutralidade que lhe parece justa. Neutralidade que advém da pluralidade a que o "eu" é lançado, pois, como nos diz o texto: "um eu é pouco para o que está em causa".[49] E o que estaria em causa? Justamente o "eu", podemos pensar:

> Se vim acompanhar a voz,
> irei procurá-la em qualquer lugar que fale,
> montanha,
> campo raso,
> praça da cidade,
> prega do céu − *conhecer o Drama-Poesia dessa arte*. Sentir como bate, num latido, na minha mão fechada. Como, ao entardecer, solta, tantas vezes, um grito súbito: − Poema, que 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.[50]

Um *poema sem-eu* parece ser uma das aspirações do texto. Poema que só será possível se esse "eu" estiver disperso na paisagem. Um pouco como o fez Pessoa com seus heterônimos:

> Os heterônimos não são frutos de uma rica imaginação tão-somente artística, ou a prova da versatilidade do Poeta, mas os cobrimentos de uma falha. Falta de ser e excesso de desejo fazem implodir o sujeito que, ao tentar reunir diversos **eus** postiços num conjunto, precipita-se, pelo contrário, na experiência e uma dispersão sem volta.[51] (Grifo meu)

Para esse sujeito, parece não ter sido possível a reunião de seus restos na formação de um "eu" uno. Os heterônimos parecem ser o resultado desse fracasso. É na multiplicidade desse "eu", antes unificador, que está marcado o fracasso do sujeito, mas, curiosamente, é nesse lugar preciso que a poesia de Pessoa acontece. Para Pessoa, "o mal é

---

[49] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 182.
[50] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 13.
[51] PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa:* aquém do eu, além do outro, p. 96.

haver mundo, haver ser; é o Eu estar imerso num ser indistinto, de que ele tenta separar-se pela inteligência, perdendo, nessa operação, o contato com a vida".[52]

Faz-se necessário, portanto, lançar o "eu" no nível da linguagem. Fazer desse "eu" uma palavra. Palavra que só se formará no vazio. Palavra que não pertence a ninguém. Eu − *Palavra-Ninguém*.

> Quando se diz *eu*, produzem-se imediatamente vários: o sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado e o referente; e ninguém: porque o referente aí é apenas relacional e não substancial. […] a psicanálise define o sujeito como 'uma função de comutação alternante.[53]

É nesse lugar, do ninguém, do vazio, que Leyla Perrone-Moisés parece localizar a poesia de pessoa. O Vácuo-Pessoa. Espaço onde é possível vislumbrar ninguém. Onde o "eu" é vários, é outro. Onde se dá a despersonalização do sujeito, para que este se disperse e forme outros que, por sua vez, são ainda despersonalizados. Porém, isso não quer dizer que Pessoa deva ser qualificado, somente, como um pensador da questão do sujeito. Seu percurso é, antes de tudo, o "percurso de um corpo". Um corpo carregado de "afectos", como nos ensina Spinoza. Parece ser a experiência de um corpo que escreve o que busca o Vácuo-Pessoa:

> Pessoa não é um pensador, um filósofo, um teorizador da questão do sujeito, pleno ou vazio. Pessoa *sentiu* essas questões com um corpo que foi seu e, como Poeta, o que ele nos doa generosamente não são pensamentos, mas um corpo disperso em ritmos, que nosso próprio corpo reconhece e partilha numa "relação anímica". Um corpo que, para ser partilhado, precisou renunciar ao *ego* e tornar-se um puro *lugar* do sentir.[54]

E aí, nesse puro lugar do sentir, que Pessoa parece se encontrar com Maria Gabriela Llansol. Ela dirá:

> É preciso limpar o figurino da inteligência – E apontei, imperceptivelmente com a cabeça para o piano, apesar de saber que o primeiro objeto em que pensara fora o pénis erecto do homem. Sobre ele repousa, de facto, a polissemia do toque – tocar a uma porta, tocar em alguém, tocar um instrumento −, mas eu referia-me, sem qualquer ambigüidade, ao toque leve de um vestido sobre a pele.[55]

Nesse despir, pensemos, então, com Llansol, num certo desnudamento do *eu*. *Eu nu*. *Eu* que parece tomar uma certa consistência. Consistência de corpo, digamos. De

---

[52] PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa:* aquém do eu, além do outro, p. 94.
[53] PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa:* aquém do eu, além do outro, p. 105-106.
[54] PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa:* aquém do eu, além do outro, p. 145.
[55] LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 29.

corp'a'screver. Consistência de um corpo que está em meio à escrita. Que é levado por ela a cruzar paisagens, a viajar, pois texto é *lugar que viaja.*[56]

Em *Amar um Cão*, apresentam-se dois planos: o do jogo e o do poço. Se me fosse possível fazer um resumo desse livro, diria que se trata de um diálogo entre um cão e sua dona, no qual esta última anseia uma travessia para o mundo onde se é cão. Já o texto diria:

> Não lhe digo que é impossível estabelecer uma relação entre nós dois porque eu não sou cão; e ele diz que me tem confundido com um arvoredo, a mim,
> no intervalo do afecto entre os perigos do *poço* e os prazeres do *jogo.*[57]

Parece ser nesse justo intervalo, entre os prazeres do jogo e os perigos do poço, que o *corp'a'screver* se encontra. Nesse intervalo, vislumbra-se o mundo onde se é cão. Mundo que parece estar aquém e/ou além da linguagem e que, por isso mesmo, traz um risco. Risco visto aqui como perigo e como traço, pois aí parece ser o lugar onde se inscreve o texto llansoliano. Entre os prazeres do jogo – as bordas da linguagem – e os perigos do poço – o fora da linguagem.

O "eu", no texto llansoliano, parece encontrar-se nas bordas do risco:

> Na palavra, havia o poço e o jogo. O jogo, disse-lhes, consiste em dançar nos bordos do poço.
> − Os bordos do risco? – perguntaram.
> − Sim. O bordo *é* eu. Quem me chama está no fundo do poço, ou esvoaçando-lhe por cima.
> − Quem te chama? – quiseram saber para compreender a regra do jogo.
> − O há – respondi-lhes. – Quem havia de ser?[58]

Para suportar esse risco, é preciso que o "eu" tome consistência de corpo. Mas de que corpo trata essa consistência? Qual corpo suportaria as bordas desse risco? Que corpo suportaria esse limite tão tênue entre os prazeres do jogo e os perigos do poço? A letra, responderia. O corpo da letra é a consistência necessária para o "eu" no texto llansoliano.

Nesse ponto, nesse ponto de letra,[59] tudo ligado ao poder parece implodir. O nome próprio, por exemplo.[60]

---

[56] Referência a uma das figuras do texto llansoliano: "texto, lugar que viaja".
[57] LLANSOL. *Amar um cão*, s/p.
[58] LLANSOL. *O sonho de que temos a linguagem*, p. 9.
[59] Noção formulada por Lucia Castello Branco em seu texto *Palavra em ponto de p.*
[60] Lembro-me de quando estive com Maria Gabriela Llansol, ela me fez a seguinte pergunta: "− Tu, como um leitor desse texto, gostarias de perguntar alguma coisa para este corpo que o escreve?"

A noção de autor, de autoria, perde-se no texto llansoliano. Transforma-se, melhor dizendo. O autor passa a ser um corpo: lugar da pura sensação, por onde passa, deixando suas marcas indeléveis, o texto.O autor passa a ser um *corp'a'screver* e escreve:

> Em silencio 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. […]
> Eram animais que sonhavam, sonhos a preto e branco mas, mesmo assim, sonhos. Perguntaram se também eu os queria ter.
>
> Como? Se a voz me transformou num poema sem-eu?[61]

Conhecer o Drama-Poesia dessa arte é saber que é apenas um sonho o que temos quando pensamos ter a linguagem. É saber que a identidade e a propriedade do nome de nada valem para a matéria figural que se insinua. É saber ler, com calma, o que escreve um *corp'a'screver:*

> Sonho com o dia em que a presença de que nós ficará nos textos não será a do nosso nome próprio. Em que os signos de nossa travessia serão destroços de combate, toques de leveza _____ o que eu esperava ficou,
> ficou a chave, ficou a porta
> ficou a pedra dura ao luar.
> Regresso à casa através da serra em que as plantas brilham_____
> como não sendo casa numa cidade. Sou aturdida pela presença de vossa escrita, que me acompanha pelas vertentes e pelas ruas. Caminho, e o pensamento caminha a meu lado: 'o medo torna os homens densos'. Os poetas deixarão de submeter-se à poesia. Quem escreve irá além da mágoa. Os animais, maravilhados pela benevolência do buda, sensata e moderadamente, indicam o pacto de bondade que a todos une. Os homens saem da sua identidade. E o texto arrasta-nos para os lugares da linguagem onde seremos seres de fulgor, *indeléveis e diáfanos*_____última parede iluminada de uma casa que se apagou, numa das avenidas da cidade serrana
> onde reina ainda uma profusão amargas de sinais[62].

Então, talvez, nesse dia em que, da nossa presença, restará apenas uma profusão amarga de sinais, consigamos, enfim, cobrir com musgo a superfície de nossos nomes.

---

[61] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 13-14.
[62] LLANSOL. *O sonho de que temos a linguagem*, p. 18.

III – MEU LÉXICO – FOI MEU ÚNICO COMPANHEIRO –

Comecemos por esse verso de Emily Dickinson a traçar um caminho para a matéria figural lançada pelo texto llansoliano. Matéria que parece ter como único companheiro seu Léxico.

A matéria que aqui vislumbro é feita de traços, linhas, contornos, pois, se pudéssemos imaginar alguém que pegasse o início da primeira letra de um livro, o final da última e os esticasse, o que teríamos como resultado seria uma linha. Um risco. E essa linha, esse risco, dá voltas, faz contornos, interrompe-se, a fim de formar as letras, as palavras, as frases, os espaços vazios, o texto. Elas, as linhas, são o que nos dão acesso ao visível, pois, sem as linhas, estaríamos perdidos num mundo que desconhecemos quase por completo. São elas, as linhas, que nos dão a ver um outro mundo, pois, se "há mundos no mundo", eles só são visíveis através das linhas que seguem o texto. São essas linhas que nos dão a ler esses mundos.

Se são as linhas essa matéria figural e se é a metamorfose o desejo das figuras, creio que a operação que promoverá toda essa contínua transformação que observamos no texto llansoliano dar-se-á no campo da letra.

O conceito de letra, formulado por Jacques Lacan, é muito caro ao campo da psicanálise, pois é ela, segundo Lacan, quem faz a borda entre o saber e o gozo:

> Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?
> A borda do furo do saber, não é isso que ela desenha? E como é que a psicanálise, se justamente o que a letra diz de sua boca "ao pé da letra" não lhe conveio desconhecer, como poderia a psicanálise negar que ele existe, esse furo, posto que, para preenchê-lo, ela recorre a invocar nele o gozo?[63]

Letra/Litoral. Lugar que delimita dois campos estrangeiros. Delimita, mas marca também um encontro: *encontro inesperado do diverso*. Para que possamos visualizar esse litoral, e até mesmo tentar compreendê-lo, Lacan nos relata sua viagem de volta do Japão, na qual, por um desvio de rota causado pela desconfiança dos soviéticos, que temiam revelar a algum espião suas instalações militares na Sibéria, sobrevoou "aquilo que da

[63] LACAN. *Outros escritos*, p. 18.

Sibéria é planície, planície desolada de qualquer vegetação a não ser por reflexos, que empurram para a sombra aquilo que não reluz."[64] Nesse sobrevôo, Lacan pôde observar sulcos formados por pequenos rios que, da altura com que os via, pareciam-lhe traços dos quais não se podia ver de onde começavam nem onde terminariam. O que se via era tão somente os traços sobre uma superfície branca. Traços que rasuravam o branco daquela paisagem. Lituras. Puras lituras: "Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral se faz terra. *Litura* pura é literal."[65]

O que uma letra desenha é do campo do literal. A letra como um puro traço, sem começo nem fim. Para produzir essa literalidade, seria preciso construir um desvio do campo da metáfora, que gostaria de definir aqui me valendo de umas das figuras do texto llansoliano: *Témia, a rapariga que temia a impostura da língua*. A impostura da língua é, justamente, o que parece mover a literatura da verossimilhança, dimensão em que é possível crer que a palavra é, realmente, a morte da coisa. Para Lacan, ao que parece, a literatura não daria conta dessa palavra que não seria mais a morte da coisa, pois a palavra, na "lituraterra",[66] parece ser, justamente, a vida da coisa, o *vivo*. Mas, também, a morte não está completamente apartada dessa palavra, pois, como observamos em Blanchot, a palavra é "a vida que carrega a morte e nela se mantém".[67] É preciso, pois, criar um abrigo para essa nova forma de palavra.

> A casa grande, enorme, que conteria os perdidos – os objectos, cenas da minha vida –, os encontrados e as transformações, sendo uma casa real, seria estática – um Museu. Sendo um pensamento, encontraremos um lugar para viver. A única condição é o pensamento poder «audaciar-se», exprimir-se em obra que fique em toda a parte _____[68]

Casa que conteria os objetos de uma vida, palavras de uma vida. Casa que poderíamos nomear, com Lacan, de *Lituraterra*. Casa da palavra viva, coisa. Casa que

---

[64] LACAN. *Outros escritos*, p. 21.
[65] LACAN. *Outros escritos*, p. 21.
[66] Termo cunhado por Lacan, no texto *Lituraterra*, valendo-se da sonoridade da palavra "literatura" e das ressonâncias que ela evoca: litura, letra, terra. A etimologia também o auxiliou para cunhar tal termo: "Essa palavra é legitimada pelo *Ernout e Millet*: *Lino*, *litura*, *liturarius*. Mas me ocorreu pelo jogo da palavra com que nos sucede fazer chiste: a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido. [...] Esse dicionário (que se vá a ele) me pressagia auspício por estar fundado de um ponto de partida que tomei (partir, aqui, é partir de novo) no equívoco com que Joyce (James Joyce, digo) desliza de *a letter* para *a litter*, de letra/carta para lixo".(LACAN. *Outros escritos*, p. 15)
[67] BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 323.
[68] LLANSOL, Cadernos inéditos, n° 43, 1995.

abriga um texto que não seria do campo da metáfora, que não seria da impostura da língua, que não acredita tão veemente que a palavra é a morte da coisa. Ouçamos Blanchot:

> Eu digo uma flor! Mas, na ausência em que a cito, pelo esquecimento a que relego a imagem que ela me dá, no fundo dessa palavra pesada, surgindo ela mesma como uma coisa desconhecida, convoco apaixonadamente a obscuridade dessa flor, esse perfume que me invade e não respiro, essa poeira que me impregna, mas não vejo, essa cor que é vestígio e não luz. Onde reside então minha esperança de alcançar o que rejeito? Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas, uma natureza, o que me é dado e me dá mais que compreendo. Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance. O nome deixa de ser a passagem efêmera da não-existência para se tornar um bolo concreto, um maciço de existência; a linguagem, deixando esse sentido que ela queria ser, unicamente, procura se fazer insensata. Tudo o que é físico tem o primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro. Sim, felizmente a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra.[69]

A linguagem, no campo da Lituraterra, torna-se coisa, toma materialidade. Em *Amar um Cão*, esse *status* de materialização da linguagem já aparece atado a um movimento em direção a um outro "reino", a "uma descida à natureza" ou, ainda, a um movimento em direção ao *vivo*:

> – Entraste no reino onde eu sou cão. Pesa a palavra.
> – Eu peso.
> – Desenha a palavra.
> – Eu desenho.
> – Pensa a palavra.
> – Eu penso.
> – Então entraste no reino onde eu sou cão.[70]

Que reino seria esse onde se é cão e no qual, portanto, a linguagem se faz coisa?

Na famosa entrevista dada a João Mendes e publicada no jornal *O Público*, em 1995, Llansol é interpelada sobre o fato de ainda não ter nomeado o lugar "imaginante no qual se dão seus textos". Assim, ela responde:

> Eu já referi que esse lugar vem nomeado várias vezes no texto: é o espaço edénico. Até hoje não encontrei termo mais adequado, apesar de ao chamá-lo assim, me ver obrigada a desconstruir uma tradição religiosa. O que muitas vezes é pura perca de tempo. Mas se conseguires imaginar um espaço edénico que não esteja na origem do universo, como diz o mito; que seja criado no meio

[69] BLANCHOT. *A parte do fogo,* p. 315.
[70] LLANSOL. *Amar um cão*, s/p.

> da coisa, como um duplo feito de novo e de desordem; que sempre existiu e não só no princípio dos tempos; que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito, e irreconhecível; que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem, compreenderás o que entendo por espaço edénico. É um espaço que vive confrontado, como o texto mostra, com o poder e com as imagens de início, com o tropel de imagens que vem do horizonte; em termos psicológicos, esse espaço vive confrontado com a opressão política e/ou a obrigatoriedade de viver identificado com status sociais, e com a depressão.[71]

É no "espaço edénico" que a linguagem se faz coisa. Precisamente nessa paisagem, em que os seres vivem sem nenhum tipo de hierarquia, onde é possível deslumbrar-se "quando o tempo se suspende e é possível parar para contemplar o espaço sem tempo".[72] Trata-se, como observa Blanchot, do espaço de um "tempo da ausência de tempo".[73]

Para Lacan, o abrigo da materialidade da linguagem estaria justamente na passagem de Literatura para *Lituraterra*, lugar onde o litoral se faz terra, onde se é literal, onde se é letra. Lugar de borda, de risco. "Superfície/corpo onde se escreve e se inscreve um sujeito":

> […] a letra é ainda mais elementar que o significante, uma vez que ela reporta ao escrito e ao que há de mais fundamental no escrito, em sua redução ao puro traço, à pura inscrição, à sulcagem da superfície/corpo sobre a qual se escreve e se inscreve um sujeito.[74]

Nesse lugar, podemos dizer, literalmente, que o sujeito está em risco.

> − Os bordos do risco? , perguntaram
> − Sim. O bordo *é* eu.[75]

O sujeito está em risco. Ele é um risco, um traço. Digo isso pensando no conceito de biografema, de Roland Barthes:

> Pois se, pelo artifício de uma dialéctica, é necessário que haja no Texto, destrutor de qualquer sujeito, um sujeito que se deva amar, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte (ao tema da *urna* e da e*stela,* objectos fortes, fechados, institutores do destino, opor-se-iam os *clarões* da lembrança, a erosão que, da vida passada, deixa apenas algumas sinuosidades): se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a

---

[71] LLANSOL. *Na casa de Julho e Agosto,* p. 146.
[72] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?,* p. 11.
[73] BLANCHOT. *L'espace littéraire,* p. 26.
[74] BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 23.
[75] LLANSOL. *O sonho de que temos a linguagem*, p. 9.

> alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: "biografemas".[76]

Nesse momento, o sujeito parece ser reduzido a alguns pormenores, a alguns gostos, a um ponto mínimo, à letra. E a esse sujeito só parece restar um único companheiro: seu Léxico, sua letra.

[76] BARTHES. *Sade, Fourier, Loiola*, p. 14.

IV – DEPOIS DE UMA GRANDE DOR, VEM UM SENTIMENTO FORMAL

Vejamos o que nos diz o texto:

> As palavras são, como tudo, formas impulsivas, cheias de um rio, que guardam os extractos do tempo e dos acontecimentos, num ficheiro integralmente caótico. Por exemplo: Müntzer. No seu Z está a inexorável decapitação, mas os Príncipes iludem-se ao pensar que a morte se seguiria, como o efeito à causa. É um ser durativo, duro e durável no seu querer. Nesse corpo vivo, de cabeça na mão, podem-se ouvir ainda agora as raras, e tão repercutentes, vozes. […] O devir de cada um está no som do seu nome.[77]

Thomas Müntzer foi um padre alemão do séc. XVI que abdicou do título de padre da Igreja Católica para seguir as idéias do protestantismo. Porém, logo se desvencilhou do movimento protestante e montou sua própria religião. Em 1515, liderou um grupo de cerca de 8000 camponeses na Batalha de Frankenhausen, convencido de que Deus iria intervir, ficando do seu lado. A batalha terminou num verdadeiro massacre. Müntzer foi capturado e preso. Sob tortura, ele abjurou o protestantismo para não ser queimado e foi decapitado em 27 de Maio de 1525.

O que o texto faz com essa história ao tranformar Müntzer em uma das figuras llansolianas? Ele a condensa. Cura-a. Há uma contenção de toda essa História no som e no desenho da letra Z de seu nome. No Z está seu destino. No Z está o seu devir. No Z está sua inexorável decapitação. É no corpo desse nome que o texto promove o que talvez seja a última aspiração do texto ardente: a ressurreição dos corpos.[78]

---

[77] LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 133.

[78] Faço referência, aqui, ao texto da quarta capa do livro *Ardente Texto Joshua*, de Maria Gabriela Llansol:
"ARDENTE TEXTO JOSHUA: uma explicação possível.
A primeira história
conta que, desde sempre, Teresa Martin quis entrar no Carmelo de Lisieux. Que, aos quinze anos, de facto, entrou, e aí morrerá aos vinte e quatro anos, de tuberculose.
É a primeira história – a súmula biográfica.
A segunda história
chamou-lhe Teresinha do menino Jesus, colocou-lhe um ramo de rosas nas mãos, uma coroa de rosas na cabeça, canonizou-a e, há meses, fez dela Doutoura da Igreja – a terceira, depois de Catarina de Sena e de Teresa de Ávila.
Esta é a história institucional, a grande, e a sua súmula heróica.
A terceira história
contou-a ela. Em vários poemas, peças de teatro conventuais e textos autobiográficos. Sobretudo no manuscrito C, como é conhecido. [...]
Este livro

Nesse Z, está contida toda a história de Thomas Müntzer. Mas o texto passa além. O que se vê é uma espécie de ressurreição promovida por ele. Ressurreição que se dá em um movimento para que o fulgor da história irrompa sua casca dura e se dissipe como fagulhas de luz sobre a superfície do texto. Uma cura da História é a operação que essa ressurreição promove. Cura vista, aqui, na direção de um movimento de contenção. Sobre essa cura promovida pelo texto, Maia, em sua tese *Textualidade Llansol:* letra e discurso, afirmará:

> Os *Contos do mal errante* contam não uma ação como se esperaria talvez de um romance, mas uma cura. Sim, a cura da "nossa memória magoada" do mal errante do poder que aparta e exclui, do ódio que ele gera, da experiência da sexualidade, vivida sob a égide da moral religiosa, da culpa cristã e da vã esperança do casal fazer existir a relação sexual. […]
> A cura do pensamento religioso, da hipostasia do próprio pensamento, a partir do *cogito ergo sum* que inaugura nossa modernidade. […]
> Cura da tristeza, da cólera e da nostalgia. […] Cura do *eu* e de Deus com maiúscula, do que é imutável e do demônio. […] Todos solidários na formação da subjetividade burguesa, cristã, européia que domina o pensamento *do* e *sobre* o Homem (onde essas categorias historicamente determinadas, por um efeito ideológico, sabe-se, passam por universais e atemporais). Assim, pode-se dizer que contar o mal errante é curar-se também do Homem. […]
> A cura é então do humanismo, mas não se faz sem um deslocamento do próprio Homem, do fálico, propriamente, na constituição das subjetividades. O mal errante é o espelho da ordem social assim gerada.[79]

Contar o mal errante leva-nos, então, para essa direção de cura. Leva-nos para a direção do Humano. Cura da História, cura do pensamento, cura do Homem. Mas, da ação do contar, o que nos transportaria para o horizonte da cura?

Segundo Maia, é com o rigor da estrutura que se procede a cura. Com o rigor da forma, diria. Cura vista, aqui, como um processo de decantação, depuração:

> Por fazer passar à contabilidade, por fazer contar o que não tinha lugar, podem-se ler os *Contos* (do mal errante) como um memorial de cura. Sim, a escrita como travessia e cura. […] A escrita cura como se cura um queijo: depura, muda de consistência, apura e, por extração de gozo, deixa mais leve.[80]

Contar no sentido de contabilizar. De enxugar todo excesso até que se chegue a um ponto: a letra. E esse processo se dá no corpo da escrita. É através dele que podemos chegar

---

é a quarta história. Conhece a biografia, e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento. Confronta a arte de viver da amorosa com a exigência da ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente. Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como súmula de sua potência de agir."

[79] MAIA. *Textualidade Llansol: letra e discurso*, p. 161-162.

[80] MAIA. *Textualidade Llansol: letra e discurso*, p. 155.

no enxugamento do nome Müntzer. Curar esse nome para que só reste o que dele pode mover o texto: a letra Z de Müntzer. E esse Z promove um desvio.

Barthes, em seu livro *S/Z,* ressalta a força do som da letra Z, que ressoa no nome Sarrasine, personagem de Balzac:

> *Sarrasine*: segundo os hábitos da onomástica francesa, seria mais lógico *SarraZine*: ao passar para o patronímico do personagem, o Z caiu em algum alçapão. Ora, Z é a letra da mutilação: foneticamente, Z é cortante como um chicote punidor; graficamente, traçado obliquamente pela mão sobre a página branca, entre curvas do alfabeto, como uma lâmina oblíqua e ilegal, corta, barra, risca; de um ponto de vista balzaquiano, este Z (que está no nome de Balzac) é a letra do desvio; aqui, enfim, Z é a letra inaugural da Zambinella, a inicial da castração, e por este erro de ortografia, instalado no centro de seu nome, no centro de seu corpo, Sarrasine recebe o Z zambinelliano segundo sua verdadeira natureza, que é a ferida da falta. Além disso, S e Z estão em uma relação de inversão gráfica: é a mesma letra, vista do outro lado do espelho: Sarrasine contempla em Zambinella sua própria castração. Assim, a barra (/) que opõe o S de SarraSine e o Z de Zambinella tem uma função perturbadora: é a barra da censura, a superfície especular, o muro da alucinação, o gume da antítese, a abstração do limite, a obliqüidade do significante, o índex do paradigma, logo, do sentido.[81]

Essa letra, lançada pelas mãos do escritor na brancura da página, corta, barra, sulca. *É a letra do desvio*. E esse desvio, provocado pela letra, pode ser pensado no texto llansoliano como o que move o processo de criação das figuras, em detrimento das personagens da escrita realista. As figuras originam-se dos restos, da contenção dos restos, pois o que resta do nome Müntzer, por exemplo, é um corpo vivo que traz sua cabeça nas mãos. Desvio do Homem para seus restos. O que restou para o texto não foi a história de um herói e muito menos a de um mártir revolucionário que levantou um verdadeiro exército de pobres contra os Príncipes. Uma história dos restos é o que interessa ao texto. Uma memória dos restos. "Este texto diz que não havendo memória de ser humano mais vale guardar em memória os restos, todos os restos, a restante vida."[82]

Da história de Thomas Müntzer, o que nos restou, e foi cantado pelo texto, foi a marca indelével, na letra Z de seu nome, de sua decapitação. E é essa cura dos restos, na ordem pobre desses restos, que se escreve *A restante vida*.

