

A voz começante de Maria Gabriela Llansol

Bernardo Barros Bethonico



Trabalho de Mestrado em Literatura

Departamento de Estudos Portugueses

Setembro de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses – Literatura, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Silvina Rodrigues Lopes, Professor Catedrático do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

A partir do livro *Onde Vais, Drama-poesia?*, abordamos algumas questões da escrita de Llansol: a deformação do drama e da poesia, gêneros que circunscreveram o corpo humano e a sua voz em contato direto com a forma textual; a interseção linguagem/corpo como campo desconhecido sempre a começar; os discursos como potenciais dissimulações da presença corporal, ou *a impostura da língua*, dissimulando a relação do humano com outras formas de corpo. Presenças intrinsecamente ligadas à leitura, enfatizada pela autora com a palavra *legente* no lugar de leitor. Leitura não como decodificação, mas participação improvável em outras formas de corpo. O dismantelamento de formas do *eu* e do cânone, a partir da poesia como dessubjetivação do drama em Llansol, dá a ver uma possibilidade de contato que indiferencia textos de pessoas. O poético é invocado como prática de não se prender a uma só forma, reconfigurando-se com o aqui-agora da performance. A voz começante de Maria Gabriela Llansol contorna-se entre os problemas da liberdade, o corpo, a escrita e as simultaneidades do acontecer no espaço, seja entrecortado pelo passado, o presente e o futuro, ou pelo descompasso de tempo singular a cada um dos que a leem à medida de seu amanhecer.

Reading the book *Onde Vais, Drama-poesia?*, this text addresses some issues of Llansol's writing: drama and poetry, genres that circumscribed the human body and its voice in direct contact with the textual form, are deformed; the intersection language/body as an unknown field, always initiating; speeches as potential deception of bodily presence, concealing the relationship between human and other body forms. Attendance is here intrinsically linked to reading, emphasized by the author with the word *legente*, which accents the *act* of reading. Not as decoding, but as unlikely participation in other forms of body. The dismantling of forms of the subject and the canon, based in poetry conceived as drama's unsubjectivation in Llansol's writing, gives the possibility to contact texts and attendance. The poetic is invoked as a practice of not arresting to one form, reconfiguring itself with the here and now of performance. The initiating voice of Maria Gabriela Llansol bypasses between the problems of freedom, the body, writing and the simultaneities of happening in the space, be intersected by the past, present and future, or by the mismatch of time every single one of those who read it prove in its own dawn.

A VOZ COMEÇANTE DE MARIA GABRIELA LLANSOL

THE INITIATING VOICE OF MARIA GABRIELA LLANSOL

BERNARDO BARROS BETHONICO

PALAVRAS-CHAVE: Corpo, Llansol, Performance.

KEYWORDS: Body, Llansol, Performance.

Para Roberta, movimento contínuo repensar lugar.

*Em memória de Alexandre,
“não há caminho por cristo ou dionísio,
não me vou perder na sua dor,
olho-o em nome de um caminho viável”.*

AGRADECIMENTOS

À Professora Silvina Rodrigues Lopes, por um fluxo como um curso de leitura atenta.

Ao Professor Gustavo Rubim, por criar espaço de refletir na sala de aula e fora dela.

À Sofia Neuparth, por convidar o texto a dançar e a dança a textuar, e pelas aulas de chão.

À Margarida Agostinho, por perceber que a abóbada celeste é redonda como os olhos, os calcânhares, a junção do fêmur com a bacia e a cabeça. Agradeço por compartilhar a escrita como exercício de estar.

Ao Professor João Barrento, por clarear o entusiasmo pensante da poesia.

À Professora Maria Etelvina Santos, pelo abraço pelos textos.

À Maria Carolina Fenati, pelas plantas, palavras em toda parte.