> Só muito mais tarde me dei conta do que significou passar por estes lugares. Onde escrita e vontade de curar se confundiram. Curar, é uma espécie de efeito

[81] BARTHES. *S/Z*, p. 133.
[82] LLANSOL. *A restante vida*, p. 99.

> com agente ausente; trazer alguém à fala, através do fio de água de si. O texto pertence ao mesmo sinal. Quem se cura, não conta, é uma narrativa pobre, um chão quase seco, um olhar em toda parte.[83]

Em *A restante vida*, a História é reduzida a uma letra e, nesse momento, Müntzer é ressuscitado como figura, biografema. É a letra que faz avançar o texto. Quem conta um conto aumenta um ponto. A progressão do texto está nesse *ponto*: marca do avanço. *Um mundo por vir contido numa semente semântica de mostarda.*[84] E é *ponto* o que se aproxima do que o texto denomina como *clorofila*:

> Descobri que se, em vez de me concentrar na sombra do corredor, me deitasse de costas a olhar a mancha rutilante, o meu olhar poderia realizar o caminho inverso da luz e pousar no ramo mais alto da árvore e aprender com esta a produzir clorofila – a primeira matéria do poema.[85]

Clorofila, a primeira matéria do poema:

> Clorofila: cada um dos diferentes pigmentos vegetais que funcionam como fotoreceptores na fotossíntese, absorvendo a luz nos comprimentos de onda entre o azul e o amarelo e refletindo diferentes tonalidades de verde, o que confere às plantas sua cor característica.[86]

A clorofila é, então, a responsável, nas plantas, pelo processo da fotossíntese que, aqui, preferirei definir, valendo-me de uma canção de Caetano Veloso, como

> Luz do sol
> que a folha traga e traduz
> em verde novo,
> em folha,
> em graça,
> em vida,
> em força,
> em luz.[87]

A clorofila é, pois, esse receptor da luz. É ela quem promove a síntese da luz. Síntese vista, aqui, como transformação, mutação, tradução. Tomemos esse processo da fotossíntese como um dos métodos do texto llansoliano. Tomemos a letra como clorofila, pigmento mínimo, ponto mínimo, que faz a tradução da luz em folha, em graça, em vida, em força, em luz. E isso se dá na superfície do texto. Na superfície, encontram-se o que

---

[83] LLANSOL. *A restante vida*, p. 112-113.
[84] LLANSOL. *Onde vais, Drama-poesia?*, p. 98.
[85] LLANSOL. *Onde vais, Drama-poesia?*, p. 12.
[86] CLOROFILA. In: HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.*
[87] VELOSO. *Caetano Veloso*, 1986.

denominarei de as *letras-clorofila*. Na superfície dar-se-á a cura. E se ela, a cura, é, segundo Maia, a cura do Humanismo, da História e do Homem, a *letra-clorofila* servirá como receptor da luz comum, aqui vista como a luz da razão iluminista, humanista, e através do método ensinado pelas plantas, a fotossíntese, ela fará a tradução da luz, a cura da luz, traduzindo a luz comum em fulgor. Do Humanismo ao Humano.

Letra-clorofila. Apelo ao mínimo. Ao mínimo que faz o texto se amplificar. É nessa letra que localizo a força de transformação do texto llansoliano. As figuras parecem nascer dessa cura da luz promovida no corpo dessa letra, nesse corpo de tinta. "Meu *dâimon* é de tinta", diz uma figura em *Da sebe ao ser.*[88]

E isso só me parece possível porque o texto llansioliano é atravessado pela força da paisagem. O corpo de que fala o texto é um *corp'a'screver.* Um corpo sem memória. Um *Corpo Cem Memórias de Paisagem*.

> Há, pela última vez o digo, três coisas que me metem medo. A terceira é um corp'a'screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.
> O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.
>
> Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perca da memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.[89]

Mais uma vez, é uma operação no corpo da letra, "letra-clorofila", que nos oferece um salto no significado. A troca de um "s" por um "c" abre-nos para esta nova forma de corpo: a Paisagem.

> 1 – Em todo o momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo em que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos, os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo que forma o mundo exterior num determinado momento de nossa percepção.
> 2 – Todo estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. […]
> 3 – Assim, tendo em nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-

[88] LLANSOL. *Da sebe ao ser*, p. 30.
[89] LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 10.

> se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo […] e também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma […]. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens. Tem de ser duas paisagens, mas pode ser – não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem – que se queira simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior.[90]

Vê-se, então, nesse fragmento pessoano, uma passagem da alma (espírito) à paisagem. "Todo estado de alma é uma paisagem", diz Pessoa, entendendo-se por paisagem "tudo que forma o mundo exterior". Llansol propõe uma não ruptura entre corpo e espírito, como podemos observar nesse fragmento retirado de um capítulo, de *Um falcão no punho*, intitulado como *Nem hierarquia, nem ruptura entre corpo e espírito*:

> O pensamento é impelido pela geometria dos corpos.
> Há o adormecido. Se este for olhado de fora de si mesmo, dir-se-á que dorme, que está estagnado. Mas eu sei que esse corpo sabe que está acumulando energia.
> Olhando uma parede branca, é-me muito difícil pensar. Mas eu sei que a parede está guardando o meu olhar. […]
> Quando o corpo e o espírito são dois amantes experimentados, surge a proporção escondida, sabem extrair de quase nada o ardor imenso de criar.[…]
> O corpo vivo é uma forma ininterrupta.
> Dizer-se que é matéria, pensando vísceras e humores, é uma forma de maledicência, ou de cegueira.
> Ele é matéria, e só matéria de imagens feita, como quando o medo sobrevém, e o paralisa. O medo vem de si, a paralisia é sua.
> Estou certa de que o Texto modificou o corpo dos Homens.[91]

Pode-se pensar que esse movimento se dá justamente na interseção entre espírito e paisagem: todo espírito é uma paisagem. A esse espírito, a que se refere Pessoa, aproximo o que Llansol chamará de pensamento. Nesse caso, todo pensamento é uma paisagem. Porém, viu-se, no fragmento llansoliano, que "o pensamento é impelido pela geometria dos corpos". Observa-se aí uma interseção entre pensamento e corpo, o que pode também ser visto como uma interseção entre paisagem e corpo.

O corpo de que fala Llansol já não é um corpo simplesmente biológico. Trata-se, antes, de uma Outra Forma de Corpo. Também já não é simplesmente um corpo afetado pela escrita e convidado ao devaneio, como já formulado por Barthes:

---

[90] PESSOA, Fernando. *Obra poética*, p. 101.
[91] LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 133-134.

> Estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos, que invento melhor o que é necessário para o meu trabalho. O mesmo sucede com o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa.[92]

O corpo a que se refere a autora traz consigo a força da paisagem. Traz consigo o exterior. Ele é, também, uma paisagem. Não há, assim, a dicotomia entre interior e exterior, ainda existente em Pessoa. O corpo aqui se funde à paisagem, entendendo-se paisagem como "a descida da língua à natureza e, quando sobre a Paisagem, se entende a escrita, abre-se de par em par o universo comunicante".[93]

Corpo em sua nudez de corpo. Destituído de todo poder e até mesmo do tipo de memória proveniente desse poder. Um corpo sem memória, mas que, ao mesmo tempo, traz consigo "cem memórias de paisagem". E esse significado só nos é possível por causa da troca de uma letra. A troca de um "s" por um "c" permite-nos um salto no significado. É, portanto, essa operação no corpo da letra que nos traz essa nudez do corpo e também sua entrada na Paisagem. Paisagem do Poema. Paisagem da Escrita.

As figuras são como esse corpo: elas não têm memória, mas trazem consigo *cem memórias de paisagem*. Elas são nuas. Suas memórias estão dispersas como são dispersas as cinzas ao vento. Elas estão destituídas do poder, pois na paisagem não existe hierarquia entre os seres. Todos são *vivo no meio do vivo*.

Sobre este entrar na paisagem, Deleuze e Guattari observarão:

> A paisagem *vê* […]. É o enigma (frequentemente comentado) de Césanne: "o homem ausente, mas inteiro na paisagem". Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. É Ahad que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano. É Mrs. Dolloway que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade, como "uma lâmina através de tudo", e se tornou, ela mesma, imperceptível. *Os afectos são precisamente esses devires não humanos do homem*, como os perceptos (entre eles a cidade) são as *paisagens não humanas da natureza*. "Há um minuto do mundo que passa", não o conservaremos sem "nos transformamos nele", diz Césanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos

[92] BARTHES. *O prazer do texto*, p. 32.
[93] JOAQUIM. *Modo de captação no descritivo inicial (Passo I) de* Causa Amante. In: LLANSOL. *Causa amante*, p. 199.

> com o mundo, nós nos tornamos, completando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero.[94]

Ao que Llansol poderá acrescentar: "A melodia é para a árvore e folhas; a leitura, a escrita, para o rosto entre ambas; o texto, ao entrar na árvore, sai paisagem. Resta-me a dor de aprender a identificar.".[95]

Em ambos os textos, há uma caminhada em direção à Paisagem. Em Deleuze e Guattari, vemos a paisagem como esse lugar do inumano, onde o que prevalece são os *afectos* (devires não humanos do homem) e *perceptos* (paisagens não humanas da natureza), que estão relacionados às sensações. Tomemos, nesse momento, os *afectos* como os vê Spinoza:

> Por afecto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as idéias dessas afecções. […] Assim, quando podemos ser a causa de alguma dessas afecções, por afecto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão.[96]

Mantenho, aqui, o *c* da grafia portuguesa, em *afecto,* para marcar a presença de um atrito. De um toque. A presença da potência de agir de dois corpos. A potência do encontro entre dois corpos. Texto e Paisagem. Corpo e escrita. *Corp'a'screver*.

Para se chegar à Paisagem, é preciso "limpar o figurino da inteligência". É preciso entrar no campo dos "devires não humanos" dos afectos, pois a inteligência já não nos servirá para nada, mas sim as sensações. Nesse espaço já não se é um ser histórico, já não se tem memórias: é-se somente *um vivo no meio do vivo*. Escutemos, sobre a paisagem, o pintor Cézanne:

> As grandes paisagens têm, todas elas, um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível... a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mas nela nos perdemos. Para chegar à paisagem, devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, ele *afeta nós mesmos* na mesma medida. Na paisagem deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetáveis. *Não temos memória* para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos. É o sentir.[97]

---

[94] DELEUSE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 220.
[95] LLANSOL. *Amigo e amiga:* Curso de silêncio de 2004, p. 86.
[96] SPINOZA. *Ética*, p. 163.
[97] CÉZANNE *apud* DELEUSE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 220.

A paisagem é invisível aos olhos da inteligência. É preciso depurá-la, decantá-la, curá-la, para que se chegue ao campo dos *afectos*, ao campo das sensações, para que se alcance o *Mundo Figural*. Para que se passe de uma grande dor a um sentimento formal.

"– Sempre me senti paisagem", diz uma figura de o *Senhor de Herbais*.

"– A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores", diz uma figura de *Amigo e amiga*: curso de silêncio de 2004.

V – SÓ O LEME DO BARCO DESTROÇADO VEIO DAR AO POEMA

E assim caminhemos, seguindo as linhas do texto e da paisagem, pois são elas que começam um livro e, como aprendemos com Llansol, o começo de um livro é precioso:

> O começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos.
> Mas breve é o começo de um livro – mantém o começo prosseguindo.
> Quando este se prolonga, um livro seguinte se inicia.
> Basta esperar que a *decisão da intimidade* se pronuncie.
> Vou chamar-lhe fio_____linha, confiança, crédito, tecido[98]

Linhas de matéria figural. Considerando "as ações e os apetites humanos exatamente como se fossem uma questão de linhas, de superfícies ou de corpos".[99] Linhas que, com movimentos leves, vão compondo restos, biografemas, figuras, memórias de paisagem, e vão tecendo, pouco a pouco, a densidade de uma nova forma de vida: a densidade da *restante vida*:

> Ver o que vejo é banalmente ver-me. Estou a olhar um banalíssimo rio. Este rio não tem nada de banal. Enquanto corre, eu, em texto, escrevo rio. Enquanto escrevo, corro à imagem dele.[100]

E, nesse lugar, onde escrever um rio é correr à imagem dele, onde se corre à imagem de uma palavra, de uma *palavra em ponto de p,*[101] em ponto de coisa, nos é possível passar de uma grande dor a um sentimento formal, pois o sentimento formal de que nos fala Emily Dickinson parece residir, na Textualidade Llansol,[102] no sentido literal: o sentimento da forma.

O sentimento que interessa ao texto é o sentimento da forma. "Onde há forma há alma". Podemos, então, pensar, *no intervalo de afecto, entre os prazeres do jogo e os perigos do poço*, numa passagem: do *Jogo da Liberdade da Alma* ao *Jogo da Liberdade da Forma*. E neste jogo, o da liberdade da forma, que de maneira alguma exclui o jogo da

---

[98] LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, s/p.
[99] SPINOZA. *Ética*, p. 163.
[100] LLANSOL. *A restante vida*, p. 122.
[101] Referi-me, aqui, ao conceito de "ponto de letra", formulado por Lucia Castello Branco, no texto *Palavra em ponto de p*. In: BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 19.
[102] Conceito formulado por Elisa Arreguy Maia, em sua tese *Textualidade Llansol: letra e discurso*.

liberdade da alma, pois ambos parecem caminhar distantes como a palma da mão, é possível encontrar letras que só passariam a existir a partir desse jogo.[103]

E assim, em meio às regras de um jogo, podemos encontrar uma gaveta que se abre em livro e descobrir, em seu interior, um bilhetinho, como os que foram confeccionados por Emily Dickinson, com os seguintes dizeres:

POEMA PARA EMILY DICKINSON

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

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

Na tempestade que surgiu,
Só o leme do barco destroçado veio dar ao poema.[104]

[103] Cabe lembrar, aqui, das forças de liberdade que, segundo Barthes, residem na literatura. Essas forças são trabalhadas por esse autor, no texto *Aula*, através de uma certa responsabilidade, a *responsabilidade da forma*: "As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um 'senhor' entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua: desse ponto de vista, Céline é tão importante quanto Hugo, Chateaubriand tanto quanto Zola. O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma: mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre ela". (BARTHES. *Aula*, p. 17).
[104] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 157.

Capítulo II

Da cor

é um magnífico tom de verde a cor da dor, todos a trazíamos a colorir as chagas dos pés, são tantas as árvores como os tons de verde

esse tom de verde magnificente pousou seu colorido nas órbitas de Frederico N.,
Adormecido ou louco, tantos os andrajos de pensamentos perdidos no cérebro, podíamos vê-los a gritar, mas era-nos impossível lê-los, o colorido entrou, e disse:
− Flutuo. É o rio por onde descem João e Tomás.

(Maria Gabriela Llansol)

− Abre a cor – sugere-lhe o pintor. A criança obedece.

(Maria Gariela Llansol)

NOTA 2

ZERO

No começo era Rimbaud, a figura escolhida para este capítulo. As cores e as vogais de Rimbaud. Porém, outras figuras chegaram: Spinoza, Ezequiel, Cézanne... O desejo era o de elaborar algum pensamento em torno das cores e como elas aparecem no texto de Maria Gabriela Llansol. Para isso, inicialmente, pensei na *cena fulgor*. Com o fulgor, vieram a luz e a frase: "por que, ao objetivar a luz, perdi o espaço?".[105] De fato, ao objetivar a luz, perdi, eu mesmo, o espaço. Paradoxalmente, ao tomá-la como objeto, caí em um ponto obscuro no qual fiquei por muito tempo paralisado. Como avançar na escrita se o objeto escolhido remontava-me a todo tempo a um ponto obscuro que era: como trabalhar com algo tão fugaz como a luz, sem a deixar perder-se numa escrita hermética, sem perder-se *no quarto das sombras com uma perspectiva de descida aos infernos diante dos olhos?*[106] Avançar com a escrita, avançar a luz, só me pareceu possível se me valesse da primeira matéria do poema – a clorofila. A *letra-clorofila* foi como ela se apresentou. Letra que se mostra como uma espécie de método para deixar passar a luz e dela produzir energia, como fazem as plantas. Letra que decompõe, deriva, traduz a luz para que se componham as cores que darão os tons do texto.

Havia, também, outros dois pontos que me causavam angústia:

1. O tamanho do capítulo – ele possuía um pouco mais da metade de número de páginas em relação ao primeiro. Temia que ficasse desequilibrada a estrutura formal da dissertação.
2. O fato de não conseguir nomear os subtítulos.

Sobre o primeiro ponto, pensei que o texto segue, de fato, o movimento de uma respiração ampla – sístole e diástole. Dessa forma, acreditei que este capítulo, o meio do texto, estivesse no momento da sístole e, por isso mesmo, apresentava-se mais conciso. Porém, após a primeira leitura de minha orientadora e seus apontamentos sobre como a figura d'*O senhor de Herbais* aparecia no meu texto, como uma espécie de hibrido entre o poder e o fora do poder, tive que desdobrar a leitura acerca de tal figura, alargar o pensamento, como nos diz Llansol, e o capítulo se deslocou então, mais uma vez, da sístole

[105] LLANSOL. *O rapaz raro*, p. 10.
[106] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 11.

para a diástole. Cresceu, expandiu como se diz dos pulmões quando recebem um pouco mais de ar.

Foi justamente pensar na relação entre concisão e expansão, entre a sístole e a diástole, o que me causou mais alívio a respeito do segundo ponto de angústia: a não nomeação dos subtítulos. De fato, ela não aconteceu. Poderia ter utilizado, como fiz no primeiro capítulo com Emily Dickinson, versos de Rimbaud para os nomear, mas eles não apareceram de forma natural. Poderia ter utilizado fragmentos de Llansol ou de Spinoza, o que não seria má escolha, mas, assim como os versos de Rimbaud, eles também não vieram naturalmente. Poderia, também, dar aos subtítulos nomes dos assuntos tratados:

"A cor"
"A luz"
"A cena fulgor"
"A sobreimpressão"

Porém, os assuntos não surgiam cada um no seu lugar. Eles se misturavam. Apareciam como uma espécie de híbrido e, por vezes, confundiam-se.

Decidi, então, respeitando a concisão com que o texto se me apresentava, utilizar números, em algarismos romanos, pois estes são, ao mesmo tempo, letra e algarismo. Esta foi a melhor forma que achei para respeitar o ritmo do texto. Cada momento seu.

Os números lhe dão a respiração que, por ora, vejo necessária. Assim, intitulo essa nota de *Zero*, pois como nos diz Llansol, "ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a seqüência coercitiva das frases, e das páginas".[107] Ao que eu acrescentaria, neste momento: "e dos números".

[107] LLANSOL. *Amar um cão*, s/p.

I

Começo a escrita desse capítulo no dia 24 de agosto de 2008. Coloco a sentença no presente, pois aprendi com Llansol a preciosidade e o devir infinito de um começo. Nesse dia, fui convidado a ser o guardião dos desenhos da exposição, baseada em textos de Maria Gabriela Llansol, *De's'enhos a ler,* de Maria José Boaventura, realizada na *Cas'a'screver.*[108] Senti que este capítulo nascia ali com o nome: "O guardião das cores".

Passei todo o dia ajudando na montagem da exposição. Trabalho de mãos. Escrevíamos nas paredes textos de Maria Gabriela Llansol. Pensei em escrever com minha caneta dourada, mas depois achei que essa cor destoaria do grafite com que todos escreviam. Escrevi, então, em dourado, as páginas do meu caderno. Olhava as paredes descascadas da casa e pensava na mancha que um dia viria a dar no poema. Lembrei-me de uma frase do livro *Parasceve*: "há mais tons de branco do que a brancura faz supor".[109] As manchas tornavam-se a mancha de várias páginas. A casa, enfim, seria escrita.

Começo, então, a pensar, de verdade, nas cores. E me deparo com o começo de *Onde vais, Drama-Poesia?*:

> ____ 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 como o instrumento da sua voz. Eu fui profundamente desejada. Profundamente mal desejada e com amor.
>
> […]
>
> Dei comigo já sentada no quarto das sombras com uma perspectiva de descida aos infernos diante dos olhos. Ninguém estava à altura de receber-me, nenhuma relação era exacta para me tornar equilibrada, ou útil. No quarto das sombras a luz entrava a jorros por duas grandes janelas de sacada mas eu habitava aí, não ultrapassava o limiar do corredor que possuía uma passadeira de oleado negro e brilhante porque, diziam, havia um fantasma acocorado à entrada e que, afinal, nada mais era do que, a certas horas do dia, o volume rutilante do sol no oleado. Descobri que se, em vez de me concentrar na sombra do corredor, me deitasse de costas a olhar a mancha rutilante, o meu olhar poderia realizar o caminho inverso da luz e pousar no ramo mais alto da árvore e aprender com esta a produzir clorofila – a primeira matéria do poema.
>
> Essa postura, no entanto, tornou-me malcriada. Eu deveria crescer na direção do corredor, e eu estava a crescer na direção da árvore. Estive quase a

[108] A *Cas'a'screver* é um espaço destinado ao trabalho com a escrita e a psicanálise, em suas diversas formas de expressão, criada e mantida por Lucia Castello Branco, Mauro Cordeiro Andrade e Vania Baeta Andrade.
[109] LLANSOL. *Paraseve*, p. 45.

dar ouvidos a essa voz humana que insistia que eu estava a crescer mal. E, de facto, era uma postura estranha. O meu corpo permanecia deitado,
no chão do quarto,
enquanto o meu olhar aprendia a fazer poemas. Com o tempo como seria aquele corpo, separado da poesia, ou com esta apenas a brotar do seu olhar? Tanto mais que, lá do alto, o poema via tudo de cima e quase nada via do que se passava em baixo, à volta do seu corpo, não sentia a dor que este sentia,
a falta de espaço e de movimento,
a pressão exterior que o impelia a entrar no corredor e ser menina,

escrevia apenas que esse mal era uma metáfora. Foi quando a copa da árvore, um plátano imponente, lhe começou a ensinar a descer da árvore, a descer da cidade vegetal que era até à cidade humana,
igualmente iluminada pelo sol.

− É Parasceve, a cheia de graça – disse ao poema em que meu olhar crescia: − Desce até lá.

Foi a segunda descoberta do olhar – na clorofila não há metáfora. O corpo ouviu e traduziu para as necessidades de movimento___ em Parasceve, não há descida aos infernos. Há ritmo, há espaço, há voz.

A sensação de subir e de crescer, de ascender e de mergulhar,
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.

[...]

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 […][110]

Comecemos pela *letra-clorofila*. Pensemos no que Llansol nos diz: "clorofila_____ a primeira matéria do poema." A clorofila é uma partícula mínima da estrutura celular de um vegetal. É ela quem realiza, como já vimos no capítulo anterior, a síntese da luz. Através dela, passa a luz do sol para dar a energia necessária ao processo de fotossíntese (tão essencial às plantas). Porém, nessa passagem, a luz é decomposta. Traduzida, digamos. Da luz branca deriva-se o azul, o vermelho, o amarelo... E será este o ponto que aqui nos interessará: a decomposição, a derivação, a tradução da luz.

[110] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 11-14.

Para Deleuze, em seu texto *A literatura e a vida,*[111] a literatura se apresenta, entre outras coisas, como uma passagem de vida. Pensemos, então, com Deleuze, nessa passagem. Em que lugar e como ela se daria no texto llansoliano? Na *letra-clorofila*, pensemos. Vimos que a clorofila é uma passagem − passagem da luz – e a letra também – passagem da vida. Pensemos que, na *letra-clorofila*, também há decomposição, derivação, tradução da luz. Pensemos na luz iluminista, na luz da razão que passa e é transformada no texto, na *letra-clorofila*. Ela opera uma travessia – a travessia da luz. A *letra-clorofila* deriva, decompõe, traduz a luz iluminista em feixes de luz coloridos. Teremos, então, uma passagem da luz iluminista ao fulgor:

> 1. O brilho, a luz, transmitida ou refletida por qualquer corpo; luminância (fulgor do sol, fulgor dos olhos da amada, fulgor do metal). 2. Qualquer luminosidade intensa e, geralmente, rápida; clarão (distante via-se na noite o fulgor vermelho dos bombeiros).[112]

Sigamos, então, o caminho da luz, o caminho do fulgor, valendo-nos desta questão colocada no prefácio de *O Rapaz raro*: "Por que, ao objectivar a luz, perdi o espaço?"[113] Tomemos, aqui, a luz como o objeto. O alvo. É a ela que o olhar se dirige quando a voz, de *Onde vais, Drama-Poesia?*, ainda menina, pronuncia:

> Descobri que se, em vez de me concentrar na sombra do corredor, me deitasse de costas a olhar a mancha rutilante, o meu olhar poderia realizar o caminho inverso da luz e pousar no ramo mais alto da árvore e aprender com esta a produzir clorofila – a primeira matéria do poema.[114]

É ela, a luz, quem ensinará a voz-menina a crescer na direção da árvore e não do corredor. Ela é, talvez, quem lhe ensinará a descer da cidade vegetal e caminhar na direção da cidade humana, pois, segundo o ensinamento de um plátano imponente, esta última é igualmente iluminada pelo sol. A luz ensina o olhar a produzir poesia. Ensina que, na clorofila, não há metáfora; há, somente, ritmo, espaço e voz.

> _____ um grande lenço quadrado transparente (virginal e jardinal) cobre o candeeiro de abat-jour redondo na minha secretária, e dá ao quarto uma luz de jardim que eu, sentada na poltrona às flores, reencontro sobre os móveis. Não há interstício de livro que não tenha essa luz, e eu apoio-me nela para curar-me da raridade dos momentos em que uma ausência me fere. Não determinada – *uma*, indefinida e não una. Sirvo-me da alegria da cor

---

[111] DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.
[112] FULGOR. In: HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.
[113] LLANSOL. *O rapaz raro*, p. 13.
[114] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 12.

> dessa luz,
> os meus olhos provam-na e, tendo-se elevado até ela, dão-na como alimento aos outros sentidos.
>
> Participação activa, pois, na luz _____ o segredo estético dessa luz faz-me pensar no elo subtil com que ela se articula ao meu pensamento. Hei-de perguntar-lhe por que me leva assim _____
> e quem é?
> Sei que me devolve a pergunta murmurando
> 'agora é contigo',
> e eu aceito o seu caminho na lâmpada, e 'vou escrever um
> texto
> sem sombra', diria a ela como resposta.
>
> Deste modo vai a luz no meu quarto. Darei, em breve, mais notícias sobre a receptividade do candeeiro. Mas, antecipadamente, eu sei que nem ele, nem eu, queremos que a definição formal do sentido da *nossa* escrita interrompa o acto de escrever-agora, ou nele interfira.[115]

E, aos poucos, na participação ativa na luz, a voz que se encontra sem perceber no quarto das sombras compreende que já não há antítese possível entre luz e sombra, como se acreditava no Barroco – época de iluminações e trevas. Compreende, no encontro com Spinoza, uma das figuras do texto llansoliano, que tudo é luz:

> Os signos são *efeitos de luz* num espaço preenchido por coisas que vão se chocando ao acaso. Se Spinoza se distingue de Leibniz, é porque este, próximo de uma inspiração barroca, vê no Sombrio (*fuscum subnigrum*) uma matriz, uma premissa, de onde sairão o claro-escuro, as cores e mesmo a luz. Em Spinoza, ao contrário, tudo é luz, e o Sombrio não passa de sombra, um mero efeito de luz, um limite da luz sobre corpos que o refletem (afecção) ou o absorvem (afecto): está mais próximo do Bizânio que do Barroco. Em vez de uma luz que sai dos degraus de sombra por acumulação do vermelho, tem-se uma luz que cria graus de sombra azul. O claro-escuro é ele mesmo um efeito de esclarecimento ou de assombramento da sombra: as variações de potências ou signos vetoriais constituem os graus de claro-escuro, já que o aumento de potência é um esclarecimento, a diminuição de potência, um assombramento.[116]

Segundo Deleuze, para Spinoza os signos são sempre efeitos, isto é, "os vestígios de um corpo sobre outro corpo, o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de outro corpo: é uma *affectio* − por exemplo, o efeito do sol em nosso corpo, que 'indica' a natureza do corpo afetado e 'envolve' apenas o corpo afetante".[117] O signos são, portanto, *afectos*. E estes, como já vimos, são ações ou paixões pelos quais são submetidos os corpos. A novidade aqui é que o *afecto* é um efeito de luz. É a luz quem nos revelará os corpos, pois

[115] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 22-23.
[116] DELEUZE. *Spinoza e as três "Éticas"*, p. 159.
[117] DELEUZE. *Spinoza e as três "Éticas"*, p. 156.

eles só se dão a ver pelas sombras que deles se projetam. Só reconhecemos os corpos pela sombra que produzem sobre nós.

Por outro lado, a luz dá transparência aos corpos."Se considerarmos o segundo elemento da *Ética* (as Noções ou Conceitos) [...] a luz já não é mais refletida pelos corpos que produzem sombra, ela torna os corpos transparentes aos revelar-lhes a 'estrutura' íntima (*fabrica*)",[118] o que nos leva a um outro aspecto da luz: "o entendimento é a apreensão verdadeira das estruturas do corpo, enquanto a imaginação era só a captação da sombra de um corpo sobre outro".[119] É preciso lembrar que a estrutura é ritmo e é formada por, no mínimo, dois corpos que se relacionam, resultando, assim, numa nova relação: "se aprendo a nadar, ou a dançar, é preciso que meus movimentos e meus repousos, minhas velocidades e minhas lentidões ganhem um ritmo comum aos do mar, ou do parceiro, segundo um ajuste mais ou menos durável".[120] Da relação do corpo do nadador com o mar dá-se o nado. Da relação entre os corpos dos parceiros dá-se a dança. Nesse movimento, a estrutura nos remete a um conceito de objeto, a uma noção comum que será tão somente uma projeção. Do encontro entre dois corpos, nascerá uma relação que nos levará a uma noção geral e isso só pode se dar no campo das projeções, do devir, ou, como nos diz Llansol, do "encontro inesperado do diverso". Essas projeções podem ser pensadas como projeções de luz que são, igualmente, segundo Deleuze, cores, *causas colorantes*:

> As cores entram em relações de complementaridade e de contraste que fazem com que cada uma, no limite, reconstitua o todo e que todas se reúnam no branco (modo infinito) segundo uma ordem de composição ou saiam dele na ordem de decomposição. De cada cor é preciso dizer o que Goethe dizia do branco: "é a opacidade própria ao transparente puro". A estrutura sólida e retilínea é necessariamente colorida, pois quando a luz torna o corpo transparente é a opacidade que se revela. Assim se afirma uma diferença de natureza *entre a cor e a sombra, a causa colorante e o efeito de sombra*, uma que "termina" adequadamente a luz, a outra que a abole no inadequado.[121]

Vemos o branco como "a opacidade própria ao transparente puro". O branco é a reunião das cores, de todas as cores. Desse modo, podemos pensar num todo. Mas, um todo que comporta uma infinidade de fragmentos: as cores. Na composição desses fragmentos, dá-se o branco; na sua decomposição, temos as cores em sua solidão. A luz se comporta da

---

[118] DELEUZE. *Spinoza e as três "Éticas"*, p. 159.
[119] DELEUZE. *Spinoza e as três "Éticas"*, p. 159.
[120] DELEUZE. *Spinoza e as três "Éticas"*, p. 160.
[121] DELEUZE. *Spinoza e as três "Éticas"*, p. 161.

mesma forma. Sabemos que a luz branca é composta de inúmeros comprimentos de ondas, isto é, a luz branca é a reunião de vários comprimentos de ondas de diversas cores e, na sua decomposição, temos o surgimento de luz azul, vermelha, amarela... Para se alcançar a cor, é preciso um gesto preciso: o "gesto de partir a luz"*:*

> Cada vez está mais vento, com mutações excessivas de Sol para meus olhos, que agora, com o ar, o sol e a cor, se fatigam. Eu explico. Trabalho muito com eles, fixando intensamente um ponto-paisagem antes de começar a escrever; depois, o decurso do texto depende do que essa concentração, num lugar vazio, permite. O olhar atento vai voltando a si mesmo e, então, o que eu consegui ouvir são as ondulações vibratórias entre esses dois pontos. Os meus olhos recebem, num ponto-voraz, as linhas que sustentam o espaço, feixes incidentes paralelos, raios que se afastam progressivamente, termos geométricos. […]
> Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fulgazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não ligues excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. O milionésimo sentido da voz, "tiro o lápis da mão", o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio nocturno, "era um dia verde", o afecto negro, sob o lenço da noite.[122]

O gesto de partir a luz se dá na palavra – esse *ponto-voraz*. A palavra é o alvo. A palavra, aqui, é vista como uma imagem e, dessa forma, aproxima-se da letra. De uma certa "letra-pintura", como observa César Guimarães:

> A escritura, como essa letra-pintura da caligrafia japonesa, escorrendo vertical, pendente sobre o papel, é o que "chove do semblante" e des-faz a forma reconhecida, o significado, a mimese com suas figuras espelhando o mundo à maneira de um duplo. A escritura não é o resultado final do que o pincel ou a tinta deixam no papel, mas, sim, o traço singular que anima aquilo que posteriormente reconheceremos como produto. A escritura é um gesto cortante, reduzido ao essencial, ao mínimo, como expressa Lacan: "Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas?"[123]

Se tomarmos a escrita como essa letra-pintura a que se refere César Guimarães, o sentido não será mais o foco principal de uma leitura e, sim, o que de imagem podemos ver. Que vestígios de corpo podemos encontrar nesse tipo de texto, se o corpo de que nos fala Llansol é um *corp'a'screver*? Só nos resta reconhecer seus vestígios – vestígios de um pássaro, de uma cobra, de uma árvore, de uma casa, de um homem, de uma mulher, de um cão, de um nome... Imagens escritas e soletradas, letra a letra: "o pensamento de uma

---

[122] LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 112-113.
[123] GUIMARÃES. *Imagens da memória:* entre o legível e o visível, p. 216.

criança", "cópias da noite", "passeio nocturno", "era um dia verde", "o afecto negro", "sob o lenço da noite." E esse gesto nos dará acesso a uma outra forma de leitura que não mais será a da verossimilhança, dado que esta liga-se excessivamente ao sentido e é, na maior partes das vezes, impostura da língua. A leitura do texto se fará pelo caminho do fulgor, ou seja, do brilho, da luz transmitida ou refletida por qualquer corpo – fulgor do sol, fulgor dos olhos da amada, fulgor do texto. "O fulgor é preferível à verossimilhança".[124] Nesse sentido, o fulgor é um *afecto*. Ele nos toca, sentimos o fulgor no corpo. Assim, o fulgor construir-se-á a partir de toques e vestígios, sim, pois não se pode apreendê-lo, como não se pode apreender a luz. Mas podemos sentir o fulgor, aprender a vê-lo, vendo os vestígios de sua iluminância, como quando somos surpreendidos por uma clarão inesperado e acometidos de uma espécie de cegueira momentânea, mas que logo se esvai, não sem antes nos dar a ver o que da luz restou− poalhas.

[124] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 199.

II

O fulgor não pode ser apreendido. É preciso dar um lugar a ele para que a leitura pelo viés do fulgor seja possível e para que ele não se dissipe como poalhas de luz. É preciso, para tanto, um certo rigor: o rigor da forma. Nessa direção, temos o que Llansol denomina *cena fulgor*.

> Nem heteronímia, nem voz unária; nem alucinação da história, nem temporalidade ficcional. De Bach a Aossê, o texto acabou por abrir caminho a outros. Essa é, creio, a contribuição que o espaço Llansol deu a essa linhagem. O texto que foi descoberto permite dar voz, sem dispersar a voz ou a tornar una; deixa que o desenho do encadeado – que é uma outra forma de narrativa – dê a ver as cenas fulgor convergirem, seguindo uma respiração ampla de sístole e de diástole, num interior de anel.[125]

As *cenas fulgor* parecem contornar o fulgor. Dão um certo limite a ele, digamos. Uma cena já se define por isto: é uma delimitação, um recorte. Porém, no caso da *cena fulgor*, a imagem que parece dela se aproximar é a do anel. Um anel só existe pelo contorno que faz no vazio. E assim parece funcionar a *cena fulgor*. Ela contorna, dá lugar, faz emergir o que antes estava disperso. Isso não quer dizer que as *cenas fulgor* aprisionem o fulgor. Pelo contrário: elas conservam o caráter inapreensível da luz, mas, ao fazerem seu contorno, dão-nos a ver seus vestígios, seus restos. E esses vestígios, esses restos, comporão a textualidade Llansol e seu encadeado de anéis – outra forma de narrativa. Será esta a densidade dessa escrita: a de suportar o vazio.

Esse encadeamento não produz série, mas, sim, respiração ampla. Sístole e Diástole no interior de um anel. A textualidade se compõe como uma renda: "Rosas, renda que liga as rosas. Talvez tenha sido isto, fazer renda, que eu primeiro tenha desejado. No seu lugar, comecei a escrever".[126] A textualidade, assim como a renda, só se faz pelo vazio que a atravessa e "quem há que suporte o Vazio? Talvez ninguém, nem Livro".[127]

As *cenas fulgor* seguem numa respiração ampla, sístole e diástole num interior de anel. E aí, no interior de um anel, no interior de uma cena fulgor, capturam-se os vestígios, os restos que comporão a textualidade. Por exemplo: Muntzer com sua cabeça à mão, a entrada do falcão Aossê no pulso de quem escreve, o branco das vestes de Emily

---

[125] LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 163.
[126] LLANSOL. *Finita*, p. 17.
[127] LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 10.

Dickinson, a música de Bach, o raio sobre o lápis, o tronco de Parasceve, a cheia de graça, o nascimento de Jade, o cão alado, o jardim que o pensamento permite, o lenço perdido de Rimbaud, o rosto legente... São *cenas fulgor*, imagens soletradas pelo texto que, como os anéis, só existem pelo contorno do vazio que as faz existir. São, dessa forma, *existentes-não-reais*.

Assim, a leitura de Llansol não mais se dá seguindo os caminhos da verossimilhança, pois esta parece excluir o vazio. A leitura torna-se, nesse espaço, uma leitura de imagens: legência. Cabe a nós, legentes, o cuidado de abrir o corpo às sensações. Pois, se é verdade que não há ninguém, nem livro, que suporte o vazio, o corpo torna-se o lugar onde ele, o vazio, é sentido. O sentido é o do corpo, pois a leitura, aqui, dá-se no que Lacan chamou, a respeito da im-possibilidade de leitura da letra, de *pas de sense*: o não sentido, mas ao mesmo tempo, o passo de sentido.[128] Ler uma imagem, como a uma letra, comporta esse paradoxo. E assim acontece a leitura das *cenas fulgor*: sabe-se que não se encontra ali um sentido pronto, acabado, mas, sim, um passo em direção ao sentido, um passo em direção ao infinito do sentido.

---

[128] *Pas de sens*: conceito muito trabalhado por Lacan e Derrida, o qual nos lança para um espaço onde a leitura de um texto literário nunca será uma leitura acabada. Estaremos sempre no campo do não sentido que é, ao mesmo tempo, um passo de sentido. Um passo em direção ao sentido, mas ficaremos sempre no campo do passo. No campo do não. No campo do *pas*. Esse conceito de *pas de sens* é também muito trabalhado por Lucia Castello Branco em vários de seus ensaios. Cito, aqui, um trecho de sua tese, apresentada no concurso de professor titular em Estudos Literários, na Faculdade de Letras da UFMG, intitulada *Chão de letras*: as literaturas e a experiência da escrita: "Refiro-me precisamente à formulação que se encontra na lição 'A função do escrito', do *Seminário 20*, quando Lacan afirma: 'Tudo o que é escrito parte do fato de que será para sempre impossível escrever como tal a relação sexual. É daí que há certo efeito de discurso que se chama a escrita'[…]
'Alguns escritores são apavorados. Têm medo de escrever. O que contou no meu caso foi nunca ter tido medo desse medo. Fiz livros incompreensíveis e foram lidos […]. Escrever, essa foi a única coisa que habitou a minha vida e que a encantou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca', declara, entre perplexa e maravilhada, Marguerite Duras.
Arrisquemos, então, a hipótese: a de que a alguns escritores, àqueles que não têm medo desse medo, é dada a chance de, através do arranjo de letras que constitui a escrita, promover um *pas de sens*. Às vezes um verdadeiro passo de sentido, que reescreve todo o sentido de uma escrita e de uma vida. Às vezes um passo largo demais, largo demais para as pernas de um sujeito. De toda maneira, é de um *pas-au-délà* (de um passo além) que se trata quando nos arriscamos no campo das letras. Pois é também como *pas-à-lire*, como não-a-ler e, no entanto, passo-a-ler, que um escrito nos convoca".(BRANCO. *Chão de letras,* p. 166.).

III

Vejamos o poema *Voyelles*, de Arthur Rimbaud:

A noir, E Blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, supreme Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
− O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux![129]

Agora, a tradução de Llansol:

Vogais

A negro, E alvo, U verde, O azul: vogais,
Direi um dia destes os vossos nascimentos latentes:
A, negro corpete peludo das moscas resplandescentes
Que tangem à volta dos cheiretes e fedores fatais,

Enseadas de sombra; E, inocências de vapores e tendas,
Feras-lanças dos glaciares, reis alvos, tremer de umbelas;
I, púrpuras, escarros rubros, riso dos lábios belos
Na cólera ou nas extasias penitentes;

U, ciclos, vibração divina dos mares esverdeados,
Paz dos prados semeados de animais, paz das rugas
Que a alquimia imprime nas poderosas grandes mentes;

O, supremo Clarim, fonte de estridências estranhas,
Silêncios atravessados por Mundos e por Anjos:
− O o Ómega, raio violeta dos Sete Olhos Videntes![130]

Encontramo-nos, então, com Rimbaud. As cores de Rimbaud. Suas vogais.

---

[129] RIMBAUD. *Um rapaz raro*, p. 204.
[130] RIMBAUD. *Um rapaz raro*, p. 205.

O encontro aqui se dá nas cores. Friso isso, pois não se trata, neste momento, da análise de um poema. Muito menos do poeta. Não nos interessará se Rimbaud é um dos mais conhecidos e contundentes poetas da literatura francesa ou se ele, pequeno camponês de apenas dezesseis anos, já escrevia poemas que abalariam todo cenário literário da capital das luzes. Não se trata, ainda, se ele, com seu rosto de rara beleza, com seu rosto de rapariga, já caminhava em direção a Paris, onde encontraria e arruinaria a vida de um homem ou ainda se, depois do amor e da ruína, esse *rapaz raro*, por força de uma rara doença, que o fez perder uma das pernas, teve de voltar às pressas para Marseille onde passou seus últimos dias, depois de caminhar por vários países da Europa e África, para ser enterrado em Charleville, trinta e sete anos depois de seu nascimento. Não é das derivas e delícias de um barco ébrio que este texto se ocupará. Não sendo indiferente a tudo isso, no momento, prefiro ater-me às cores.

Comecemos pelas vogais de Rimbaud: *A noir, E Blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles*. Como já disse, não partiremos do fato de esse poema ser classificado como uma obra prima do ponto de vista do movimento Simbolista. Passaremos além, pois, como já nos disse Llansol, "não há literatura". Mas não podemos negar o caráter imagético a que nos remonta esse poema. Na verdade, o que nos interessará será tão somente a imagem.

Vejamos o comentário de Augusto de Campos, tradutor do poeta no Brasil, a respeito do poema: "há o Rimbaud hipercromático das sinestesias programadas do 'Soneto das Vogais', como a sugerir que, em matéria de imagens, o poeta pode tudo".[131] Em matéria de imagens, o poeta parece poder tudo, pois é delas – e não da metáfora – que ele, segundo Nietzsche, ocupa-se: "a metáfora é para o autêntico poeta não uma figura de retórica, porém uma imagem substitutiva, que paira em sua frente em lugar realmente de um conceito".[132] A imagem é o alvo do poeta. A cor é o alvo.

> Escute um pouco: o literato, como o senhor, exprime-se através de abstrações, enquanto o pintor concreto exprime-se através do desenho e da cor, suas sensações, suas percepções. Se elas não estão sobre sua tela, perceptíveis ao olho dos outros, não se poderá contar tudo que as envolve, que as torna assimiláveis. Eu não gosto da pintura literária. Escrever sob, submetido a um personagem, o

[131] CAMPOS. *Rimbaud livre*, p. 16.
[132] NIETZSHE. *O nascimento da tragédia*, p. 56.

> que ele pensa e o que ele faz, é confessar que seu pensamento ou seu gesto não são traduzidos pelos desenhos e pela cor.[133]

O literário, segundo Cézanne, se expressa por abstrações. Está destinado a escrever personagens, o que elas pensam, fazem... Já o pintor concreto possui em suas mãos a crueza da imagem. O "passo de sentido" da cor. Nesse sentido, encontramo-nos num espaço em que a literatura "não há", pelo menos aquela que estudamos na academia e que já foi armazenada em caixas bem lacradas, que levam o nome de Estilos Literários. Espaço onde nos é possível soletrar imagens. Sinto-me, assim, à vontade em convocar essas poucas, mas preciosas, palavras de Cézanne (e quem mais poderia nos falar da cor senão um pintor?):

> Eu a quis copiar, a natureza. Não conseguia. Mesmo procurando-a, voltando a ela, tomando-a nos seus sentidos. Irredutível. De todos os lados. Mas fiquei contente comigo mesmo quando descobri que o sol, por exemplo, não se podia reproduzir, mas que era necessário representá-lo por outra coisa... pela cor. Todo o resto, as teorias, o desenho que, à sua maneira, é uma lógica, uma lógica bastarda entre a aritmética, a geometria e a cor, o desenho, que é uma natureza morta, as idéias, as sensações não são senão desvios. Por vezes, acreditamos em atalhos, estamos longe. Há somente uma via para tudo alcançar, para tudo traduzir: a cor. A cor é viva, está viva. Ela alcança as coisas vivas. No fundo, eu sou um homem, não é? Eu tenho, não importa o que faça, a noção que essa árvore é uma árvore, esse rochedo um rochedo, esse cão um cão...[134]

Não se pode copiar a natureza, apenas se pode traduzi-la por suas cores. Não há outra via senão pela cor para se chegar ao mundo. Para trazer o mundo à tela, à página, pois, segundo Cézanne, "a cor é o lugar onde o cérebro e o universo se encontram".[135]

---

[133] CÉZANNE. *Conversations avec Cézanne*, p. 118. (Tradução minha). "Écoutez un peu, le littérateur comme vous s'exprime avec des abstractions, tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions. Si elles ne sont pas sur sa toile, perceptible à l'œil des autres, ce n'est pas tout ce qu'on pourra raconter autour d'elles, qui les rendra assimilables. Je n'aime pas la peinture littéraire. Ecrire sous un personnage ce qu'il pense et ce qu'il fait, c'est avouer que sa pensée ou son geste ne sont pas traduits par les dessins et par la couleur."

[134] CÉZANNE. *Conversations avec Cézanne*, p. 119. (Tradução minha). "La nature, j'ai voulu la copier, je n'arrivais pas. J'avais beau chercher, tourner, la prendre dans les sens. Irréductible. De tous les côtés. Mais j'ai été content de moi lorsque j'ai decouvert que le soleil, par exemple, ne se pouvait pas reproduire, mais qu'il fallait le représenter par autre chose... par la couleur. Tout le reste, les théories, le dessin qui est une logique, à sa manière, une logique bâtarde, entre l'arithmétique, la géométrie, et la couleur, le dessin, qui est une nature morte, les idées, les sensations mêmes ne sont que des detours. On croit parfois prendre des raccourcis, on allonge. Il n'y a qu'une route pour tout rendre, tout traduire: la couleur. La couleur est vivante, rend seule les choses vivantes. Au fond, je suis un homme, n'est-ce pas? J'ai, quoi que je fasse, la notion que cet arbre est un arbre, ce rocher un rocher, ce chien un chien…"

[135] CÉZANNE. *Conversations avec Cézanne*, p. 112. (Tradução minha). "la couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent".

Nesse horizonte, no horizonte das imagens, no horizonte das cores, ouçamos o que nos diz Llansol, também tradutora de Rimbaud:

> quando se tornou impossível continuar a traduzir pois o meu próprio texto – outro texto –, vacilava por entre as linhas e substituindo provisoriamente o de Rimbaud (e até revoltando, contra ele), queria subir à máquina de escrever; as quatro filas de teclas, dispostas em socalcos ou degraus, pareciam-me a entrada da minha própria manhã que, hoje,
> foi a manhã do arco-íris,
> ao invés do *arco-negro branco*,
> (o *A* e o *O* de Rimbaud, ou o ELA de Gabriela, a parte suspensa que me faz falta) e que costuma quase sempre implantar-se na minha visão quando eu acordo.
> Desde sempre me chamaram Gabi, na intimidade, quero agora o meu nome inteiro, reaver todas as cores do nome que me foi dado. As cores da mulher e do homem, a libido da pujança que afirma e não divide nem separa. Fora do meu hábito, tinha ido entreabrir a janela e chovia, o céu de Sintra, tão sensível, estava completamente fechado e, por detrás do Palácio, como um castelo andante ou um I altivo, passava uma nuvem irrespirável e pesada. Soltou-se, em seguida, o arco-íris, e eu fiquei a olhá-lo entre o texto que já se encaminhava para casa e a pergunta tão física "por que, durante tanto tempo, tiraram as cores ao meu nome?"; "por que faltam cores a Rimbaud?"[136]

Faltam cores a Rimbaud. Faltam cores a Gabi. Lembro-me da frase de *Um falcão no punho*: "o devir de cada um está no som de seu nome".[137] Aqui se podia pensar também: o devir de cada um está na cor de seu nome. É preciso recuperar as cores do nome de Rimbaud, as cores do nome de Gabriela. Em Gabi, temos um ELA que é suprimido e com isso se vão as cores de Gabriela, como se esvai um lenço pelo ar. Em Rimbaud, depois de reler a tradução de Llansol para o poema *Vogais*, observei que uma das letras, uma das cores, perdeu-se: *I rouge*. Um lenço de Rimbaud se foi. Letra que, em *Inquérito às quatro confidências*, aparece como uma nuvem irrespirável e pesada.

Na verdade, o que parece mais interessante para a textualidade é reescrever as cores. Pois, nesse espaço, não se pode conviver sem as letras de Gabriela e muito menos com o *A* negro-fétido de Rimbaud ou seu *O* azul-suplicante. E assim, Gabriela, ao recuperar as cores de seu nome, convida seu companheiro filosófico, Virgílio Ferreira, em *Inquérito às quatro confidências*, a mudar a cor e a grafia do *A* de Rimbaud:

> – Virgílio!
> – Sim?

[136] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 38.
[137] LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 133.

> − Vamos mudar a cor e a grafia do *A* de Rimbaud? Lembra-se do que ele escreveu? "A estrela chorou rosa no coração do teu ouvido atento/ O infinito rolou alvo no teu corpo, da nuca aos rins/ O mar orvalhou ruivo os teus seios de rubro cobre/ E o homem sangrou negro no teu flanco sem fim."
> − Ele identifica o *A* negro e o homem.
> − Sim. E o alvo com o infinito. Mas na nossa língua, alvo é disseminado pelo verbo, no branco e no alcance.
> − E como ficaria?
> − *Há*.
> − E a cor?
> − Ver-íamos.[138]

Do *A* ao *Há*. Mudança sutil. Resta o som, mas se reescrevem as cores e a grafia. Do ambiente negro de um *A*, lançamo-nos ao ponto alvo de um *Há*.

> Algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos o ouvido de uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho. Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o facto de "há" não se poderia negar. Não que haja isto ou aquilo, mas a própria cena do ser estava aberta: há. No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação: há.[139]

O *Há* como o aberto da cena do ser. O *Há* é o alvo do texto. É alvo. Nele parece se fundar o espaço edênico. Espaço que, como já vimos, não se encontra na origem do universo, como diz o mito, mas, sim, no meio da coisa,

> como um duplo feito de novo e de desordem; que sempre existiu e não só no princípio dos tempos; que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito, e irreconhecível; que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem.[140]

O que se procura é o *há*:

> O que procuro é ver onde a continuidade do há se fractura, onde muda de registo e de sinais, e se há possibilidade de o dizer sem esperança, nem impostura. "Sem esperança", quer dizer sem ilusão garantida. Quando nos apercebemos que o há é há, não somos só parte dele. Acrescentamos-lhe um ver criador_____ criamos, modificando-lhe a paisagem. Nenhum traço se perde, mesmo que tenda a apagar-se. O que hoje me cabe é ver sinais, e projectá-los com toda força de impacto de que dispuser. Sobrepondo-os e entendendo as consonâncias que desenvolvem entre si. Deixar-me orientar pelo sentido melódico que lhes ouço e aceitar a significação ou *senso* que resulta, se resultar. Recomeçar *o ver* todos os dias, tentar que a energia que me gasta me dê mais energia, procurá-la nos filamentos mais tênues do real que tenho à mão, não recear servir-me do *estranho* que o meu corpo sente e pensa.
>
> Esse estranho é somente um efeito da linguagem do cinismo positivista reinante em que fui criada. *Ver* é fazer e desfazer. É criar linguagem. E criar-me.

---

[138] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências,* p. 41-42.
[139] LÉVINAS. *Ética e infinito*, p. 40.
[140] LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 146.

> Tornar-me um 'puzzle' onde um dia se desenha um labirinto, outro dia um morro elevado da paisagem, outro dia um quarto escuro fracamente iluminado pelos ruídos exteriores, outro dia um corredor de amor sereno que atravessa a rua onde se ouvem passos de cavalos por entre melodias e batidas de rock. Não perder o fio, sem ter a obsessão ou a angústia de o perder. E, na hora em que o há se fractura, deixar-me ir, ver onde sou levada, retomar a corrente, aceitar mudar de forma e, a partir dela, reaprender a ver. Nessa hora, dar a mão e sentir as figuras. Horas há em que seremos pura vontade_____ puro amor do há.[141]

A experiência do *há* passa pelo "ver". Um ver criador que faz e desfaz. Um ver que escreve tornando-se, ele próprio um corpo, um *corp'a'screver*. A escrita, no campo do *há*, parece começar no olho. Ver o tropel de imagens que, a todo momento, corre pelo horizonte. Imagens do cotidiano que poderiam passar por corriqueiras, vulgares, mas que não o são. Por exemplo, a água de um copo movimentando-se por causa do balançar de um trem, um vestido que toca a pele, uma criança que deseja ver o rosto de Deus, uma mulher que não teve filhos de seu ventre ou, ainda, um 'puzzle' onde um dia se desenha um labirinto, outro dia um morro elevado da paisagem, outro dia um quarto escuro fracamente iluminado pelos ruídos exteriores, outro dia um corredor de amor sereno que atravessa a rua onde se ouvem passos de cavalos por entre melodias e batidas de rock... Imagens que poderiam passar sem que ninguém as percebesse, lançadas ao desaparecimento irremediável, à morte. Porém, no *há*, elas viram matéria figural. Tornam-se figuras. Sofrem uma mutação decorrente do olhar, pois não há morte no *há*. E o texto diz: "eu sou a consciência de tudo isto. Não vou ceder, o meu dom é sentir o pensamento e unir o diverso de tudo isto. Escrevi para ser, escrevi para segurar nas mãos inábeis o que fulgurou... e não morreu".[142]

A textualidade é talvez o único lugar onde *há*, onde o olhar opera sem medo e a melancolia e a morte mudam de forma. Nesse lugar, bem diante dos olhos, encontramos a ressurreição:

> _____ nada é mais rápido do que a melancolia; é traiçoeira no ataque, inopinadamente ressurge diante dos olhos, e o turbilhão é tal que se extingue sem linhas precisas. O facto principal, determinante, é que nossa forma, a forma com que somos receptivos ou agimos, é um corpo, todo o afecto nasce, perdura e se extingue nessa forma; a separação física dos corpos pode ser, por vezes, o facto mais notável: aquele contra o qual o conceito perde força e

[141] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 168-169.
[142] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 160.

> paciência. De nada me vale querer ser razoável. Quando me dou à nostalgia, é triste de morrer.
> A realidade da dor, até desejar a morte, não está na separação física (de que é feita a maior parte da vida senão de *ausências presentes*?) mas no simples efeito de imagens que não se sobrepõem.
> Não vou perguntar: "quem falta?" Sou eu que falto, o fragmento por que suspiro, e que está suspenso fora de mim. *Eu* que queria ser *ele*, sem poder, como _____ como um resto de frase
> que se esquece.
> Mas quando escrevo, sinto as partes na mão (sobretudo, *o sexo que lê*) e a nostalgia que, afinal, também é ausência de poder _____ desfaz-se e abre-se a cena inconsútil, apesar de interrupta, da nossa conversa.
> É um facto que a literatura, ou seja o que for, me interessa pouco: o que me interessa é a proximidade-sobreposição. E não posso escrever se não estiver próxima, coincidente. Com o meu olhar sobre outro. Olhar no olhar do olhar sem fim. Procurar olhares, incluir e libertar olhares, entrar dentro de olhares paradoxais, sair deles, sofrer por ver, sorrir por ver ainda mais. Entrechocar os olhares,
> fazer
> excederem-se as imagens,
> até que elas desmaiem na *sua* noite possessiva mas não canibalesca.
> Para cada imagem fazer um conto, baralhá-las,
> assistir à criação sem compreendê-la,
> a não ser por um olhar,
> um ultimo olhar.
> Dar um belo olhar pleno dessas imagens a um recém-nascido, ou a alguém que acaba de morrer. Neste momento,
> eu sei,
> por uma graça do olhar sem fim,
> 'que há um menino meu ainda por nascer,
> um menino que acaba de morrer
> e voltar.[143]

Nesse trecho, podemos observar claramente o ponto em que a melancolia, parceira da nostalgia, aparece: a falta. Porém, nesse espaço, não há lugar para se lamentar as ausências, pois a vida é feita, em sua maior parte, de ausências presentes. É preciso passar além, pois, caso contrário, ficaríamos no campo da eterna lamentação e da esperança de encontrarmos um fio que já se perdeu há muito tempo, pois uma ausência é, irremediavelmente, uma ausência. Uma falta. É este lamento que parece nutrir a escrita realista, como, por exemplo, na passagem de *Dom Casmurro*, em que o protagonista, quase no fim da vida, ainda espera, mesmo sabendo impossível, juntar o fio de sua vida, restaurar na velhice a adolescência:

[143] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 24-25.

> O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.[144]

Para Dom Casmurro, para a narratividade romanesca, essa lacuna é tudo. Para a textualidade, não:

> Não vou perguntar: "quem falta?" Sou eu que falto, o fragmento por que suspiro, e que está suspenso fora de mim. *Eu* que queria ser *ele*, sem poder, como _____ como um resto de frase
> que se esquece.

Cabe lembrar aqui que a citação de Llansol à qual me remeto é retirada de um livro dedicado à Virgílio Ferreira, companheiro filosófico da autora, que acabara de falecer. O objetivo era fazer confrontar duas obras que, mesmo distintas, chocam-se com o mundo. Estabelecer uma geografia, não uma biografia e, muito menos, uma ficção, dessas duas obras. Uma signografia-sobre-o mundo, ela nos diz. Signografia que respeitasse a distância em que essas obras se encontram e, tão somente, a distância imposta pela morte de Virgílio:

> O mundo existe, e o Virgílio morreu. Não procurei criar uma realidade em que o mundo deixaria de ser in-conforme, libertando-nos da nossa rebeldia que é *distância* e *responsabilidade*, ou reconciliando-nos num abraço final como se tudo tivesse sido um equívoco,
> nem criar a suposição de que ele morreu
> mas como se, de facto, não tivesse morrido.[145]

É preciso passar adiante da morte. Passar adiante da nostalgia, da melancolia, esse sol negro. Encontrar-se com o sol. Dessa forma, na textualidade, a melancolia e a nostalgia passam. Passam e se desfazem, pois na textualidade há o corpo: "quando escrevo, sinto as partes na mão (sobretudo, *o sexo que lê*) e a nostalgia que, afinal, também é ausência de poder _____ desfaz-se e abre-se a cena inconsútil, apesar de interrupta, da nossa conversa". Nesse lugar, dar-se-á a continuidade do *há*:

> Mesmo quando o *há* se fratura, a experiência do *há*, sem impostura nem ilusão garantida, é da ordem da linha, de um fio que se perde e, portanto, da ordem da continuidade. Ainda que se trate de uma experiência instantânea, como a da

[144] ASSIS. *Dom Casmurro,* p. 10.
[145] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 168.

> epifania. Pois, se um traço nunca se perde, o traço é justamente a marca daquilo que se perdeu: a linha, o fio contínuo.[146]

Lucia Castello Branco, em seu texto "Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal",[147] trabalha com a idéia de que, mesmo na fratura do *há*, tem-se uma certa continuidade que se dá por uma linha, um fio, que ora se perde, mas que se amarra, novamente, no horizonte. Um tecido se trama. No corpo, com o corpo. No corpo, no olho, no "sexo que lê", as imagens são capturadas e traduzidas. Ressuscitadas, mudam de forma e, aí, entramos em contado como o segredo do *há*:

> nada
> se pode dizer
> *com*
> o sexo, mas é com ele que se diz, tal uma folha com o lápis.
>
> Um velho lápis não sabe como afiar-se. Uma folha, mesmo pura, nunca lerá o que tem escrito.
> É um segredo: o segredo do há.
> Digo-vos apenas: − Nada é vulgar, tudo é figurável.[148]

O segredo é: tudo é figurável. "Nessa hora, dão-se as mãos a sentir as figuras: horas há em que seremos pura vontade_____ puro amor do há."[149] E assim, na pura vontade, no puro amor, há:

> textos reais – trazem uma coroa na sua humildade.
> Há móveis reais – trazem o desprendimento no seu próprio ser. Trocam-se por imagens.
> Há fios frios nas janelas, que as mantém abertas.
> Há alegrias indizíveis que nascem de anéis que enterramos nas palavras, nos lagos, no alto das montanhas.
> Há certezas tão verdadeiras como incertezas.
> Há lugares que já alcançamos sem nunca os ter habitado.
> Há o êxodo que consome os tempos, um a um, como pétalas.
> Há o insondável perfeitamente claro – neste luar libidinal.
> Há o sexo de ler.[150]

---

[146] ANDRADE; BRANCO. *Livro de asas:* para Maria Gabriela Llansol, p. 245.
[147] BRANCO. *Nuvens de pensamento branco*: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal. ANDRADE; BRANCO. *Livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol.
[148] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 100-101.
[149] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 169.
[150] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 156.

IV

> _____ talvez o meu texto venha um dia a desaparecer. Não deixará de ser verdade que nasceu aqui.
>
> Entre vós, na minha língua confrontada com às vossas paisagens. Que podeis compreender e identificar sem, no entanto, desvendar a língua que foi a sua raiz. Por outro lado, os portugueses, que nem as vêem, nem as identificam, nem são embebidos por elas, podem ouvir a língua que as fala.
>
> Esta **sobreimpressão**, à primeira vista discordante e contraditória, não surgiu por minha livre vontade. Impôs-se-me, embaraçadamente e complexa, e exigiu de mim mesma uma mutação para qual nada, nem ninguém, me tinha preparado.
>
> Eis o que aconteceu realmente:
>
> Sei hoje que é nessa sobreimpressão que eu habito o mundo, e vejo, com nitidez, que outros vieram ter comigo:
>
> 'concebe um mundo humano que aqui viva, nestas paragens onde não há raízes.[151]

Essa citação foi retirada de um discurso de Maria Gabriela Llansol proferido em Bruxelas, no dia 7 de Outubro de 1991, na ocasião da XIª bienal das Artes e da Cultura, dedicada a Portugal (Europália). Temos, então, logo de início, o encontro de duas línguas – a portuguesa e a francesa. E é nesse encontro que podemos vislumbrar o que Llansol chamou de *sobreimpressão*.

Sabemos que boa parte de sua obra foi escrita na Bélgica – Herbais, Jodoigne. Sabemos, também que, se saiu às pressas de Portugal, quase fugida, devido à deserção de seu marido, Augusto Joaquim, da guerra contra a independência das, ainda, colônias africanas, sua língua nunca a abandonou:

> Reconheço que sempre vivi nesse país sem tentar mergulhar nele, e torná-lo meu; mas como poderia ser diferente, se eu própria me afastava daquele em que tinha nascido e, pouco a pouco, não possuía do passado senão
> uma língua
> de que nada, nem ninguém, conseguiram separar-me.
> E, hoje, sei que essa língua se tinha tornado o meu único ponto firme – a minha âncora: o meu real; o nó de certeza do meu corpo com o mundo. O meu órgão de convicção, se assim vos aprouver chamar-lhe.[152]

A língua aparece como único ponto firme, o real, o nó de certeza do corpo com o mundo, o que me parece de grande importância para quem habita paragens onde não há

[151] LLANSOL. *Lisboaleipzig 1:* o encontro inesperado do diverso, p. 124.
[152] LLANSOL. *Lisboaleipzig 1:* o encontro inesperado do diverso, p. 126.

raízes. A essas raízes, poderíamos ligar, rapidamente, à noção de identidade, pois, sendo Llansol portuguesa, poderíamos pensar que o fato de não abandonar sua língua estaria ligado a uma tentativa de preservação de sua identidade portuguesa. Mas, não. Não parece ser isso o mais importante para o texto llansoliano, pois este deseja conceber "um mundo humano que aqui viva, nestas paragens onde não há raízes", pois habitar esse mundo é estar em comunhão com a única coisa que diferencia os humanos dos outros seres: o fato do ser humano ser o único a poder arriscar sua identidade.[153]

E esse risco parece bordejar o processo da *sobreimpressão*, pois este nos leva a caminhar sobre terra estrangeira. Mais que caminhar, leva-nos a trabalhar a dura matéria da língua, pois, se há mesmo uma *sobreimpressão* envolvida nesse processo, há uma mutação do mundo em grafia, em letra. E isso, muitas vezes, traz o risco de se perder a voz:

> Procurei, todavia, desde o princípio, que isso se realizasse seguindo a linha da colina, na tensão entre criar e salvaguardar o meu caminho no horizonte próximo do quotidiano (com Augusto e no meio dos amigos, na proximidade dos animais e das plantas, e através dos livros), confrontando ao horizonte vasto, alegre e terrível da criação. Equilíbrio e tensão que pude salvaguardar durante os anos que vivi permanentemente na Bélgica.
> Passando agora mais tempo em Portugal, e a obra indo chegando, sem metamorfose da sua natureza, a um público mais vasto, sinto que se exercem maiores pressões para que este equilíbrio se altere. E por aí entraria em *terra estranha*, arriscando a perder a voz.[154]

Assim, à luz da noção de *sobreimpressão*, observamos a aproximação de línguas, cidades, paisagens. Aproximação sobreimpressa em um dos títulos de seus livros: *Lisboaleipzig*. *Sobreimpressão* que, aqui, coloca-se como um encontro: *o encontro inesperado do diverso*. O interessante nessa noção que o texto llansoliano nos traz é que não basta aproximar uma coisa de outra. É preciso escrever essa aproximação. É preciso grafá-la, transformá-la em grafia, mudar-lhe o corpo. E, para essa mutação, nada, nem ninguém, nos prepara: "Metamorfosear (mais tarde, direi *fulgorizar*) é um acto de criação. E criar é sempre criar Alguém. E este Alguém não é um exclusivo humano"[155].

Essa mutação torna a escrita possível – o fulgor. É através dela que o texto constrói as figuras – Alguém. A *sobreimpressão* parece se dar nesse ato de criação, em que os corpos mudam de forma, fulgorizam-se, pelo ato da mutação e/ou fulgor, até serem

---

[153] Entrevista concedida a João Mendes e publicada, a título de posfácio, em *Na casa de Julho e Agosto*, p. 143.
[154] LLANSOL. *Lisboaleipzig 1:* o encontro inesperado do diverso, p. 86.
[155] LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 191.

tornados "Alguéns" não necessariamente humanos. Os corpos parecem ser sobrepostos a fim de que formem os elos que constroem a estrutura do texto – as figuras.

O mesmo processo de sobreimpressão ocorre, como nos aponta Cinara de Araújo,[156] com o título do primeiro livro que Llansol identifica como o início de seu projeto de escrita, O *Livro das Comunidades*, e do último, *Cantores de Leitura*. Se observarmos as iniciais desses dois livros, veremos uma semelhança: de *LC* a *CL.*[157] As letras são as mesmas, o que muda é sua posição, como se elas fossem colocadas de frente a um espelho. Mas não será da ordem do espelho, da figura especular, o que gostaria de demonstrar aqui, mas, antes, o que poderíamos pensar como uma dobra sobre a própria obra. E essa dobra pode ser comprovada nessa mudança de posição das letras. Como se, desde sempre, o início e o final já estivessem ligados, pois, como já disse a autora em entrevista,"tudo está ligado a tudo"[158]

Temos, então, nesse preciso enodamento entre *figura* e *sobreimpressão*, uma espécie de "genealogia de figuras":

> Esta genealogia de figuras que o texto **aqui** convoca; ou, então, **lá em baixo**; ou, então, **lá-em-baixo-sobre-aqui**, partilham, indubitavelmente, uma mesma problemática, quer o seu nome seja Müntzer, ou Eckart, ou Hadewijch [...].
> Mas o que possuem, acima de tudo, em comum, é a técnica visual da sobreimpressão, a sua arte de ver o mundo sobreimpresso, impelido a deslizar umas sobre as outras as paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio.[159]

Sobreimpressão: "técnica visual; arte de ver o mundo sobreimpresso, impelido a deslizar umas sobre as outras as paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio".[160]

Se pensarmos nesse conceito de *sobreimpressão*, ou seja, se dobrarmos o tempo e o espaço, o que teríamos? Um mundo. Um mundo dobrado como se dobram as folhas de papel no momento do nascimento de um livro. Se dobrarmos, por exemplo, as folhas de Rimbaud e se nessa dobra houvesse a formação de uma mancha (penso aqui no contato de sinais que essa dobra provocaria, como se dobrássemos uma folha que ainda está umedecida de tinta), nome que, no campo editorial, dá-se ao texto, teríamos um mundo no mundo. Um mundo sobreimpresso. Essa mancha seria formada por vários tons, como se

---

[156] ARAÚJO. *Biografia como método*: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol, p. 136.
[157] ARAÚJO. *Biografia como método:* a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol, p. 147.
[158] BRANCO. *Encontro com escritoras portuguesas*, p. 10.
[159] LLANSOL. *Lisboaleipzig 1:* o encontro inesperado do diverso, p. 129.
[160] LLANSOL. *lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso, p. 129.

observa na paleta de um pintor. As cores encontram-se, assim, misturadas. Elas estão no meio da coisa. O que se deseja pensar, aqui, é como dessa mancha as cores podem dar-se a ver com mais nitidez. Como um texto pode chegar às cores? Como recuperar as cores de Rimbaud misturadas por essa dobra? Podemos pensar, talvez, no mesmo processo de decomposição, derivação, tradução da luz. Ao escrever, participamos, todos, escritores e legentes, desse processo. A luz dará o tom das cores. Escrever parece, nesse caso, aproximar-se do que se entende por "achar um tom".

A polissemia da palavra "tom", em nossa língua, é muito cara nesse processo. Usamos "tom" tanto para especificar uma cor como um som. E assim chegamos, talvez, no que Llansol denomina como "sonoridade cromática": o tom.

> Só me lembro da imagem da palavra que não coincide com a forma como se escreve. Soube que eram as suas cores que desnorteavam a ortografia dos seus nomes como se elas (as cores), estivessem por detrás da fonética, e esta fosse uma espécie de sonoridade cromática"[161]

Nessa espécie de fonética, as cores, assim como os sons, parecem se destacar da mancha. Assim, como em um ensaio de música, vemos um desfile de cores e sons que vão salvaguardar os tons desse texto.

A partir daí, vejamos onde pode nos levar a escrita.

[161] LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 39.

V

> 1. A mão do Senhor desceu sobre mim; então conduziu-me em espírito e colocou-me no meio de uma planície que estava cheia de ossos.
>
> 2. Fez-me passar junto deles, à sua volta, e eis que eles eram muitos sobre o solo da planície; e estavam completamente secos.
>
> 3. O Senhor disse-me: "Filho do homem, estes ossos poderão voltar a vida?" Eu respondi: "Senhor Deus, só vós o sabeis".
>
> 4. Ele disse-me: "Profetiza sobre estes ossos e dize-lhes: Ossos dissecados, ouvi a palavra do Senhor".
>
> 5. Assim fala o Senhor Deus a estes ossos: "Eis que vou introduzir em vós o sopro da vida para que revivais.
>
> 6. Eu vos darei nervos, farei crescer a carne que revestirei de pele e depois vos porei o sopro de vida, para que revivais. Sabereis assim que sou o Senhor".[162]

Esse é um fragmento do livro 37 de Ezequiel. Vemos aí a força e o poder do Senhor Deus. Ele leva o profeta Ezequiel, em espírito, para um lugar onde se vêem ossos ressequidos por toda parte. A questão posta a Ezequiel é se esses ossos poderiam retornar à vida. Ezequiel diz que só o Senhor Deus poderia responder tal pergunta. Este, então, com seu sopro, devolve a vida àqueles ossos, dando-lhes carne, pele, nervos. Este é o enredo contado por Ezequiel para mostrar a todos, por vários séculos, o poder de Deus.

Mas não será o poder o interesse deste trabalho, visto que o que vislumbra o texto llansoliano é justamente uma paisagem em que não haja poder sobre os corpos. Então, por que trazer aqui o livro de Ezequiel? Por que trazer essa constatação do poder de Deus que parece alimentar a fé de uma certa comunidade há milênios? Trago esse texto para mostrar o que podemos ler, valendo-nos da técnica da sobreimpressão.

No livro *O Senhor de Herbais*, de Maria Gabriela Llansol, temos, logo na capa, a fotografia de um homem vestido de maneira elegante, sentado com as pernas cruzadas, os braços recostados com firmeza no encosto da cadeira a olhar "com fixidez um sítio".[163] Teria este o mesmo poder do Senhor que, com seu sopro, devolve à vida os ossos secos e esparramados pelo chão, como nos conta Ezequiel? Talvez.

---

[162] BÍBLIA. *Ezequiel*, cap. 37, p. 1290.
[163] LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 241.

O Senhor de Herbais é forte. De alguma forma, ele aparece, no livro *O Senhor de Herbais*, como uma espécie de interlocutor que se encontra do lado do poder. E essa interlocução se dá por intermédio de Eusébia, figura que habita a casa do Senhor de Herbais, casa que, no passado, fora habitada pela narradora, em Herbais. A conversa se desenvolve através de cartas, pois Eusébia, ouvindo falar da antiga moradora, resolve escrever-lhe.

> Diz-me, então, que é médica, mas que neste momento não exerce. Que, na realidade, não é proprietária da casa, nem inquilina. Num momento de indecisão, respondera a um anúncio onde era proposto o lugar de uma espécie de dama de companhia. O dono da casa, identificado como O Senhor de Herbais, desejava uma senhora de meia-idade que lhe tratasse das coisas, em troca de habitação e de um pequeno salário. Fora ver e aceitara. A casa agradara-lhe imenso, mas não vira o proprietário. Tudo fora tratado com uma vizinha. Colocava a comida, a horas certas, numa marmita. Sempre na última divisória do corredor. Não via ninguém. A marmita era invariavelmente devolvida impecavelmente vazia. Nem pareceria suja, não fosse o brilho abafado da gordura. Nunca tinha tido reclamações. Uma vez por semana, havia um embrulho com roupa para lavar. Roupas de homem, já bastante gastas. O cheiro é inconfundível. Eu sei-o, porque vivi com homens quanto baste, diz-me você.[164]

E assim, começa sua conversa com Eusébia, sua "interlocutora realista". O Senhor de Herbais, o dono da casa, encontra-se distante. Um desconhecido, mas que marca presença através do poder que lhe é conferido: o poder do dono e do patrão. Porém, ao longo do livro, O Senhor de Herbais parece ir sofrendo uma espécie de mutação. Ele começa a ser afetado pelos *afectos* da escrita proposta por Llansol, que já não é mais uma escrita do poder.

Na parte intitulada *O livro das comunidades*, o Senhor de Herbais se encontra no meio das figuras da comunidade. Figuras que se encontravam no lado avesso do poder, mas que, indiscutivelmente, mantinham laços com este. Sobretudo se pensarmos que este espaço, o espaço das comunidades, estrutura-se como uma banda de moebius, em que o fora e o dentro não se excluem.[165] Portanto, nesse caso, o avesso do poder não exclui o seu

---

[164] LLANSOL. *O senhor de Herbais,* p. 50.

[165] Se tomarmos uma fita, teremos o seu verso e o seu reverso. Se juntarmos as suas extremidades, a fim de formar um círculo, teremos o lado de dentro do círculo e o lado de fora do círculo. A Banda de Moebius é formada pela junção das duas extremidades de uma fita, porém, antes de juntá-las, aplicamos na fita uma meia torção. Ao juntar, dessa maneira, as duas extremidades da fita, temos a formação de um espaço topológico cujo fora e o dentro se alternam. Não é possível identificá-los com precisão como acontece no círculo. Um exemplo claro da Banda de Moebius é a xilogravura *Moebius Strip II*, de M.C. Escher. Na xilogravura de Escher, observamos algumas formigas caminhando sobre uma Banda de Moebius. Podemos observar que, ao caminharem, ora estão no interior, ora no exterior. Cabe ressaltar que as formigas caminham sobre uma

outro lado. A ausência de poder e seu avesso convivem. Pois, a comunidade, formulada pelo texto llansoliano, não é, de forma alguma, uma comunidade alienada. Ela sabe que o poder existe, mas quer passar além. Mantém-se, de fato, em uma postura de combate. Poderíamos pensar o espaço das comunidades, no texto llansoliano, como uma geografia de rebeldes.

Tendo em vista essa geografia, o texto lançará a pergunta: "mas como explicar aos camponeses de Herbais a infinita diversidade do Senhor?"[166] E o texto continuará:

> A haver poder, estaria certamente entre eles, entre o chão e o manto branco do texto que os cobria,
>
> e seus dedos percorriam com delicadeza os lábios da própria boca para melhor compreender esse pensamento. Mas não seria curial que as comunidades interrompessem a leitura e se pusessem à procura da identidade difusa do poder como quem cata piolhos e pulgas na cabeça das crianças e no ventre dos cães. Dir-lhes-ia que havia poder como havia pulgas e piolhos. Em todos os casos, a prova seria a mesma. Os pobres coçam-se, as crianças coçam-se, os cães coçam-se. Ensiná-los-ia a dar o salto judicativo da fé, a encontrar uma relação segura entre piolhos e prurido, entre substantivo comum, físico e um outro, abstracto, racional, se bem que fosse indiscutível que havia o poder do diabo e o poder de deus
>
> as comunidades resistiam a essas profundidades abissais, o texto que as cobria espelhou-se de nuvens, o sol retirou-se, o judicativo ameaçava-as, tinham de partir em busca da generosidade do nomeativo.[167]

Dessa maneira, "que outro nome teria o Senhor de Herbais?"[168] Era-lhe preciso trocar o nome. Era preciso, para o Senhor de Herbais, sair do registro do judicativo, pois a faculdade de julgar e sentenciar ameaça os habitantes das comunidades. Era preciso mostrar aos camponeses a infinita diversidade do Senhor. E para que ele, o Senhor de Herbais, pudesse conviver ali, era preciso que essa diversidade se manifestasse. Assim, como já vimos que "o devir de cada um está no som do seu nome", é necessário um deslizamento: do judicativo para a "generosidade do nomeativo".[169]

Assim começa um movimento, na comunidade, para encontrar um outro nome para o Senhor de Herbais: "enquanto cozinhava sobre as brasas, o mestre na arte de nomear

---

mesma superfície, como se estivessem em linha reta, porém oscilam entre o interior e o exterior da fita sem que para isso se interponha qualquer ruptura.

[166] LLANSOL. *O senhor de Herbais,* p. 254.

[167] LLANSOL. *O senhor de Herbais,* p. 254-255.

[168] LLANSOL. *O senhor de Herbais,* p. 255.

[169] LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 255.

experimentou o sentimento de ser rosa, de constantemente se abrir em pétalas, perfumes e nomes, de ser dama onde a fome monstruosa se acaba e de poder com rapidez ter filhos, tirá-los debaixo da saia, um instante apenas entre fazer amor e lançar crianças."[170] Um pouco mais adiante, um grupo estudava: "Estávamos sentados a pensar o que faríamos, e o que fazíamos naquela casa; meditávamos num nome a dar ao Senhor de Herbais, que fosse suficientemente compreensivo e lhe ficasse bem e, sobretudo, não o magoasse."[171] Nesse momento, outra figura, João da Cruz, "desceu do cavalo e disse: − Por que não chamar-lhe de agrimensor?"[172]

Dessa forma, valendo-nos do "pensamento nomeativo", observamos uma mutação do Senhor de Herbais, que o tornava, mais uma vez, quase um desconhecido:

> Abri-lhe o portão, e ela passou sobre as pedras, trazendo-nos a prova do *lido*, porque o *lido* é uma das especiarias mais raras do universo. Sintoma dos infinitos que não conseguimos ler. E, sem ler, como caminhar? Perguntou-me se alguém chegara antes dela. E João respondeu:
> − Sim, o agrimensor.
> − Quem?
> − O Senhor de Herbais. – E como reparasse que o nome nada lhe dizia, esclareceu: − Esquadrinha os campos. Estávamos precisados de um compasso que des-medisse.
> − Des-me-disse? – insistiu a rapariga.
> − Sim.
> − Nós chamamos-lhe *lido* – disse ela.
> − Pouco importa – respondeu João −, desde que seja o mais comum dos nomes – acrescentou e afastou-se para a margem.[173]

Assim, o Senhor de Herbais parece sair do lugar do dono da terra, do dono da casa, para se tornar o agrimensor: compasso que esquadrinha os campos, que os des-mede. Des-medir, pois os campos das comunidades não pertencem a ninguém. Seus habitantes são todos *vivos no meio do vivo*. Não há por que medir o espaço, já que, dessa forma, teríamos a noção de território, fronteiras, divisas. E, se há território, se há fronteira, se há divisas, há, conseqüentemente, a noção de posse. E a posse não é, de forma alguma, uma noção que perpassa a comunidade. O agrimensor terá que se ater com a des-medição de uma geografia que, há algum tempo, desponta no texto llansoliano: *A geografia de rebeldes*.

---

[170] LLANSOL. *O senhor de Herbais,* p. 257.
[171] LLANSOL. *O senhor de Herbais,* p. 258.
[172] LLANSOL. *O senhor de Herbais,* p. 258.
[173] LLANSOL. *O senhor de Herbais,* p. 259.

Pensando, ainda, na "generosidade do nomeativo", acredito que, para essa nova forma do Senhor de Herbais (o agrimensor), o poder, que lhe era tão inerente, parece, também, mudar de forma. Ele parece deslizar para o que Llansol chamou de *pujança*. (Pujança: s.f., qualidade do que é pujante; exuberância; robustez, vigor; poderio, superioridade).[174]

Creio que à robustez, ao vigor e, até certo ponto, à exuberância, poderíamos relacionar o sentido da palavra "pujança", no texto llansoliano. Aquilo que tem força, que é possante. Além disso, "vigor", "robustez" e "exuberância" são palavras que podem remeter, também, à noção de corpo. Poderíamos acrescentar, aí, a palavra "rigor", mas, de maneira alguma, "poderio" e "superioridade". Estas ficariam com o Senhor de Ezequiel, pois é o poder deste Senhor que Ezequiel parece querer constatar e difundir. Ao Senhor de Herbais, o agrimensor, deixemos o vigor, a robustez e parte da exuberância, tão pertinentes ao corpo. Deixemos, ao agrimensor, a *pujança*.

Podemos aproximar a *pujança* da potência de agir, presente em todo e qualquer corpo, como nos diz Spinoza. Mas, para tanto, é preciso que o texto chegue ao *vivo* e, nesse ponto, justamente, temos a sutil, mas imprescindível, diferença entre Spinoza e Llansol:

> O que quis nesse texto [*Ensaio de Música*] (não volto a insistir na distância que existe entre o que "quero" e o que a leitura crítica se dispõe a ler desse meu querer), foi integrar o vivo na construção filosófica de Spinoza, extraí-la do seu mecanicismo explicativo. Fundar a pujança no vivo e não em qualquer necessidade geométrica.[175]

Sair do mecanismo explicativo, da necessidade geométrica, da necessidade de mesura, para que a *pujança* chegue até o *vivo*. Dessa maneira, vemos a expansão de um corpo: o corpo Spinoza.

Segundo Spinoza, um corpo se compõe ou se decompõe no encontro com outro corpo. Se seus *afectos* se correspondem, há uma expansão dos corpos. Assim, dizemos que um corpo se compõe com outro. Se temos o contrário, dizemos que um corpo se decompõe no contato com outro corpo, não havendo assim essa tão desejada expansão que se associa à noção de eternidade. Na composição dos corpos, temos a alegria, como o *afecto* resultante. Em sua decomposição, temos a tristeza.

---

[174] PUJANÇA. In: HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.*
[175] LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 98.

Talvez resida na expansão uma das tarefas do *legente*: a composição dos corpos. Quando Llansol funda a *pujança* no *vivo*, vemos aí o encontro de dois corpos, dois *corp'a`screver* − Llansol e Spinoza − e sua expansão. Poderíamos pensar, também, em sentido mais geral, no encontro do texto com o *legente*:

> Imagina que – escrevendo no livro – eu te estou a dirigir uma carta sobre (em cima) de um corp'a'screver e, no corpo a escrever pairam os textos na vida (a minha vida) a vir a memória, a desmemoria, os afectos. Enfim, a minha paisagem que rompe, e se entrega, totalmente no seu possível, à paisagem. Tentar conseguir que esse nosso corpo individual se abra a outras construções, as assimile e as transforme para maior pujança e felicidade do outro, incluindo a nossa. Amo esse corpo assim – motivo de ressuscitação. Ressuscitado já, gostaria de dizer. A toda hora esse belo corpo escreve porque deixa indícios de Amor para o Outro. Indeléveis, creio. Não. Estou certa.[176]

Talvez, se pudéssemos pensar em uma espécie de método de escrita e de legência no texto llansoliano, ele seria o da "expansão dos corpos".[177] Dos *corps'a'screver*. Expansão que se daria no *vivo*, lugar onde não há nenhuma hierarquia entre os seres, e que caminha em direção à alegria. Como se pudéssemos, nós, legentes, nós, *corps'a'screver,* dizer, ao ler o texto: "meu corpo compõe com o teu." E, nessa constatação (pois é esta que interessará ao texto llansoliano e ao Senhor de Herbais, o agrimensor que des-mede), expandiríamos os corpos em direção à alegria. E só assim compreenderíamos o que se coloca no fim dos *Contos do mal errante*, como uma espécie de prece:

> Figuras do meu destino, figuras do seu destino, sede compacientes connosco.
> Dai-nos a ver, ao fim da nossa viagem, rosto claro e radioso da alegria.[178]

---

[176] LLANSOL. Correspondência pessoal.

[177] Noção trabalhada por Lucia Castello Branco, no seminário intitulado *A tarefa do tradutor em Maria Gabriela Llansol*, ministrado na ocasião do concurso para professor titular em Estudos Literários, na Faculdade de Letras da UFMG. Nesse seminário, Castello Branco trabalha a hipótese de que, no projeto de tradução llansoliano, a que ela denomina de "tradução legente", a relação entre o tradutor e o texto a ser traduzido é uma relação entre legentes. Isto é, a partir da noção de expansão dos corpos, presente em *Ética* (livro V), de Spinoza, dois corpos que se encontram e compartilham do mesmo afecto, compõem-se. E nessa composição dos corpos há uma expansão. Desse modo, quando um legente entra em contato com o texto, há, aí, nesse encontro, uma expansão dos corpos. Uma expansão do texto, digamos. E também do legente, já que este, de certa forma, depara-se com a experiência do novo. Podemos encontrar um exemplo dessa expansão, como nos aponta Lucia Castello Branco em seu seminário, na tradução, realizada por Maria Gabriela Llansol, do título de um poema de Paul Éluard. Ela traduz "marine" por "marinha, marinheira, maresia". Vê-se aí uma expansão da palavra "marine", como se dela saísse um jato de outras palavras. De "marine" a "marinha, marinheira, maresia".

[178] LLANSOL. *Contos do mal errante*, p. 225.

E com ela, a alegria, com seu rosto radioso, podemos perceber a *sobreimpressão* de parte do Livro 37, de Ezequiel, promovida por Maria Gabriela Llansol, em *O Senhor de Herbais*:

> O sopro, então, perguntou-nos:
> "Mulheres, acaso julgais que estes ossos calcinados possam reviver?"
> E nós respondemos-lhes: "Sopro, só tu o sabes".
>
> E ele implorou-nos: "Escrevei neles a imagem que vos insuflo. Pegai num estilete, e escrevei:
> "Ossos calcinados, ouvi o sopro poderoso da cor".
>
> Eis o que o sopro lhes diz:
> "Vou colorir-vos, e vivereis. Desenharei o verde azul das veias. Cobrir-vos-ei de camadas de vermelho e de ocre.
> Serão a vossa carne.
> Sobre ela estenderei um tênue rosa.
> Será a vossa pele.
> Sabereis que o corpo é poderoso nas imagens coloridas em que passareis a viver.
> Sereis corpos de beleza
> e o tempo nada poderá contra ele". (Transcrição livre de *Ezequiel*, 37, 1-6)[179]

Já não há Ezequiel, há mulheres. Já não há Deus, há sopro. Os ossos não mais ouvirão o sopro poderoso do Senhor Deus. Ouvirão o sopro de *pujança* da cor. "Ossos calcinados, ouvi o sopro poderoso da cor". Ela, a cor, os revestirá para lhes trazer à vida. Será ela, com seu sopro, que promoverá a ressurreição dos corpos, desenhando-os. Através das cores, os corpos se reconstituirão como corpos de beleza: e nem o tempo poderá contra eles. Os corpos encontrarão, nas imagens coloridas que passarão a ser, a viver, a *pujança* que os moverá, oferecendo-lhes o necessário para que se constituam como corpos de letra: espaço, ritmo e voz.

[179] LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 78.

Capítulo III

Das árvores

ó queridos animais,
é para vós que escrevo,
que o texto e a música sejam fortes,
simplesmente nus,
e nos façam correr pelas escadas,
não porque haja perigo em cima,
não porque haja perigo em baixo,
mas porque aquele que chegar primeiro terá a prenda que é só uma, a substancia de correr e de ver primeiro o céu azul
através do janelo do sótão,
um azul como dantes não víamos, dantes imenso monótono e, agora, pequeno contraste,
a pedra do anel da aliança, ou pacto,
que nos une.

(Maria Gabriela Llansol)

ó queridos animais, […]
Não escondeis o sexo da vossa paisagem,
Antes o revelais aos que o olham como vosso; a vossa penetração no jardim,
E o desenho dessa relação que são os lugares próprios em que pernoitais durante o sono; as manifestações guturais que atravessam a porta, até ao meu quarto; o adormecer profundamente encostados uns aos outros.

(Maria Gabriela Llansol)

NOTA 3:

UM MUNDO DE SEISCENTOS MILHÕES DE ANOS

Este capítulo, assim como os outros, deveria trabalhar uma figura específica da obra llansoliana: Fernando Pessoa. Deveria trabalhar a noção de paisagem, no texto llansoliano, a partir da figura de Pessoa. Mais uma vez, um desastre. De Pessoa restou, apenas, uma frase: "onde há forma há alma".

Outras figuras, mais uma vez, despontaram no horizonte: Hölderlin, as Bacantes, os Ticunas... Figuras que me obrigavam a pensar numa espécie de pré-história. Que me faziam "sair da História e ir viver no mundo de seiscentos milhões de anos".[180] Figuras que me diziam da necessidade de uma descida da língua até onde passa o Mensageiro: nas raízes das rosas. Onde a árvore é lápis, papel, tinta. Onde a árvore é escrita e abrigo. Onde a metáfora cede lugar à clorofila – a primeira matéria do poema. Onde a metamorfose dos corpos se faz a todo momento. Onde a palavra é vermelha e se faz começo.[181] Nesse lugar, já não há, somente, o sexo do homem e o sexo da mulher. Um terceiro sexo se anuncia: o *sexo da paisagem*.

Paisagem: todas as coisas boas de ver.[182] Essa é a definição de paisagem segundo os índios Maxacali. Gosto de tal definição, pois nela vejo dois elementos muito importantes: a beleza e o olhar. A paisagem, como nos diz Llansol, é "fonte única de toda beleza" e é através do olhar que as metamorfoses no interior do seu sexo parecem se dar.

O capítulo foi dividido em nove partes:

I – Pré-História;
II – As árvores existem em torno de nós;
III – Ouçam!;
IV – Tudo corre;
V – Das águas;
VI – E os poetas?;
VII – Um abrigo na orla do bosque;
VIII – Uma árvore demente;
IX – Um ramo.

Caminhando por essa paisagem (des) escrita, tentemos seguir suas linhas e relevos, para encontrarmos nelas os corpos de beleza que movem a dança do *vivo*. É fundamental

---

[180] LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 19
[181] Refiro-me, aqui, utilizando a expressão "palavra vermelha", ao texto "A palavra vermelha de Hölderlin", de Haroldo de Campos. In: CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, p. 93.
[182] MAXACALI. *Hitupmã'ax – Curar*, p. 249.

que deixemos nosso corpo aberto ao *sexo da paisagem*, que a mão se meta no pensamento e siga as linhas da paisagem, as linhas do percurso amoroso, siga as linhas do ensino[183]. Caminhemos, pois.

[183] Cf. LLANSOL. *Dizer com o 'lugar 1' de O livro das comunidades*. In: *À beira do rio da escrita*: cadernos llansolianos 1.

I – PRÉ-HISTÓRIA

> − Chegou o momento de sair da História e ir viver no mundo de seiscentos milhões de anos – disse-nos sem usar qualquer forma de expressão. Estava envolto por uma grande quantidade de espécies, ele próprio era uma espécie rara; vivia só com essas espécies múltiplas, numa casa dando para um jardim, num jardim dando para uma casa. De cada espécie não havia mais do que um exemplar, e reconhecia-se à diferença a mesma evidência que ao indício.[184]

Sim. Saiamos da História e passemos a viver num mundo de seiscentos milhões de anos. Passemos a viver nesse mundo, pois nele, somente nele, podemos pensar verdadeiramente nas árvores.

> Quando o rio está começando um peixe,
> Ele me coisa,
> Ele me rã,
> Ele me árvore.[185]

Pensemos no mundo onde as palavras do poeta valem. Pensemos num mundo onde nada havia sido escrito, mas onde a escrita já habitava. Pensemos em Emily L. Pensemos na pré-História:

> Emily L. faz poemas, mas não fala sobre isso. Seu desejo é o de escrever. Seu desejo, ela o recebe como uma compulsão. Muito antiga. Antiga demais. Eu a associo àquela que acometia os caçadores da pré-história, nas noites de primavera. Eu vejo a literatura assim, como algo comparável à caça pré-histórica. Quando nenhuma palavra tinha sido escrita. Eu a vejo chegar assim. Com essa força que levantou os homens [...]. Escrever também é isso, esse apetite de carne fresca, de matança, de marcha, de consumação da força. É também essa cegueira.[186]

Pensemos nessa força que levanta os homens. Nesse apetite de carne fresca, de matança, de marcha, de consumação da força. Pensemos em um animal. Um animal chamado escrita:

> era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro,
> a matriz de todos os seres existentes.
> Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens,
> e uma só face,

---

[184] LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 19.
[185] BARROS. *O livro das ignorãnças*, p. 75.
[186] Esse fragmento se encontra na quarta capa do livro *Emily L.*, de Marguerite Duras, e trata-se de um depoimento da autora à revista *Nouvel Observateur*. Cabe lembrar que esse título, esse nome, Emily L., leva-nos ao nome da poeta americana Emily Dickinson, figura do texto llansoliano.

> nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do tempo,
> esvaindo a arenosa substância da sua imagem.[187]

Animal com o qual, inevitavelmente, nos encontraremos, todos, pelo caminho. Matriz de todos os animais, de todas as plantas, de todos os seres existentes: animal escrita. Dessa forma, no encontro com esse animal, nesse encontro pré-Histórico, não se pode pensar no Homem. Pelo menos este que traz seu "H" em maiúscula. Não se pode pensar no Homem, sujeito histórico. No Homem como o topo da evolução das espécies, pois, como já foi abordado ao longo deste trabalho, falamos de um espaço onde não há hierarquia entre os seres. Falamos de um espaço que possui a escrita – esse animal – como matriz de todos os seres existentes. A escrita é, portanto, nesse preciso espaço, a matriz do homem, dos cães, das pedras, das árvores...

Assim, o homem está, irremediavelmente, atado à escrita. Ele é, por assim dizer, um homem escrito. Ou um homem-escrita. Ou, ainda, valendo-nos de uma figura llansoliana, um *corp'a'screver*. Sim, o homem, nesse mundo de seiscentos milhões de anos, é um *corp'a'screver*, assim como os cães, as pedras, as árvores...

Pensemos, então, menos no homem e mais no traço que ele nos deixou nesses seiscentos milhões de anos. Pensemos na sua *restante vida*. Nos seus restos, em seus biografemas, como nos propõe Barthes. Sim, pois se reduzíssemos o homem a um traço, um traço restante de vida, não poderíamos pensar mais em uma simples biografia do homem, e sim nos seus grafemas, esses símbolos gráficos, que da vida do homem restaram. E, ainda na hipótese de que o homem é um traço. Se o traço no texto llansoliano, como declara a autora em entrevista a Lucia Castello Branco, aparece para mostrar que "tudo está ligado a tudo e que sem o tudo seguinte não há o tudo anterior", podemos pensar, também, que o homem, nesse espaço sem hierarquia possível, está ligado a tudo.

Cabe, aqui, uma referência ao texto de Ione de Medeiros, publicado no programa do espetáculo *Zaak e Zenoel*, do Grupo Oficcina Multimédia:

> Quando nos referimos a uma cadeira, estamos falando da madeira da qual ela foi feita, da árvore da qual essa madeira foi extraída, do sol, da lua, da chuva, do vento agindo sobre o seu crescimento, da terra que a acolheu, do homem que a abateu, do percurso desse homem até a árvore, dos seus sentimentos, preocupações, desejos, frustrações, de sua ignorância diante da vida e da morte, desconhecendo serem, ele e a cadeira, para sempre unos e indissolúveis. Sendo

[187] LLANSOL. *Causa amante*, p. 160.

> cada uma das partes desse gigantesco cristal um microcosmo de outras realidades simultâneas, estão implícitos no universo cadeira outros microorganismos de outros sistemas, de tal forma que o homem que cortou a árvore, assim como os demais existentes no planeta, é ao mesmo tempo o primeiro e o último habitante da terra, portanto inseparável de toda história da humanidade e conseqüentemente imortal.[188]

Gosto muito desse pequeno texto, pois podemos ver em suas letras uma linha que liga tudo a tudo. Porém, acredito que, no texto llansoliano, não podemos dizer que o "o homem e a cadeira são para sempre unos e indissolúveis". Homem, cadeira, árvore, pedra e todas as figuras que habitam o *Espaço Llansol* não formam um, pois a comunidade promovida pelo texto é uma comunidade de *absolutamente sós*. Essa comunidade acredita que "trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós".[189]

Temos, portanto, um mais um mais um...[190] Dessa maneira, as figuras se encontram sem formarem par. Continuam na sua singularidade: a singularidade de "uma vida".

> Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais que este de *uma vida* jogando contra a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, e entretanto singular, que resgata um puro acontecimento, livre dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade do que acontece [...] A vida de tal individualidade se apaga em proveito da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida...[191]

Habitar um mundo de seiscentos milhões de anos é habitar o artigo indefinido que acompanha este conceito deleuziano: "uma vida". Marca da impessoalidade que nos subtrai da subjetividade e da objetividade, para nos lançar no campo de uma vida singular e "imanente de um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro".

Habitar um mundo de seiscentos milhões de anos, um mundo onde o que há da vida é somente a marca impessoal e singular de "uma vida", não significa, necessariamente, uma

---

[188] MEDEIROS. *Grupo Oficcina Multimédia*: 30 anos de integração das artes no teatro, p. 149-150.
[189] LLANSOL. *Finita*, p. 53.
[190] Refiro-me, aqui, ao texto "Deus e o gozo d'□ mulher", de Lacan, quando ele comenta a escansão com um certo "Há um": "Há muito tempo que escandi com um certo *Há um* o que constitui o primeiro passo nesse encaminhamento. Esse *Há um* não é simples – é o caso de dizer. […] É mesmo preciso partir disto, que esse *Há um* é para ser tomado com o sotaque de que há Um sozinho. É daí que se apreende o nervo do que temos mesmo que chamar pelo nome com que a coisa retine por todo o curso dos séculos, isto é, o amor". LACAN. *O seminário* – livro 20: mais, ainda, p. 90-91.
[191] DELEUZE. *Philosophie*, p. 3. (Tradução inédita de João Rocha e Erick Gontijo).

volta no tempo. Não é no passado que encontraremos esse mundo, pois ele se constitui, nas palavras de Augusto Joaquim, de "massas de início":

> De vez em quando, **algures**, o mundo começa.
> Sim, isto. A terra, o chão dos pés, o céu por cima, as relações com os bichos. A paisagem tem outra luz ou desaparece. O cosmos caseiro dos homens altera-se. E eles mudam entre eles, quase sem darem por isso. Aglomeram-se ainda mais, nascem cidades, os perigos imprevisíveis diminuem, aparecem novas perplexidades. As hierarquias entre grupos humanos modificam-se. Muda a escrita e acelera-se a velocidade. Há novas palavras no ar. Espécies novas ou novas maneiras de as fazer dizer. São antigas, mas parecem inaugurais. A partir dessa raiz-mãe imperceptível, novas literaturas são construídas. Ao princípio não se dá por nada. É assim que as coisas se passam.
> Quando depois se olha, vê-se como tudo é simples. Algo mudou, tudo se modificou, é certo. Unicamente porque mudou o olhar de alguém ou nasceu um olhar novo. **Houve ali uma massa de início**.
> É imparável. O eco ouve-se na longa distância. A mensagem demora a chegar, como se fosse a luz de uma estrela. Mas acaba por chegar.[192]

Portanto, esse mundo começa a todo momento. Começa com uma mudança de olhar ou com o nascimento de um olhar novo. Ele não está no passado nem no futuro: está no meio, está em processo. Mais ainda, esse mundo de seiscentos milhões de anos acontece no olhar. No olhar de um *legente*, pois o texto llansoliano parece se apresentar como essa "massa de início"; "um duplo de novo e de desordem".[193] A cada novo olhar, a cada nova leitura, ele começa, refaz-se, avança. Pois, se a "massa de início", de que nos fala Augusto Joaquim, remete-nos a um certo começo, a uma certa origem, esse começo, essa origem, é sempre nova. Assim, como Augusto Joaquim observa, "de vez em quando, algures, o mundo começa".

A essa origem incansável a qual o texto, essa "massa de início", reenvia-nos, gostaria de aproximar aqui uma certa qualidade de palavra. Uma palavra lida por Maurice Blanchot em um poema de René Char chamado *La bête innommable,*[194] mas que poderia também ter sido encontrada inscrita, como uma espécie de pintura rupestre, na gruta de Lascaux ou em outra, talvez. Palavra nomeada por Blanchot de "palavra começante":

---

[192] JOAQUIM. Como começam as cidades. In: DICKINSON. *Bilhetinhos com poemas*, p. 5. Trad. Maria Gabriela Llansol.
[193] LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 146.
[194] Transcrevo aqui o poema *La Bête Innommable*, de René Char: "La Bête innommable ferme la marche du gracieux troupeau, comme un cyclope bouffe./Huit quolibets fon sa parure, divisent sa folie./La Bête rote dévotement dans l'air rustique./Ses flancs bourrés et tombants sont douloureux, von se vider de leur grossesse./De son sabot à ses vaines défenses, elle est enveloppée de fétidité./Ainsi m'apparaît dans la frise de Lascaux, mère fantastiquement déguisée,/La Sagesse aux yeux pleins de larmes".

> De onde vem isso? Ela [a obra de René Char] diz o começo, mas pela longa, paciente, silenciosa aproximação da origem na vida profunda do "tudo", dando-lhe abrigo. A natureza é potente nessa obra e ela, a natureza, não é somente os sólidos terrenos, o sol, as águas, a sabedoria dos homens duráveis. Ela não é sequer todas as coisas, nem a plenitude universal, nem o infinito do cosmos, mas o que está, desde sempre, antes de tudo, do imediato ao mais longínquo, o que é mais real que todas as coisas reais e que se esquece em cada coisa. A ponte que se pode ligar e pela qual tudo, o "tudo", se liga. A natureza é, na obra de René Char, a prova da origem e é nessa prova que ela é exposta ao gozo de uma liberdade desmedida e à profundidade da ausência de tempo da qual a revelação coube à poesia e, tornando-se palavra começante, torna-se a palavra do começo, aquela que é a promessa do porvir. Porque ela não é antecipação que, de forma provocante, se lançaria profeticamente no tempo e se fixaria, se ligaria ao futuro. Ela não é também uma palavra visionária, à maneira "desregrada" de Rimbaud, mas é 'pré-visionária', como o que reserva e salvaguarda, o que assegura e aclimatiza a vida profunda e a livre comunicação do "tudo". Palavra na qual a origem se faz começo[195]

A "palavra começante" é anterior a tudo, do mais próximo ao mais longínquo, mas, paradoxalmente, é através dela que tudo se liga a tudo. Nela experimenta-se o gosto de uma liberdade desmedida e a ausência de tempo, tão caros à poesia. Ela é a promessa do futuro, pois em seu corpo "a origem se faz começo". Assim, a origem se faz a todo momento. Não é fixa, é mutável. Uma palavra, nesse caso, encontra-se sempre na condição de começo: começante, digamos. E o começo, como nos diz Llansol, é precioso.

A palavra, então, será sempre uma promessa, um juramento. Aponta para o futuro, sem o desvendar. Como uma espécie de oráculo:

> Toda palavra começante, mesmo que esteja no movimento mais doce e secreto, é, porque ela nos ultrapassa infinitamente, aquela que compromete e a que mais

[195] BLANCHOT. *Une voix vennue d'ailleur*, p. 61-62. (Tradução minha). "D'où vient cela? C'est qu'elle dit le commecement, mais par la longue, patiente, silencieuse approche de l'origine et dans la vie profonde du tout, en donnant acceuil au tout. La nature est puissante sur cette oeuvre, et la nature, ce n'est pas seulement les solides choses terrie nnes, le soleil, les eaux, la sagesse des hommes durables, ce n'est pas même toutes choses, ni la plénitude universelle, ni l'infini du cosmos, mais ce qui est déjà avant 'tout', l'immédiat et le très lointain, ce qui est plus réel que toutes choses réels et qui s'oublie en chaque chose, le lien qu'on ne peut lier et par qui tout , le tout, se lie. La nature est, dans l'oeuvre de René Char, cette épreuve de l'origine, et c'est dans cette épreuve où elle est exposée au jaillissement d'une liberté sans mesure et à la profondeur de l'absence de temps que la poésie connaît l'éveil et, devenant parole commençante, devient la parole du commencement, celle qui est le serment de l'avenir. C'est pourquoi, elle n'est pas l'antecipation qui, d'une manière provocante, s'élancerait prophétiquement dans le temps et fixerait, lierait le futur; elle n'est pas non plus parole de voyant, à la manière 'déréglée' de Rimbaud, mais elle est 'prévoyante', comme ce qui réserve et sauvegarde, ce qui assure et acclimate la vie profonde et la libre communication du tout, parole en qui l'origine se fait commencement." A palavra "tout" aparece, algumas vezes, no texto, com o sentido de "o todo". Porém, decidi traduzi-la como "tudo", pois não gostaria de dar o sentido que a expressão "o todo" mantém em nossa língua, como algo uno e totalizante. A palavra "tudo" engloba o sentido de totalidade, a que o texto de Blanchot se refere, mas, a meu ver, mantém algo de uma dispersão, como se pudéssemos dizer de uma totalidade dispersa e não totalizante.

exige: semelhante ao nascer do dia no qual se declara toda violência de uma primeira claridade, semelhante à palavra oracular que não dita nada, não obriga em nada, que sequer fala, mas faz de seu silêncio o dedo imperioso fixado em direção ao desconhecido.[196]

[196] BLANCHOT. *Une voix vennue d'ailleur*, p. 61-62. (Tradução minha). "Toute parole commeçante, bien qu'elle soit le mouvement le plus doux et le secret, est, parce qu'elle nous devance infinifent, celle qui ébranle et qui exige le plus: tel le plus tendre lever du jour en qui se déclare toute la violence d'une première clarté, et telle la parole oraculaire qui ne dicte rien, qui n'oublige en rien, qui ne parle même pas, mais fait de ce silence le doigt impérieusement fixé vers l'inconnu."

II – AS ÁRVORES EXISTEM EM TORNO DE NÓS

Caminhemos, então, num mundo de seiscentos milhões de anos, num mundo onde a palavra é começo, "palavra começante". Caminhemos em direção às árvores. Ouçamos, para isso, como um começo, a voz dos Ticuna, povo indígena que, no Brasil, habita as margens do rio Solimões, na região Amazônica:

> A floresta é a cobertura da terra.
> Aqui nós nascemos.
> Aqui viveremos para sempre.
> Na terra do povo Ticuna tem lagos, igarapés, rios, igapós, paranás. Tem árvores altas e baixas. Grossas e finas. Com âmago e sem âmago.
> Tem árvores verde-escuro e verde-claro. Tem árvores amarelas, vermelhas e brancas, quando dão flor.
> A floresta parece um mapa com muitas linhas e cores. Mas não é para ser recortado.
> Uma árvore é diferente da outra. E cada árvore tem sua importância, seu valor. Essa variedade é que faz a floresta tão rica.[197]

"Uma árvore é diferente da outra", eles nos dizem. E será essa diversidade que comporá a floresta, a cobertura da terra, onde o Povo Ticuna nasceu e onde viverá para sempre: um mapa de cores e linhas. "Uma árvore é diferente da outra", escuto, mais uma vez, a voz dos Ticuna e estes parecem dialogar com uma outra voz que, em *Onde vais Drama-Poesia*, diz: "Na floresta e nos bosques somos todos desiguais, mas subimos e descemos uns aos outros pelos degraus da natureza"[198].

Há as árvores altas e baixas. Grossas e finas. Com âmago e sem âmago. E qual seria o âmago das árvores? Poderia responder a essa questão utilizando a botânica, pois, para essa ciência, o âmago de uma árvore é o centro do seu caule. O que a sustenta, sua medula. O cerne de uma árvore, nesse caso, seria sua sustentação. "Acho que ter um tronco e equilibrá-lo é preferível a ter memória", diz-nos *Parasceve.*[199] Ou seria o seu âmago, justamente, a santidade da beleza da forma e da cor? Talvez, pois, se formos ao cerne, ao âmago de uma árvore, sem que para isso precisássemos de ferramentas que a dilacerassem (devemos lembrar que a floresta, para os Ticuna, é, sim, um mapa de linhas e cores, mas um mapa que não deve ser recortado), ou se considerarmos como ferramenta o olhar, penso

---

[197] POVO TICUNA. *O livro das árvores*, p. 8-11.
[198] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 63.
[199] LLANSOL. *Parasceve*, p. 131.

que chegaríamos somente a um ponto: a beleza da forma e da cor, pois, como nos diz *Parasceve*, "há dias em que as árvores se reduzem ao seu próprio desenho".[200]

Podemos considerar, com Llansol, que o cerne é "o modo como se forma o pensamento. O momento crucial desse cerne é a identificação da sua raridade. Outra coisa não há. Mas onde o vivo emerge pode haver. Quase, de certeza, que haverá".[201] Consideremos, então, o cerne de uma árvore como o *vivo*:

> No preciso momento em que um vivo entra em contacto com uma pessoa, *isso* torna-se vivo, e começa o pensamento. Vivo não é, pois, bio nem matéria. Não é carne, nem espírito. Não é mecânico, nem vital. Não é unidade, nem múltiplo.
> É uma relação entre pessoas, seja qual for a sua ordem, em busca de uma arte de viver, ou seja, de mútua não-anulação. Assim, por exemplo, para ela, o voto, a luz, o lápis, a parede, o corredor, o lobo, os sonhos, a incógnita de que não se recordava, eram pessoas. Também podiam ser coisas. Mas, se o fossem, seriam inexistentes, do ponto de vista da não-anulação.[202]

Uma árvore, assim como uma palavra, só pode nos dar sua superfície. Sua imobilidade. Seu silêncio:

> Com o vento
> as folhas se movimentam.
> E quando caem no chão
> ficam paradas
> em silêncio.[203]

Como as folhas, elas, as árvores, ficam paradas, no solo, em silêncio. "As árvores existem em torno de nós",[204] dizem os Ticunas. Esse "em torno de nós" não deve ser visto como se elas, as árvores, estivessem exiladas do convívio. Elas nos acompanham, estão, se assim posso dizer, no meio de nós. Mas, para que isso, de fato, aconteça é preciso olhá-las, fitá-las, confrontá-las. É preciso que elas deixem de ser meros ornamentos, pois, dessa forma, estaríamos irremediavelmente cegos. É preciso forçar o olhar, como nos conta a epígrafe de um tão afamado *Ensaio sobre a cegueira*, retirada do *Livro de conselhos*, de El-Rei Dom Duarte: "se podes olhar, vê; se podes ver, repara".[205]

Não tomo essa frase, esse conselho, como queria El-Rei Dom Duarte, o 11° rei de Portugal, como algo moralizante, como se tomasse o verbo "reparar" por "analisar". Não

---

[200] LLANSOL. *Parasceve*, p. 60.
[201] LLANSOL. *Parasceve*, p. 61.
[202] LLANSOL. *Parasceve*, p. 61.
[203] POVO TICUNA. *O livro das árvores*, p. 50.
[204] POVO TICUNA. *O livro das árvores*, p. 66.
[205] SARAMAGO. *Ensaio sobre a cegueira*, s/p.

me refiro ao campo da análise, e sim ao da percepção. Uma percepção do olhar, através do olhar. "Olhar sem cindir",[206] dirá o texto. O que nos levaria ao outro sentido do verbo "reparar": o reparo. É a um certo reparo do olhar que o texto llansoliano nos convoca, para que possamos perceber que as árvores, de fato, existem em torno de nós. E, para isso, "é vital conhecer a Paisagem":[207] esta "boa nova anunciada à natureza".[208]

[206] Refiro-me, aqui, ao prefácio de Maria Gabriela Llansol, intitulado "O curso natural", sobre sua tradução de alguns poemas de Paul Éluard. Nesse prefácio, a tradutora comenta que para traduzir poesia seria preciso responder a única procura da poesia que se manifesta na seguinte pergunta: "será possível olhar sem cindir?". Isto é, traduzir um poema, na vertente desse "olhar sem cindir", seria respeitar "o que se oculta em sua realidade", ou seja, não quebrar, não cindir a in-comunicabilidade das palavras: "_____ digo, às vezes, a mim mesma que os poetas não podem ser traduzidos, mas procuro que não seja verdade; procuro é a palavra. O que está escrito – a forma, o ritmo, a textura – não é a poesia; o que se oculta na sua realidade é a sua realidade – só essa; sem dúvida, o acesso a esse material oculto não é evidente, mas não faz desesperar; faz apenas esperar; admito muito mais facilmente voltar a traduzir os poetas que já traduzi, do que reescrever qualquer dos meus textos; voltar a traduzir o traduzido é saber que só nesse sentido de forma aberta se pode atingir e dar estatura definitiva a qualquer poema *em si*; se ele se mantiver unido, através de tentativas de tradução diversas, estou em face de poesia sem impostura; se se esvai, se se torna impreciso, é porque não havia sentido a conviver com as palavras, e a poesia, inexistente ou incompleta, na sua aparência, finalmente fugiu. O poema não soube, então, responder à única procura da poesia: será possível olhar sem cindir?" In: ÉLUARD. *Últimos poemas de amor*. Trad. Maria Gabriela Llansol, p. 13.

[207] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 45.

[208] Refiro-me, aqui, ao *sexo da paisagem* que, na obra de Maria Gabriela Llansol, é tratado como "uma boa nova anunciada à natureza". A seguir, debruçar-nos-emos mais sobre esta figura llansoliana: o *sexo da paisagem*. Cf. LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 44.

III – OUÇAM!

> "A boa nova anunciada à natureza" é o escândalo que a minha época não aceita. O Ser existe como beleza, mas nós perdêmo-lo e percorremos toda uma órbita excêntrica para o voltar a encontrar. A Boa Nova dirige-se à Terra no seu todo: não só porque nesta se desenvolveram entidades irredutíveis mas também porque é no seu todo que está ameaçada.
> Deixou de se formar a partir da Beleza.
> A idéia de que tudo o que não é humano tem, tal como o humano, necessidade de redenção, é vital para nossa continuação aqui, ou noutro lugar.
>
> No momento da posse, no poema de 11 de Junho (*poema que nunca foi encontrado*) tudo participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: a mulher, o homem, a paisagem. Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo.[209]

A *paisagem* é o terceiro sexo. Esta é a boa nova que nossa época recebe como um escândalo. O *sexo da paisagem* distingue-se, portanto, do sexo do homem e do da mulher. Nesse terceiro sexo, "o Ser existe como beleza", mas essa existência parece ter sido perdida. Se partimos dessa premissa, a de que "o Ser existe como beleza", entraremos num espaço em que "a idéia de que tudo o que não é humano tem, tal como o humano, necessidade de redenção" se faz primordial. A paisagem está ligada à beleza, pois o Ser, na paisagem, só existe enquanto beleza. O que há na paisagem está para além do homem e da mulher, está para além do humano. Há seres de beleza, há corpos em sua nudez e "o nu põe em evidência o homem". O homem, na paisagem, está inteiro, "ausente, mas completamente inteiro na paisagem",[210] diz Cézanne.

Não há uma diferenciação clara entre os sexos do homem e da mulher na paisagem. O que há são corpos. Há o nu. Há o *há*:

> Homem nu. O nu põe em evidência o homem. Toca um texto que leio em voz alta no meu espírito. Para mim, sem voz audível. Rememorada. A energia não pensa mas, se eu me colocar aberta no seu caminho_____ela pensa.
> *Eu* é outro que vejo em mim. Um lugar não desmultiplicado, uno, amplo, criando sempre maior e mais amplitude, vivendo incansavelmente por dentro da natureza
> até a trazer à superfície onde
> se apóia o inteligente deslumbramento que olha o homem novo sentado ao piano.
> O comboio anda. Atravessa colinas e bandejas de natural e o nu, vindo do fundo do corredor, toca-me. Desperta a minha natureza, tal como eu despertei o

---

[209] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 44.
[210] CÉZZANE. *Conversations avec Cézanne*, p. 117. (Tradução minha). "L'homme absent, mais tout entier dans le paysage."

> *Ardente Texto* de Teresa de Lisieux, em *Ardente Texto Joshua*. Ela ouve. Por que é que o homem que fugia dela
> se sentou ao piano ontem?
> É preciso voltar a dizê-lo. Vestido, não tinha qualquer qualidade musical. Dentro da música, está nu na sua qualidade de interpretante desse *há* que nos pode deixar jubilosos.[211]

A *paisagem* e seu sexo fundam uma outra geografia: *a geografia imaterial da espécie terrestre*:

> A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher. Há, no entanto, alguns fatos que aqui consigno: Na paisagem, ou na geografia imaterial da espécie terrestre, os seres humanos distribuem-se em vagabundos, em formadores, em construtores e em poetas.
>
> Os vagabundos erram à procura de uma nova paisagem. São, desde sempre, exteriores à comunidade. Os construtores são os elementos estabilizadores que prendem toda a geografia imaterial à vida cotidiana. Os formadores sentem essa geografia porque o seu órgão é o coração. Os poetas vêem, e anunciam a geografia imaterial por vir.
>
> Os construtores e formadores são peregrinos.
>
> Os poetas também o são, de certo modo. Há uma grande afinidade que os liga aos vagabundos. Porque são os únicos que desejam o retorno do ser como Belo.[212]

Nessa nova geografia, a espécie humana se divide em quatro categorias: os vagabundos, os construtores, os formadores e os poetas. Os construtores e os formadores aproximam-se, de certa forma, pois tendem a prender a geografia imaterial à vida cotidiana. Os formadores ainda são mais sensíveis a ela, pois a sentem com o coração. Já os poetas e os vagabundos se aproximam pela errância. Ambos parecem sentir e experimentar essa nova geografia. Os poetas a vêem e a anunciam, são como uma espécie de profetas. Já os vagabundos parecem passar por ela, sem que se dêem conta de tal experiência, pois, afinal, eles são sempre exteriores a comunidade, à procura de novas paisagens. Pensemos nos construtores como àqueles que se encontram em algum lugar do poder. Aqueles que fiscalizam, mantêm a ordem para que nada saia do seu devido lugar. Para que nada escape do nível do entendimento, da razão.

Os formadores vislumbram tal geografia, sentem-na com o coração, mas parecem estar presos pela função que exercem: a função de formação. Não parecem ter a missão de

---

[211] LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 17.
[212] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 44-45.

manter a ordem, mas a de formar indivíduos que possam ter tal função. Pensemos, para isso, que o lugar primordial dos formadores seria o da escola, da escola como instituição.

Os vagabundos estão alheios a essa comunidade, pois estão sempre à procura, à procura do novo. Já os poetas, como vimos, são os responsáveis por anunciar a boa nova e, juntamente com os vagabundos, desejam "o retorno do ser como Belo".

E esse retorno não se dá no cerne da vida cotidiana. Ele se dá através de seu fulgor. Por isso mesmo trata-se de uma geografia imaterial, que não é exatamente sem consistência, possui a consistência da luz. Trata-se, portanto, não de uma consistência visível, mas perceptível. A consistência de uma árvore, por exemplo, faz-se da sua beleza, da sua forma e da sua cor. Essa geografia se diz imaterial, pois não se coloca do lado da razão, mas, se considerarmos que seu sexo é o da *paisagem*, devemos apostar na materialidade dos corpos, que, na *paisagem*, é revelada. Na materialidade das árvores, do mar, das colinas, dos corpos dos amantes: faz-se necessário, para que vislumbremos tal geografia, ouvir o grito do poeta:

> − E os carvalhos? – gritava Holder, no seu *insenso*_____, e os pinheiros? Não ouvem o ladrar dos cães? Ouçam os cães! Não estão eles a falar? Ouvi os gemidos da Ursa do Farólio que está a ter as suas crias. Ouçam a dor vagabunda de nascer cão e árvore e bosque e mar e falésia e deus e eu
> ouçam.[213]

Ouçamos a dor de nascerem cão, árvore, bosque, mar, falésia, deus, eu. Ouçamos essa dor vagabunda. Ouçamos o poeta para que possamos, de fato, conhecer a paisagem e cada uma das suas raças: "a floresta, o bosque, o mar, os animais, a falésia, o jardim, a encosta, o vale, o deserto".[214]

---

[213] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 67.
[214] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 45.

IV – TUDO CORRE

> É vital conhecer a paisagem.
> Por outro lado, cada uma das suas raças – a floresta, o bosque, o mar, os animais, a falésia, o jardim, a encosta, o vale, o deserto –, induz uma modalidade particular de relacionamento. Por outro, é dela e nela que se formam e se modificam as forças que ora dividem, ora unificam os sexos propriamente humanos. A Beleza e a Harmonia não se produzem de forma platônica nem nascem da exclusiva vontade dos homens.
> Sempre que avança ao seu encontro, sob a forma de Beleza, o que têm de mais verdadeiro, deveriam acolhê-lo com gratidão porque precisam do sexo da paisagem, fonte única de toda Beleza.[215]

Na paisagem, a beleza e a harmonia não se reproduzem de forma platônica, nem nascem da exclusiva vontade dos homens. Elas já estão lá, pois a paisagem, como já vimos, é fonte única de toda beleza. Dessa forma, não se trata aqui de humanizar os animais, as plantas e seja o que for, como muitas vezes fazem a escrita da verossimilhança ou a *narratividade*, como Llansol define. Não se trata de fazer dos seres não-humanos espelhos de nós, humanos, como se assim nos representassem. Nada é mais estranho do que ver, em um livro, ou em um filme, a saga de um patinho que nasceu feio e que, por isso, foi excluído do convívio de seus parentes até, ao final da história, tornar-se um belo cisne e dar, se assim se pode dizer, "a volta por cima". Ou ainda a jornada de um peixe pelo oceano em busca de seu único filho que desapareceu. Esses são dramas humanos e, de forma alguma, os de um peixe ou de um pato. A cena inicial de *Um beijo dado mais tarde*, na qual vemos o nascer de uma língua, *a língua sem impostura*, do balido de uma cabra, apresenta-nos uma situação diferente, que nada tem a ver com essa tentativa de humanização dos animais:

> _____ prendeu a cabra a um castanheiro que se via pela janela, mas estava longe; a cabra não deixava de se ouvir e, mesmo depois do pôr-do-sol, balia; disse que ia cortar-lhe o som, e dirigiu-se para ela com a mão direita e uma faca; o pêlo agitou-se sem balir, e ficou a sangrar; mais nenhum ruído atravessou nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu da boca, principiou a nascer-lhe e foi ela a voz.[216]

Quando lemos, em *Amar um cão*, que *Jade*, o cão, lê, não se trata aí, de forma alguma, de um artifício como a prosopopéia. Ele lê, sim, como *Prunus Triloba*, uma árvore, também o faz. Lêem, porque, se a escrita é a matriz de todos os seres, a leitura também é. Talvez isso pareça um pouco confuso, e talvez o seja mesmo, mas, se

[215] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 45.
[216] LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 7.

pensarmos que no texto llansoliano a escrita e a leitura se dão, precisamente, no lugar dos *afectos*, no lugar do encontro inesperado de um corpo com outro, humano ou não, talvez a possibilidade de que *Jade* e *Prunus Triloba* leiam seja mais razoável. Afinal, trata-se de um mundo de seiscentos milhões de anos. Os seres lêem porque são dois corpos de *afectos* e, sendo assim, estão sempre a se relacionar com os outros corpos que constituem a *paisagem*. Dessa maneira, não precisam ser humanizados, para que os encontremos. Para tanto, é preciso tão somente abrir-se ao campo dos *afectos,* "conhecer o Drama-Poesia desta arte".[217]

> Parece-me claro que o centro da paisagem são as florestas e, na sua forma mais acessível, os bosques. Nas florestas, reúnem-se e formam-se a maior parte das forças que, nos humanos, se irão constituir em personalidades renovadas e enriquecidas. Não é nas florestas que se criam as ilusões e aspiração ao novo? Não é na paisagem que o humano medita e contempla? Não é na sua força que busca a força de cismar?
>
> O vulgo imagina que essas forças são as fadas e outras entidades. Os formadores e os construtores imaginam poder dispensá-las. Deixemo-los imaginar. Até podemos utilizar as expressões que uns e outros utilizam.
>
> Mas não diremos, como o vulgo, que as fadas podem ser boas e más.
> Estas eram, na realidade, chamadas bacantes na antiga Grécia, e viviam em permanência em companhia dos sátiros, num colectivo natural, inconscientes da fragilidade da Harmonia. Atacavam o elo mais fraco do homem – os vagabundos –, insuflavam-lhes dispersão e êxtase,
> o delírio e a embriaguez do novo.
> Sempre sátiros e bacantes desejaram partilhar o seu colectivo natural com o humano. Sempre desejaram que se unissem os sexos humanos e o sexo da paisagem.
> Sempre que isso aconteceu, os vagabundos tornaram-se poéticos e rebeldes. Sempre que isso aconteceu, os formadores foram implacáveis com os vagabundos.[218]

A força é a da *paisagem*. A força é a força do *vivo*. Na Grécia antiga, as Bacantes encontravam-se na floresta e lá compartilhavam com o que de mais primitivo a natureza lhes oferecia. Insuflavam os vagabundos. Sopravam-lhe sobre o corpo dispersão e delírio. Êxtase e embriaguez. Compartilhavam do seu coletivo natural com o humano, pois sempre desejaram que os sexos humano e da *paisagem* se unissem. As Bacantes, "fadas" que estão para além do bem e do mal, trazem consigo *o sexo da paisagem*, mostram ao humano a violência que esse sexo pode alcançar. A violência de caçar e dilacerar feras. A violência de

[217] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 13.
[218] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 45-46.

amamentar lobos e carneiros como se fossem filhos. A violência da metamorfose, como bem narra o Mensageiro a Penteu, o rei, na peça *As Bacantes*, de Eurípides:

> Vi sagradas bacantes. Seus pés pálidos
> eram flechas movidas por furor.
> Venho informar-te, ó rei, e à polis: quanto
> fazem supera o inimaginável. […]
> Tudo se dionisava, montes e feras,
> nada era estático! Tudo corria!
> Ao meu lado saltou Agave e eu dei
> um bote, com o intuito de pegá-la,
> moita vazia, que o meu corpo ocultara.
> Sobregritou: "Cadelas minhas, ágeis,
> esses homens nos caçam! Compareçam,
> quais hoplitas, vibrando exímios tirsos".
> Nossa fuga preserva-nos a vida
> da dilaceração bacante; à mão
> nua, atacam novilhas na pastagem.
> Puderas ver naquelas mãos a vaca:
> mamas repletas, bipartida, muge!
> Houve quem o vitelo desmembrasse.
> Era de ver o lombo e o casco – dupla
> forquilha – a esmo lançados: gotejava,
> sanguinolento, um charco dos abetos.
> Cornos enraivecidos, touros antes
> arrogantes jaziam estatelados,
> abatidos por muitas mãos novatas.
> Laceravam o invólucro das carnes,
> mais ágeis que o bater das régias pálpebras.
> Qual aves suspendidas por seu ímpeto,
> cortavam a planície à beira-Asopo,
> de onde os tebanos colhem rico trigo.[…]
> Portavam nos cabelos
> cacheados fogo – não queimava. Os homens,
> exasperados com pilhagens báquicas,
> armam-se. A cena, rei, era notável,
> pois dardos alanceados não sangravam;
> disparando seus próprios tirsos, elas
> traumatizavam, dando-lhes as costas –
> mulheres *versus* machos, mais o deus!
> Ao ponto de partida retrocedem,
> Às fontes mesmas que do deus mamaram.
> O sangue limpam e dragões-serpentes
> lambem o suor da cútis com a língua. […].[219]

As mulheres, governadas por Dionísio, transmutam-se em feras. São como animais. Com tirsos, bastões envoltos em ramo de videira, dilaceram tudo que as ameaça: animais e

[219] VIEIRA. *As Bacantes de Eurípedes*, p. 83-87.

homens. Habitam a floresta. Nesse lugar, *o sexo da paisagem* as guia. É a floresta o centro da *paisagem*. Na floresta, nada é estático. Tudo corre. Tudo se "dionisa". Tudo "aparece touro, dragão-serpente multicrânio, leão piroflâmeo!"[220] Tudo é metamorfose: "tudo é tão ligeiro que cairá sem se ver".[221] A floresta é o cerne da *paisagem*, seu âmago, o *vivo*. "A floresta é nosso mundo", dizem os Ticunas.

Os mais tocados pelo furor de metamorfose parecem ser os vagabundos. Eles, em suas caminhadas em busca de novas paisagens, puderam ver de perto como esse furor se traduzia no corpo das Bacantes. Tocados pelo delírio evidente de tais mulheres, por vezes rebelavam-se e tornavam-se poéticos. Quando isso acontecia, assim conta Llansol, eram, quase sempre, massacrados pelos formadores, pois, considerando o delírio como um "desvio mórbido da razão contra o qual não valem a experiência nem a argumentação lógica e em virtude do qual o indivíduo se afasta cada vez mais da realidade",[222] é necessário aos formadores esse massacre. Caso contrário, não conseguiriam o equilíbrio tão desejado por eles e essencial à sua função de formar indivíduos que possam conviver em uma comunidade regida pela razão. Porém os vagabundos parecem se perder no aberto que a metamorfose lhes oferece. Parecem ser regidos pelos *afectos*:

> O homem submetido aos *afectos* não está sob seu próprio comando, mas sob o comando do acaso, a cujo poder está tal ponto sujeitado que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto, o pior.[223]

Desse modo, os homens, segundo Spinoza, estariam condenados a uma certa servidão por força dos *afectos*. Não é à-toa que esse fragmento faz parte, justamente, do quarto livro da *Ética*, intitulado *A servidão humana ou A força dos afectos*. Para o texto llansoliano, não se trata de servidão estar submetido à força dos *afectos*, mas sim de liberdade. O homem no *vivo*, espaço em constante mutação, não é escravo. Sua liberdade consiste em se deixar tocar pelos *afectos* dos corpos que coabitam tal espaço. Esta é a harmonia que constitui o *vivo*: a liberdade e a força dos *afectos*. Não há modelos universais possíveis no *vivo*. Não há perfeição ou imperfeição. O que há são corpos e estes são compostos de "superfícies, a superfície, de linhas e a linha, enfim, de partes".[224] O que há é

---

[220] VIEIRA. *As Bacantes de Eurípedes*, p. 103.
[221] LLANSOL. *Holder de Hölderlin*, s/p.
[222] DELÍRIO. *Dicionário eletrônico Priberam* (www.priberam.pt).
[223] SPINOZA. *Ética*, p. 263.
[224] SPINOZA. *Ética*, p. 35.

a harmonia da não-hierarquia, a harmonia não excludente, que permite lidar com um mundo onde não há perfeição nem imperfeição. Um mundo onde *há*.

> […] se alguém observa uma obra que não se parece com nada que tenha visto e, além disso, não está ciente da idéia do artífice, não saberá, certamente, se a obra é perfeita ou imperfeita. […]. Desde que os homens começaram a formar idéias universais e a inventar modelos de casas, edifícios, torres, etc., e a dar preferência a certos modelos em detrimento de outros, o que resultou foi que cada um chamou de perfeito aquilo que via estar de acordo com a idéia universal que tinha formado das coisas do mesmo gênero, e chamou de imperfeito aquilo que via estar menos de acordo com o modelo que tinha concebido, ainda que, na opinião do artífice, a obra estivesse plenamente concluída. E não pode haver outra razão para chamar, vulgarmente, de perfeitas ou imperfeitas também as coisas da natureza, isto é, as que não são feitas pela mão humana.[225]

Este é o mundo dos formadores e construtores: o mundo dos modelos universais, a partir do qual se pode definir com clareza o que é ou não perfeito. O mundo no qual tudo tem o dever de se referir a alguma outra coisa. Não há desordem, não há desequilíbrio, não há metamorfose, não há o novo para o mundo dos formadores e construtores. Por isso eles se voltam contra os vagabundos, pois estes parecem saber que "não pode haver outra razão para chamar, vulgarmente, de perfeitas ou imperfeitas também as coisas da natureza".[226] A natureza parece ser esse lugar onde não há ordenação possível. Onde tudo corre. Onde dos tirsos de hera das Bacantes "destilam doces rios de mel".[227] Onde a razão não alcança. Onde os vagabundos, no delírio, por vezes, perderam-se. Nesse lugar, tudo corre como correm as águas de um rio.

[225] SPINOZA. *Ética*, p. 263.
[226] SPINOZA. *Ética*, p. 263.
[227] VIEIRA. *As Bacantes de Eurípedes*, p. 84.

V – DAS ÁGUAS

> Um Aa, um Alster, um Tejo. Que importa? Um rio que tenha trocas, passeios e raptos na sua memória.[228]

Comecemos pelas memórias de um rio. Qualquer. Não importa. Comecemos, então, pelas memórias das águas de um rio. Um ribeirão. Suponhamos que ele nasça das águas de uma nascente no alto de uma montanha. De uma serra. Suponhamos que ele caminhe para um rio. Este deságua em outro rio, enorme, que finalmente vai dar no mar. Dão-se então as trocas, os passeios e as memórias de tantas águas.

Mas como pensar nas memórias das águas? Ouçamos Llansol:

> Há, pela última vez o digo, três coisas que me metem medo. A terceira é um corp'a'screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.
> O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.
> Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perca da memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.[229]

Pensemos num *corpo cem memórias de paisagem*. Pensemos que um corpo se dá pela forma e, como sabemos a partir de Pessoa, "onde há forma há alma".[230] O corpo, aqui, com suas cem memórias de paisagem, será o corpo das águas. O "corpus" das águas, pensemos. E em que consistiria esse "corpus"? Nos textos que sustentaram, e sustentam, essas águas e suas memórias. Pensemos nos textos de um rio. Pensemos na possibilidade da escrita das águas, pois são elas, as águas, que nos contaram e escreveram suas memórias. "Ver o que vejo é banalmente ver-me. Estou a olhar um banalíssimo rio. Este rio não tem nada de banal. Enquanto corre, eu, em texto, escrevo rio. Enquanto escrevo, corro à imagem dele."[231]

E, na transmissão de suas memórias, as águas valer-se-ão da ajuda de companheiros, que, para a facilidade de comunicação, levam o nome de Mensageiros. Mensageiros que têm o cuidado de ouvir suas memórias de paisagem. Mensageiros que devem aprender a correr à imagem delas. Que vislumbram a possibilidade de escutá-las e transmitir suas

---

[228] LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 9.
[229] LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 10.
[230] PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 381.
[231] LLANSOL. *A restante vida*, p. 122.

memórias. Será essa a tarefa, muito séria, desses Mensageiros. Como o Mensageiro que, na peça de Eurípedes, descreve com tanta precisão os feitos das tão famigeradas Bacantes. Mas por que os Mensageiros seriam aptos para o ofício de escutar e transmitir os textos, as memórias da paisagem? Acontece que "pelas raízes da roseira, passa o mensageiro",[232] e, assim, ele, o Mensageiro, já parece habituado aos corpos *cem memória de paisagem*.

O ponto de partida são as águas. Ponto de partida, friso, pois as águas possuem seus próprios caminhos. "Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio",[233] lembra-nos Heráclito. Devemos segui-las, persegui-las, então. E elas, as águas, são também o alimento primordial das árvores. Elas são de extrema importância para o processo de fotossíntese e essenciais para a clorofila que, aqui, metamorfoseou-se em *letra-clorofila*, mas que, desde sempre, foi, como nos conta Llansol, *a primeira matéria do poema*.

Lembremos que, para a biologia, as águas possuem um ciclo. Elas se evaporam, condensam-se e precipitam-se, em forma de chuva, para começarem tudo de novo. Assim, as águas estão em toda parte. "Chove torrencialmente no texto".[234] Texto-Água, lugar que viaja.[235]

Dessa forma, o Mensageiro deve buscar as memórias que compõem esse *corpus* em constante mutação. Pensemos nas memórias das águas do Ades, do rio com sua terceira margem, dos mares que abrigaram e abrigam criaturas até hoje temidas, das lágrimas, dos suores...

Águas que, como as sereias, sabem e escrevem a pré-História. A nossa história. Lágrimas que silenciam. Cabe ao Mensageiro a tarefa de ouvir o silêncio desse *corpo cem memórias de paisagem*, ouvir o marulho do marulho dos mares, rios e precipícios. E, com a leveza de quem passa pelas raízes das roseiras, contar, a quem quiser ouvir, sobre a viagem ao corpo silencioso das águas.

---

[232] LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 59
[233] HERÁCLITO. *Pré-Socráticos*, p. 97.
[234] LLANSOL. *Lisboaleipzig 2*: o ensaio de música, p. 42.
[235] Referência à figura da obra llansoliana "Texto, lugar que viaja", presente em *Um falcão no punho*.

VI – E os poetas?

Aproximemos o Mensageiro do Poeta. Ambos anunciam. Digamos que o Poeta é quem anuncia a *geografia imaterial das espécies terrestres*. Geografia nascida no coração dos vagabundos:

> E os poetas? Associavam-se intimamente à floresta, às suas árvores e aos entes fabulosos, a que o vulgo chama elfos e gnomos, seres jubilosos e irônicos. Tentavam transformar a revolta e o desejo de uma comunidade humana mais natural, nascido no coração dos vagabundos, em forças de harmonia, de leveza e de amplitude. É isso a Poesia. Reconhecer a fonte da Beleza, a sua *physis* e o seu destino. Ofereciam-na aos outros humanos.
>
> Mas estes, não só ignoravam o seu combate na floresta, como eram implacáveis com os vagabundos.
>
> Assim se compreende por que seja possível a existência da comunidade e por que esta assenta numa harmonia, numa beleza e numa ponderação da forma, imperfeitas e incompletas. Os formadores e os construtores não querem uma comunidade humana em simbiose com o sexo da paisagem. Excluem a voz do vagabundo. Desprezam os poetas.
>
> No entanto, são os poetas (e não as fadas boas ou más, ou a perícia dos construtores e formadores), intimamente relacionados com as árvores e demais habitantes das florestas, que transmutam a ilusão e o delírio dos vagabundos, seus companheiros espirituais de errância, em harmonia.[236]

"Reconhecer a fonte da Beleza, a sua *physis* e o seu destino": isso é a Poesia. Ao poeta, cabe a tarefa de oferecer aos outros humanos essa graça. É certo que os humanos, por muitas vezes, ignoram o combate dos poetas e vagabundos no cerne da floresta, pois, embalados pelos formadores e construtores, parecem não desejar a possibilidade de uma "comunidade humana em simbiose com o sexo da paisagem". Por isso, os vagabundos são excluídos e os poetas, desprezados. Porém os poetas persistem. Eles transmutam o delírio e a ilusão dos vagabundos em harmonia. Eles escrevem, dão voz à pretensa insensatez dos vagabundos. Fazem tal proeza porque se valem da forma, da leveza e da amplitude, pois estão intimamente ligados às árvores e os demais habitantes da floresta. E as árvores, são elas que lhes dão a matéria-prima para que escrevam: o lápis, a tinta, a grafite, o papel. Porque a escrita é uma tecnologia pobre. Não é preciso muita coisa para que se escreva, para que se rabisque qualquer coisa. Basta um "toquinho" de lápis e um naco de papel. Portanto, pode-se dizer, literalmente, que as árvores estão no meio de nós e elas escrevem.

---

[236] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 46-47.

Os poetas, juntamente com as árvores, parecem escrever as letras em que se assenta o devaneio dos vagabundos. Por isso, pode-se dizer que os poetas, os vagabundos e as árvores são companheiros espirituais de errância: os poetas e vagabundos estão à procura do novo, ambos vagam pelo coração da paisagem e sentem seu sexo, ambos vêem mais do que poderiam, porém os poetas conseguem dar forma a tudo isso. Eles escrevem. Os vagabundos não, eles se mantêm na errância. Sem fim. Enquanto as árvores repousam na beleza da forma e da cor. É esta sua santidade.

E, assim, nesse encontro de poetas, vagabundos e árvores, a metamorfose, no *sexo da paisagem*, avança:

> A hera, que sempre foi considerada o emblema das bacantes, indica, quando enrolada num carvalho, num pinheiro ou num castanheiro, o lugar onde essa transmutação fisicamente se opera. Por esse motivo, não se devem cortar as heras que envolvem essas árvores.[237]

Deixemos a hera crescer em torno das árvores. Deixemos que mudem de forma, árvore e hera. Que não sejam para sempre árvore nem hera. Que não estejam condenadas à imobilidade de uma forma estática. Deixemos que se transformem. Deixemos que não sejam árvore nem hera, mas hera crescendo em torno de um tronco, de uma árvore. Deixemos que se encontrem, que formem um outro corpo que, de outra maneira, jamais existiria. E esta será a melhor forma de amplitude: um corpo se compondo com outro corpo a formar um terceiro. Deixemos que se lancem à amplitude do mar: "o mar produz amplitude, mas por acção das ninfas sobre os náufragos, que são outra forma de vagabundos. Ninguém quer, de facto, naufragar".[238] Ninguém quer naufragar. Ninguém quer compartilhar tão desastrosa memória. Ninguém que guardar para si essa recordação, mas, ao mesmo tempo, não se pode apagar a dor. Por isso mesmo, faz-se necessário um *corpo cem memórias de paisagem*. Na *paisagem,* não há naufrágios. Nela, encontra-se a metamorfose desses naufrágios, encontram-se as memórias da *paisagem*, encontram-se as árvores pelas quais podemos reconhecer, frágil e preciosa, a alegria:

> "[…] não és uma recordação, és uma paisagem"; "num certo momento do teu sofrimento, enviaste-me uma paisagem que é duna diante do mar; paisagem com odores e maresia em que repouso o meu espírito para ver o tempo"; "nenhum ser de companhia aí habita, mas eu vejo-o, e parece-me que a duna não devia ser sempre deserta"; "estamos sentados na areia e maravilhamo-nos com a beleza

[237] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 47.
[238] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 47.

> saída do nosso vazio; eu não posso apagar a dor, mas sobre a areia da duna, no meio de algumas árvores, há a alegria que se reconhecia frágil e preciosa".[239]

Porém, mesmo imersos na *paisagem*, ainda nos restam algumas questões:

> E eu pergunto-vos: Haverá alguém que, por sua livre vontade, queira ser vagabundo? Por que se lhes exigisse o preço – e um preço tão elevado −, pela errância? Por que são tão implacáveis com o novo? Por que são tão opacos com o trabalho do poeta? Por que querem submeter a visão à razão?[240]

Não. Talvez não exista alguém que por sua livre vontade queira ser vagabundo. "Ninguém quer, de fato, naufragar". Mas eles existem e pagam um preço alto por isso, porque desejam o novo, porque caminham ao lado dos poetas, sentem de perto seu trabalho e não submetem, de forma alguma, a visão à razão. Eles são os que enxergam no horizonte os relevos, quase invisíveis, do *sexo da paisagem*: essa geografia imaterial. Reconhecem-nos e os aceitam. Desejam que *o sexo da paisagem* viva em simbiose com os outros sexos humanos. Por tudo isso, pagam um alto preço: o preço de serem para sempre marginais à comunidade dos homens, regida pelos formadores e construtores.

E os poetas?

> Imensa é a generosidade dos poetas. São eles os únicos humanos que vêem que a formação da comunidade dos homens passa por processos cíclicos que é necessário abrir e fechar cuidadosamente. Usam uma métrica e um tom elevado por respeito pela dor dos vagabundos. Combatem com o invisível por misericórdia para com o destino dos homens e da paisagem.[241]

---

[239] LLANSOL. *A casa de julho e agosto*, p. 29.
[240] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 47.
[241] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?*, p. 47.

VII – UM ABRIGO NA ORLA DO BOSQUE

> _____ este é um abrigo na orla do bosque – metade árvore, metade construção de ramos mortos;
> nesta árvore de vida, o declive do telhado é firme, impenetrável à erosão da chuva;

Esse é o abrigo de Hölderlin, descrito em *Hölder, de Hölderlin*, de Maria Gabriela Llansol. Um abrigo metade árvore, metade construção de ramos mortos. Uma árvore de vida impenetrável à erosão da chuva. E esse abrigo, na orla do bosque, abriga Hölderlin. Ele chegou com sua árvore, *quaercus*, acompanhado de seus companheiros que também traziam consigo suas árvores: Joshua, com seu *pinus lisitanus*, e Giordano Bruno, com sua nogueira.

Sabemos, através da História, que Hölderlin desejava, profundamente, o retorno a uma época na qual homens e deuses conviviam intimamente. Desejava o retorno ao mundo cantado pela literatura grega – uma pré-História, digamos. Sabemos também que a loucura o abateu quando viu o amor escorrer pelos dedos, quando o amor lhe pareceu "distante como a palma da mão".[242] Sua razão de partir não seria o amor? Refiro-me a Charlotte, mulher por quem nutriu uma paixão e que teve uma morte precoce, ou Diotima, como ela aparece em seus poemas. Sabemos que Hölderlin vagou, por algum tempo, por paisagens, de certa forma, desconhecidas: "Strasbourg – Lyon – Colmar – Belfort – Besançon, o Val do Dougs, Dôle, Châlon, o Val do Saône, Maciço Central, Clermont-Ussel, Tulle, Périgueux, Isle e, por fim, Bordéus".[243]

Passou boa parte de sua vida em um quarto, no alto de uma torre em Tübingen, sul da Alemanha, que dava para o rio Nechar. Um dos seus últimos trabalhos foi a tradução de *Antígona*, de Sófocles, trabalho pelo qual sofreu críticas contundentes da parte de seus contemporâneos. Essas críticas focavam-se, basicamente, no caráter literal de suas traduções, naquilo que seus contemporâneos denominaram de "monstruosas literalidades".[244] Por exemplo, ele traduz a frase do grego que, na versão universitária de *Antígona*, publicada pelas edições *Les Belles Lettres*, aparece como "quelque propos te tourmante", ou seja, "algum propósito te atormenta", por "tua fala se turva de vermelho". O

---

[242] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.
[243] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.
[244] CAMPOS. *A Arte no horizonte do provável*, p. 98.

salto enorme entre as duas traduções se revela, como nos conta Haroldo de Campos, em seu texto *A palavra vermelha de Hölderlin*, pela tradução do verbo "kulkháino":

> O verbo "kulkháino" significa em grego: "tem a cor escura da púrpura" e que, em sentido figurado […] quer dizer: "estar sombrio, estar mergulhado em reflexões, meditar profundamente sobre qualquer coisa". Schadewaldt acrescenta: "A expressão grega soaria numa imitação literal: 'tu purpurejas uma palavra'. *Purpurejar* […] procede aqui da cor vemelho-escura que assume o mar quando está próxima uma tempestade". Hölderlin escandalizou seus contemporâneos (inclusive os poetas...) porque, com intuição de poeta, preferiu à pálida convenção do sentido translato a força da metáfora original […].[245]

Hölderlin opta pelo vermelho do verbo. A metáfora do tormento parece não lhe interessar. Como se sua língua fizesse "parte com o céu da boca".[246] Como se sua língua nascesse, tal qual observamos em *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol, do balido e do sangue vertido de uma cabra. Sua língua não tem impostura. Sua palavra é vermelha. Talvez Hölderlin tenha escolhido o vermelho do verbo 'kulkháino' devido ao seu pouco conhecimento da língua grega, ou porque o sentiu como poeta. Com sua intuição de poeta e sua proximidade com os vagabundos, parece ter percebido esse verbo com o *sexo da paisagem* e, com isso, parece ter saído da História para passar a viver num mundo de seiscentos milhões de anos.

> Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada. "Filosofia é na verdade nostalgia", diz Novalis, "o impulso de sentir-se em casa em toda parte".[247]

Essa é uma das descrições de Lukács para o que ele chama de "a era da epopéia", época a que Hölderlin parece querer remontar com sua experiência, e com seus escritos. Remontar a uma era em que "o mundo é vasto e no entanto é como a própria casa". E sua casa, na textualidade Llansol, é "um abrigo metade árvore, metade construção de ramos

---

[245] CAMPOS. *A Arte no horizonte do provável*. p. 99.
[246] LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 7.
[247] LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 25.

mortos". Onde os sexos que movimentam o *vivo*, o sexo do homem e o da paisagem, estão compartilhados. Porém essa era já havia passado.

> "Agora pergunto-te,
> dizia a carta,
> os deuses da Grécia morreram?"
> era a forma de afirmar, perguntando, que os deuses da Grécia morreram. "Sim, morreram", comprovou Hölderlin, sabendo o que lera. "E eu, suspirou, como viver sem essa diferença entre os deuses e os homens?"[248]

Como viver com tal comprovação? Talvez habitando um mundo de seiscentos milhões de anos. Talvez escrevendo, traduzindo. Talvez fulgorizando Hölderlin, com Hölderlin: "fiz com ele, para não acabar como ele".[249] Dando-lhe um abrigo. Pois, só dessa forma, pode-se sair da nostalgia de reviver uma época que já passou. Talvez, por isso, Hölderlin tenha traduzido sua "palavra vermelha", pois não era na nostalgia que se elaborava seu trabalho, mas, sim, no rigor da literalidade da forma. Com sua "palavra vermelha", ele trouxe a Grécia para o seio de sua língua. Para o seio de sua casa. No vermelho do verbo 'kulkháino', ele remontou às cores de um mundo de seiscentos milhões de anos.

E é também com sua "palavra vermelha" que Llansol parece criar um abrigo para *Hölderlin*. Ela, que viu nascer uma língua com parte no céu da boca, vermelha, em meio ao sangue e ao balido de uma cabra presa a um castanheiro. Ela dará a *Hölderlin* um abrigo na orla do bosque:

> um bosque de pinheiros marítimos – um pinhal −, e a agitação do vento circula na base, impelindo as janelas a uma velocidade de grande rapidez;
> aqui, as estrelas brilham por cima das cabeças, e os cheiros vindos do mar entram pelas narinas, e os orifícios das raízes;[250]

Nesse lugar, "Hölderlin (*quaercus*, do nome de carvalho) sentiu uma grande ausência: "a sua cabeça ia abandoná-lo, e ele levantou-se ainda para ir no seu encalço com os braços; tudo principiava pelo som – o som de fazer um último poema".[251] Nesse momento, "a mão já não está no braço, os olhos no rosto, o pé na perna, a cabeça no busto".[252] Nesse lugar, deparamo-nos com um novo abrigo: o abrigo para a loucura de *Hölderlin*. Um abrigo sem nostalgia, nem ilusões: "nenhuma lama se transformara em

[248] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.
[249] LLANSOL. *O senhor de Herbais*, p. 51.
[250] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.
[251] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.
[252] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.

pássaro”.[253] Um abrigo para as imagens de Hölderlin que permanecem “hermeticamente fechadas. Até hoje”.[254]

[253] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.
[254] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.

VIII – UMA ÁRVORE DEMENTE

Comecemos, agora, pelas mãos. As mãos de Hölderlin: "Tinha nas mãos uma porção de excremento humano, que tentava moldar numa *superfície de poema*; mas a angústia, de modo imerecido, fazia-o saber que a loucura era a mente estar com o poema e o corpo ausente."[255]

"Na prática, seremos artesãos de tarefas simples, realizadas de modo impecável", diz a narradora de *Os cantores de leitura*.[256] Sim, seremos artesãos, pois é de um certo trabalho com as mãos que Llansol e a experiência de Hölderlin parecem nos dizer. Uma tarefa das mãos. Simples, porém, séria.

Vemos, na citação retirada de *Hölder, de Hölderlin*, uma clara relação entre corpo, escrita e loucura. Se pudesse contar o enredo desse livro, diria, rapidamente, que se trata do processo de uma figura, *Hölderlin*, entrando no campo da loucura. E o que parece crucial nesse processo é, justamente, a perda de seu corpo, como podemos observar na seguinte passagem: "O seu ânus caira na bacia, e a substância rija de seu sexo repetia-se por palavras e o seus poemas tinham revestido a superfície externa de seu crânio".[257]

E assim Hölderlin vai sofrendo sua experiência: "perder-se no outro perdido".[258] Assim vai caminhando em direção à loucura. Assim vai perdendo seu corpo. Seus poemas começam a revestir a parede externa de seu crânio: "tinha a cabeça branca à frente e escura atrás; assim expressava a substituição parcial da razão pela loucura".[259]

Tem-se aí, mais uma vez, um enodamento entre escrita, loucura e corpo. A *superfície de poema* é formada de uma matéria corporal: uma porção de excremento humano. E o corpo, aqui, toma um papel crucial, pois é ele que parece fazer barreira, ainda que muito tênue, entre a razão e a loucura, já que "a loucura é a mente estar com o poema e o corpo ausente". O corpo parece tomar um caráter de sustentação, como o tronco para uma árvore. Nesse lugar de árvore, é necessário que se tenha um corpo firme, rijo, para que se sustente o texto.

Para Eduardo Vidal, em seu ensaio *Hölder, de Hölderlin*: apontamentos sobre um poema-poente, a experiência, nesse livro, é a experiência da loucura:

---

[255] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin,* s/p.
[256] LLANSOL. *Cantores de leitura*, p. 99.
[257] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin,* s/p.
[258] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin,* s/p.
[259] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin,* s/p.

> A experiência. É a experiência da loucura. A loucura, nesse texto, tem como referência Hölderlin. Hölderlin é o nome dessa experiência de loucura. Mas, a loucura, assim como Llansol a trata, é um procedimento lógico. Não é uma loucura florida. Não é uma loucura que se mostre como loucura. É uma loucura que implica um sujeito na experiência da linguagem até seu elemento mais radical. Até seu elemento minimal. Aí onde está "absolutamente só".[260]

A experiência é a da loucura. Mas não falamos de uma loucura florida e muito menos do drama da loucura. Ela aparece aqui como um fator fundamental para a construção desse texto, pois, nesse lugar, a loucura não é o estar fora da linguagem, e sim estar completamente imerso, tomado por ela. A loucura, aqui, como nos diz Vidal, "implica um sujeito na experiência da linguagem até seu limite mais radical": *a superfície do poema* ou "a palavra vermelha de Hölderlin".

Quanto a isso, a essa "experiência da linguagem até seu elemento mais radical", podemos dizer que o narrador do livro de Llansol já nos remete a esse elemento mais radical da linguagem. Quem narra essa experiência de loucura, como Vidal bem observa, é a casa. A casa metade árvore, metade construção de ramos mortos. Essa casa, a uma certa altura do texto, é nomeada de *Casa de Quaercus*: "deram-me o nome de *Casa de Quaercus* e Hölderlin foi meu".[261] Essa casa, que leva o nome da árvore que acompanha Hölderlin, guarda os restos de Hölderlin. Seus "biografemas", se assim os podemos chamar. Em suas paredes parece estar escrito o trajeto do olhar de Hölderlin.

Ela, a casa, é árvore, pois "a árvore pode condensar, precisamente, toda substância ou material com que a letra se escreve. Seja o papel, seja a clorofila".[262] Podemos dizer, então, que ela, a árvore, aparece como esse elemento mais radical da linguagem. Ela, se assim a concebermos, torna-se abrigo e escrita. A árvore é, também, corpo. Corpo para que não se perca na experiência de Hölderlin: "perder-se no outro perdido".[263] Sua função é a de abrigo. É a de escrevente. É a de *legente* de Hölderlin. É a de guardar, em suas paredes, pilastras, alicerces, algo de muito sensível:

> […] a casa é invisível para aquele que a habita. Aquele que percorre a casa não sabe de sua existência. Mas a casa é testemunha. A casa guarda algo de muito sensível. A casa guarda o trajeto do olhar: da janela à parede, da parede ao chão. […] o trajeto do último olhar de Hölderlin, que vai da janela à parede, da parede

---

[260] ANDRADE; BRANCO. *O livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol, p. 156.
[261] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.
[262] VIDAL. *Apontamentos sobre um poema poente*. In: ANDRADE; BRANCO. *O livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol, p. 155.
[263] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.

> ao chão. É isso que ela guardou para poder algum dia escrevê-lo. A casa guarda. A casa conserva os vestígios das vozes. E não o som. Não porque ela tivesse compreendido o que se falava. Porque, de fato, ela não compreende nada. Ela é como uma caixa de ressonância. É quase como uma superfície que escreve aquilo que deve ter acontecido.[264]

A árvore, como casa, guarda a marca de uma certa regressão vegetal, se assim podemos dizer. Ou, valendo-me das palavras de Augusto Joaquim, ela guarda as ressonâncias de uma "descida da língua à natureza"[265]. Uma descida até onde a palavra é coisa. Onde não há metáfora, e sim clorofila – a primeira matéria do poema. Onde a letra parece habitar a copa das árvores e se metamorfosear em *letra-clorofila.* Onde uma letra ressoa em sua materialidade. Onde não há mais literatura, "basta saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros". Sobre tudo isso, Vidal nos diz:

> Parece que esse texto busca – de maneira rigorosa e com a lógica da loucura – fazer passo a passo o caminho da regressão, para que a estrutura diga sua relação lógica. Em última instância, trata-se de dizer qual é o Real que habita, qual é o Real que aí se articula de alguma forma. Esse é o caminho que o leva a um ponto que é o da própria vogal. A letra. A letra como puro som vogal, onde não há nada a dizer. E quando, em algum ponto, tocou-se esse impossível.[266]

E nesse lugar onde a letra é puro som vogal, lemos:

> "Por que se perdeu?", perguntou Joshua. "Diz-me Hölderlin, como se diz na tua língua, distante como a palma da mão?"
> "Uuu", respondia-lhe.
> "Repete, Hölderlin, eu nunca sentira arrependimento por partir, nem remorsos por ficar".
> "Iii".
> "Diz-me, Hölderlin, a tua razão de partir não foi o amor?"
> "Ooo".[267]

E é nessa ressonância "gaga",[268] na ressonância do som de um último poema, na ressonância vogal de um "Uuu", que podemos escutar outras frases. Por exemplo, quando

---

[264] ANDRADE; BRANCO. *O livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol, p. 157-158.
[265] JOAQUIM. *Modos de captação no descritivo inicial (Passo I) de* Causa Amante. In: LLANSOL. *Causa amante*, p. 1999.
[266] ANDRADE; BRANCO. *O livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol, p. 162.
[267] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.
[268] Faço alusão, aqui, ao texto *Gaguejou*, de Deleuze no qual ele trabalha com a hipótese de que alguns escritores não fazem seus personagens gaguejarem, mas são eles mesmos que se tornam "gagos da língua", fazem gaguejar a língua, levam-na ao campo dos afectos: "[…] quando *dizer é fazer*... É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre as palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna *gago da língua*: ele faz gaguejar *a língua enquanto tal*. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala". DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 122.

Myriam diz a Hölderlin, ambos habitantes da Casa de Quaercus, juntamente com Joshua, Giordano Bruno e Diotima: "como tua cabeça configura uma árvore".[269] Nessas ressonâncias guardadas, cuidadosamente, no corpo da casa, no corpo da árvore, no corpo da escrita, podemos escutar, ainda, Myriam – enquanto observa Hölderlin indagando ao pôr-do-sol por que o poente nunca é tão intenso como o regaço – pensar: "É uma árvore demente, crescendo à beira da falésia".[270]

[269] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.
[270] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.

IX – UM RAMO

> _____ à minha volta, havia o seu *quaercus* e árvores dependentes. Nascera, em alto grau, com a capacidade de sentir./ Tornara-se rapidamente árvore – inteligência com frutos./ No meio aquoso da seiva – não ouvia, não falava – de objectos inúteis./ Sentia a inteligência brilhando no fundo de todos os sentimentos. Olhos, mãos, sentindo do olhar eram simultâneos./ A fadiga de estar sempre diante de uma resposta tomara-o por completo./ Mas, no ano seguinte, a fadiga de estar sempre diante desse mesmo obstáculo levantara-lhe, finalmente o queixo – as hastes −, por cima de todas as copas e cabeças./ A sua sombra era água, e as articulações que cruzavam os ramos mantinham-se húmidas. A água não tinha expressão; descrevê-la era um trabalho infindável que se perdia na floresta. Melhor seria dizer um *redemoinho-poema.*[271]

De frente a esse abrigo na orla do bosque, metade árvore, metade construção de ramos mortos, de frente a esse *redemoinho-poema* que se apresenta na tentativa de se descrever a água, detenho-me em uma palavra: ramo. Diante dela, lembro-me do documentário sobre a obra de Maria Gabriela Llansol, produzido e dirigido por Gabriel Sanna e Lucia Castello Branco: *Redemoinho-poema*. Lembro-me, precisamente, de uma cena em que aparece uma mulher caminhando e, em seus braços, vê-se um ramo. Tentarei, aqui, soletrar as imagens dessa cena:

Ela caminha. Traz consigo, por entre os braços, um ramo. Um ramo de folhas descompostas. Ela caminha e nós a vemos. Vemos uma senhora passando por entre carros e humanos sem sabermos para aonde vai. Caminhamos, também, com ela. Ela, que um dia escreveu a frase certeira de um livro: "Para onde, vais Drama-Poesia?". E nós, legentes, poderíamos perguntar à mulher errante: "Para onde vai?". Porém, já havíamos lido que a pergunta que não escraviza o homem é: "quem me chama?". Assim, a direção certeira, a certeza, torna-se secundária. O caminho passa a ser o alvo. "O caminho caminha", diz o texto.

Nesse caminho, no caminho da mulher que não queria ter filhos de seu ventre, "tudo participava nas diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes".[272]

Hoje, vejo que junto a essas partes participam outras que estavam invisíveis: o rio cipó, o mosteiro São José, as imagens capturadas pela câmera de Gabriel, o Redemoinho-

---

[271] LLANSOL. *Hölder, de Hölderlin*, s/p.
[272] LLANSOL. *Onde vais, Drama-Poesia?* p. 44.

Poema e nós. Vejo tudo isso, observando a imagem dessa mulher abraçada a um ramo. Ela caminha com firmeza em direção a.

E o ramo? Penso que, se o fizéssemos dançar a ponto de suas letras trocarem de lugar, chegaríamos a uma palavra: amor. E, nesse novo ramo, nesse amor, nos encontraríamos. Todos, humanos e não-humanos. Lembro-me, agora, dos versos de Manoel de Barros que, na sua língua de brincar, ensina-nos sobre o amor: "Eu queria construir uma ruína para a palavra amor. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela".[273] *Sim, a palavra amor está quase vazia. Quase, pois, ainda em seu núcleo, na chama a arder num interior de anel, podemos vislumbrar um ramo. Ramo que, pouco a pouco, reúne a todos nós em torno desta cena-fulgor: uma mulher caminha abraçada a um ramo de folhas miúdas. A um amor de folhas miúdas.*

Essa mulher, que um dia precisou de uma flor branca para continuar a compor, com rigor, o ramo de escrita que nos une, a mulher que nos colocou um dia no olho do redemoinho-poema, a mulher que caminha sem nos dizer para onde vai, não olha para traz. Ao contrário da tradição cristã, ela não poderia virar pedra, pois a leveza do ramo, a beleza do amor que trazia nos braços, não suportaria a aridez das pedras – a não ser que estas fossem banhadas com um certo luar, transformando-se, assim, em pedra dura ao luar.

Essa mulher que um dia escreveu que lhe tiraram as cores do nome, pois lhe chamavam, na intimidade, Gabi, arrancando assim o ELA de Gabriela, essa mulher sabe que o caminho só caminha. Ela parece receber, no Redemoinho-Poema de Lucia Castello Branco e Gabriel Sanna, as cores de seu nome. As cores de Maria Gabriela Llansol.

Parece, então, brotar outra flor branca que comporá com rigor um ramo lilás. Assim, penso que a frase copiada e tornada canto por esse Redemoinho-Poema só poderia ser a seguinte: "o caminho caminha".

A partir dessas imagens soletradas, suscitadas pelo filme, pensemos, então, na mutação sofrida no corpo da palavra "ramo". De *ramo* a *amor*. Pensemos que tal mutação se dá porque o texto llansoliano se abre ao *sexo da paisagem*. Abre-se aos *afectos,* que, no contato com esse terceiro sexo, fazem-se primordiais.

---

[273] BARROS. *Ensaios fotográficos*, p. 31.

Pensemos nesse espaço de seiscentos milhões de anos. Pensemos em Hölderlin e sua desolação ao saber que os deuses da Grécia morreram. Mas a morte, aqui, não é um fim e, sim, uma metamorfose. Uma coisa morre para viver em outra. A morte é uma mutação da forma.

> Conto assim o que vai dando a morte, a figura posterior da metamorfose que vos move. Deixai que entre em vós: ascender a luz na claridade íntima que cultivais. Venho com o ponto de vista da morte, não a que vos mete medo, mas aquela de que vos despis, à medida que cresceis no ser.[274]

Assim, podemos dizer a Hölderlin: sim, os deuses da Grécia morreram. O que quer dizer: sim, os deuses da Grécia mudaram de forma. Lembremo-nos da premissa de Spinoza: *Deus sive natura*. Deus ou natureza, se assim podemos compreender. Deus, para Spinoza, é "um ente absolutamente infinito", isto é, ele "existe em si mesmo e por si mesmo é concebido".[275] Do mesmo modo, pensemos a natureza, no texto llansoliano, como a *paisagem*, o *vivo*.

Nessa dança, na qual os corpos parecem estar sempre prontos para a metamorfose que os move, a frase de Spinoza também muda de forma: de *Deus sive Natura* a *Amor sive legens*, como podemos observar no texto da quarta capa de *Ardente texto Joshua*:

> *Este livro*
> é a quarta história. Conhece a biografia, e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento. Confronta a arte de viver da amorosa com a exigência da ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente. Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como súmula da sua potência de agir.[276]

E *legens*, nesse contexto, como nos diz Jacyntho Lins Brandão, no ensaio "O Corpus ardente", significa, "antes de *o que lê*, propriamente *o que colhe*, *o que recolhe*, *o que escolhe*".[277] E esta leitura colhe, recolhe, escolhe "o percurso de um corpo como súmula de sua potência de agir". Esta leitura, que é também colheita, dá-se no horizonte do amor. Dá-se no horizonte de um ramo. No horizonte de uma figura sempre por vir: *o legente*.

> […] senti que a vida cresce para uma forma *ou ramo, que espero ainda ver.*
> *Flutua sobre a linha dos livros, desde os primeiros, e*

---

[274] LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 11-12.
[275] SPINOZA. *Ética*, p. 13.
[276] LLANSOL. *Ardente texto Joshua.*
[277] BRANDÃO *apud* ANDRADE; BRANCO. *O livro de asas:* para Maria Gabriela Llansol, p. 168.

> desde os anteriores aos primeiros,
> que não escrevi e colho, em cada um, *a flor emblemática da sua recordação. A este colher* chamarei *autobiografia de um legente.*
> Alguém que colhe a flor que falta para que se acalme a minha perturbação pessoal,
> alguém que colhe o tom de cada um dos títulos que escrevi,
> *alguém que me traga o ramo que*
> fiz da minha vida.[278]

O *legente* é a figura que colhe um ramo de escrita. O ramo singular de *uma vida*. *Uma vida* que passou apenas pela escrita – esta palavra feminina. *Uma vida* que está a acrescentar aos legentes um ramo, enquanto cresce a árvore florida.[279]

E é diante desse ramo que está a ver o crescimento de uma árvore, é diante desse amor que podemos afirmar que "não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros".[280] Porém, ainda resta uma pergunta insistente: "Onde está o real, meu Senhor?"[281] A ela poderia responder, de maneira improvável:[282] "está no real do corpo cem memórias de paisagem". Ou: "está no real da forma, do rigor da forma". Ou ainda: "está no real da frase que trago como título deste trabalho: *a beleza da forma e da cor é a santidade das árvores.*[283]

---

[278] LLANSOL. Carta ao legente. In: BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 13-14. (prefácio).(As passagens em itálico fazem referência ao texto original, manuscrito. O que marco aqui, em itálico, aparece apenas no original manuscrito).
[279] LLANSOL. *Carta ao legente*. In: BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 17. (prefácio).
[280] LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 55.
[281] LLANSOL. Os c*antores de leitura*, p. 103.
[282] "este texto tornou a minha vida improvável"(LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 254).
[283] LLANSOL. *Amigo e amiga*: curso de silêncio de 2004, p. 54.

REFERÊNCIAS

A PRÁTICA DA LETRA. Rio de Janeiro: Letra Freudiana, v. 17, n. 26, 2000.

ALETRIA: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/ PÓSLIT, v. 6, 1998/1999.

ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC, 1997.

ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997-1998. v. 1. (cadernos *Viva voz*).

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

ANDRADE, Vânia Maria Baeta; BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Livro de Asas:* para Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética.* São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana***.** Tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro; Porto Alegre: Globo, 1952-1956. v. 10.

BARBOSA, Márcio Venício; BRANCO, Lucia Castello; SILVA, Sérgio Antônio. *Maurice Blanchot.* São Paulo: AnnaBlume, 2004.

BARRENTO, João (Org.). *Llansoliana:* bibliografia activa e passiva. JADE – Cadernos llansolianos. V. 3. Lisboa/Sintra: GELL, 2004.

BARRENTO, João *et al*. (Org.). *À Beira do Rio da escrita.* JADE – Cadernos llansolianos. Lisboa/Sintra: GELL, 2004. v. 1.

BARRENTO, João. *A chave de ler:* caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol. JADE – Cadernos llansolianos. Lisboa/Sintra: GELL, 2004. v. 4.

BARRENTO, João. *A voz dos tempos e o silêncio do tempo:* o projecto inacabado da História em *O livro das comunidades.* JADE – Cadernos llansolianos. Lisboa/Sintra: GELL, 2005. v. 6.

BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*: a infância. São Paulo: Planeta, 2003.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARTHES, Roland. *Aula*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *Oeuvres Completes. Tome III*. Paris: Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *S/Z.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourrier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, [s/d].

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Cadernos do mestrado – UERJ, Rio de Janeiro, n. 1, p. i-xxii, 1992.

BERNARD, Emile *et al*. *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978.

BÍBLIA SAGRADA. *Livro de Ezequiel*. 8ª ed. Aparecida: Editora Santuário, 1978. cap. 37, p. 1290.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1*: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 2*: a experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007.

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

BLANCHOT, Maurice. *L´amitié.* Paris: Gallimard, 1971.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre.* Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BLANCHOT, Maurice. *La bête de Lascaux.* Paris: Fata Morgana, 1982.

BLANCHOT, Maurice. *Le pas au-delà.* Paris: Gallimard, 1973.

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

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *Pena de morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002.

BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Coisa de louco.* Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.

BRANCO, Lucia Castello. Encontros com escritoras portuguesas. In: BOLETIM DO CESP. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 14, n. 16, jul./dez. 1993.

BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós:* Llansol – a letra – Lacan. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra:* estilo – escrita –representação. Belo Horizonte: POSLIT/Editora UFMG, 2000.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras:* as bordas do corpo literário. São Paulo/Belo Horizonte: AnnaBlume/FAE-UFMG, 1995.

BRANCO, Lucia. *Chão de Letras:* as literaturas e a experiência da escrita. 2008. Tese (Concurso público para professor titular em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

BRANCO, Lucia; MOURÃO, Fernanda. *A branca dor da escrita:* três tempos com Emily Dickinson. Rio de Janeiro: 7 letras; Belo Horizonte: UFMG/Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BUTOR, Michel. *Improvisations sur Rimbaud*. Paris: Éditions de la différence, 1995.

CADERNOS LLANSOLIANOS. Lisboa/Sintra: GELL, v. 2, 2004.

CAILLOIS, Roger. *A escrita das pedras*. Trad. de Hygina Bruzzi. Inédito.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. In: PHILOSOPHIE. Paris: Éditions Minuit, n. 47, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique.* Paris: Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. Porto: Rés, [s/d].

DELEUZE, Gilles. *Espinoza*: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença.* São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena; THÉVENIN, Paule. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

DIAS, João José Alves. *Livro dos conselhos de el-rei D. Duarte*: livro da cartuxa. Lisboa: Estampa, 1982.

DURAS, Marguerite. *Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

EIRAS, Pedro. *O texto sobrevivente:* lendo três lugares d´*O livro das comunidades.* JADE – Cadernos llansolianos. Lisboa/Sintra: GELL, 2005. v. 5.

FERREIRA, Rafael Otávio Fares. *Esta é a paisagem que o pensamento permite*: textualidades indígenas. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In. _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 18. p. 13-85.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In. _____. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos.* Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 13-85.

FREUD, Sigmund. Notas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides). In. _____. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos.* Rio de Janeiro: Imago, [s/d]. p. 113-118.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

GLANADEL, Paula; NOVA, Vera Casa (Org.). *Viver com Barthes.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.

GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória:* entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio*: bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JOAQUIM, Augusto. *Nesse lugar:* três frases de *O livro das comunidades.* JADE – Cadernos llansolianos. Lisboa/Sintra: GELL, 2005. v. 5.

JOYCE, James. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schulër. Granja Viana Cotia: Ateliê Editorial, 1999. v. 1.

JOYCE, James. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schulër. Granja Viana Cotia: Ateliê Editorial, 2000. v. 2.

JOYCE, James. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schulër. Granja Viana Cotia: Ateliê Editorial, 2001. v. 3.

JOYCE, James. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schulër. Granja Viana Cotia: Ateliê Editorial, 2002. v. 4

JOYCE, James. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schulër. Granja Viana Cotia: Ateliê Editorial, 2003. v. 5.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro*: depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. v. 1.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1971. v. 2.

LACAN, Jacques. *Le seminaire, livre 18*: d'un discours qui ne serait pas du semblant. Paris: Seuil, 2006.

LACAN, Jacques. *Le séminaire*, *livre 7*: l'étique de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1986.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In. CHE VUOI. Porto Alegre, v. 1, n. 1, 1986. p. 17-23.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 21*: os quatro conceitos fundamentais de Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3*: as psicoses. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin:* tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.

LAIA, Sérgio. *Escritos fora de si*: Joyce, Lacan e a loucura. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LÍNGUA de Brincar. Direção: Lucia Castello Branco; Gabriel Sanna. Belo Horizonte: Literaterras, 2007. 1 DVD (125 min.), DVD, son., color..

LOPES, Silvina Rodrigues. Apresentação. In: HÖLDERLIN, Friedrich; COSTA, Daniel. *Pelo infinito*. Lisboa: Vendaval, 2001.

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

LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da (des)possessão:* ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Porto: Black Son, [s/d].

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce. Belo Horizonte: Faculdade de Letras- UFMG, 2003.

MAXACALI. *Hitupmã'ax/Curar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras; Cipó Voador, 2008.

MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficcina Multimédia*: 30 anos de integração das artes no teatro. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, 2007.

MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Verdier, 1989.

MOURÃO, Fernanda. *117 e outros poemas*: à procura da palavra de Emily Dickinson. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MOURÃO, José Augusto. *O fulgor é móvel*: em torno da obra de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Roma Editora, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas.* São Paulo: Abril Cultural, 1983. (coleção Os pensadores).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa*: aquém do eu, além do outro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica, escritura.* São Paulo: Ática, 1978.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

POMMIER, Gérard. *A exceção feminina*: os impasses do gozo. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

POMMIER, Gérard. *Naissance et rénaissance de l 'écriture.* Paris: PUF, 1993.

PONGE, Francis. *Caderno do pinhal*. Lisboa: Hiena, 1986.

PROUST, Marcel. *Sur la lecture.* Paris: Ectes Sud, 1988.

REDEMOINHO-Poema. Direção: Lucia Castello Branco; Gabriel Sanna. Belo Horizonte: Literaterra, 2008. 1 DVD (86 min.), DVD, son., color..

SANTOS, Maria Etelvina. *Onde a natureza é Mais-Paisagem um corpo escreve.* In: *Vivos no meio do vivo:* 3° colóquio internacional Maria Gabriela Llansol. Lisboa/Sintra: Espaço Llansol, 2007, v. 2.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SOLLERS, Philippe. *L´écriture et l´espérience des limites.* Paris: Seuil, 1968.

SOUZA, José Cavalcante de *et al. Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultura, 2000.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

TICUNA. *O livro das árvores*. Benjamin Constant: Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngües, 1997.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VASCONCELOS, Maurício Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade; Belo Horizonte: Faculdade de Letras-UFMG-Centro de Estudos Portugueses, 2000.

VELOSO, Caetano. Luz do sol . In: _____. *Caetano Veloso*. Nova Iorque: Polygram, 1986. CD.

VELOSO, Caetano. O navio negreiro (excerto). In: _____. *Livro*. Rio de Janeiro: Polygram, 1997. CD.

VIEIRA, Trajano. *As Bacantes de Eurípedes*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Livros de Maria Gabriela Llansol:

LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida.* Lisboa: Afrontamento, 1983; Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão.* Lisboa: Colares editora, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga:* curso de silêncio de 2004. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente texto Joshua.* Lisboa: Relógio d'água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: A regra do jogo, 1984; Lisboa: Relógio d'água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante.* Lisboa: Rolim, 1986.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser.* Lisboa: Rolim, 1988.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Depois de os pregos na erva.* Lisboa: Afrontamento, 1973.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita.* Lisboa: Rolim, 1987.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin.* Lisboa: Colares editora, 1993.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências.* Lisboa: Relógio d'água, 1997.

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

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2:* o ensaio de música. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto.* Lisboa: Afrontamento, 1984.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma.* Lisboa: Relógio d'água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades.* Lisboa: Afrontamento, 1977; Lisboa: Relógio d'água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O raio sobre o lápis.* Lisboa: Com. Europália, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais.* Lisboa: Relógio d'água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. In: REVISTA COLÓQUIO/LETRAS. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 143/144, jan. 1997. p. 5-18.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assirio e Alvim, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva.* Lisboa: Portugália, 1962; Lisboa: Rolim, 1987.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve.* Lisboa: Relógio d'água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde.* Lisboa: Rolim, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho.* Lisboa: Rolim, 1985; Lisboa: Relógio d'água, 1997.

Traduções de Maria Gabriela Llansol

APPOLINAIRE, Guillaume. *Mais novembro que setembro*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 2003.

DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Sintra:

Colares[s/d].

ÉLUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 2002.

LISIEUX, Thérèse Martin de. *O alto vôo da cotovia*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 1999.

RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 1996.

RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*: iluminações e poemas. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 1996.

VERLAINE, Paul. *Sageza*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 1995.

Teses e Dissertações sobre Maria Gabriela Llansol

ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Luz preferida:* a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ARAÚJO, Cinara de. *Biografia como método*: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

BAETA, Vania Maria Rodriguez. *Este e o jardim que o pensamento permite*: fragmentos no litoral da textualidade Llansol. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

CARNEIRO, Rebecca Cortez de Paula. *O encontro inesperado do diverso*: a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol. 1997. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

MAIA, Maria Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol:* letra e discurso. 2004. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SILVA, Marilaine Lopes. *Texto, lugar que viaja*: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

As imagens que acompanham o curso desta dissertação foram retiradas do caderno, ainda em processo, *Tudo que resta de uma vida quando ela passa por aqui*: diário de uma visita. Este caderno surgiu do desejo de alguns legentes brasileiros de relatar uma visita, ocorrida em fevereiro de 2009, à casa de Maria Gabriela Llansol. Ele começou com Maria José Boaventura, Lucia Castello Branco, Izabela D'Urço e João Rocha. Mais tarde, ele chegaria às mãos de Vania Baeta e, como ainda está em processo, chegará às mãos de outros legentes. As únicas imagens que não foram extraídas desse caderno são as imagens da capa e a da página 13, ambas de Maria José Boaventura.

A edição de imagens para esta dissertação é de Alice Bicalho. A encadernação ficou a cargo das mãos delicadas de Izabela D'Urço e Fátima Maria da Silva.

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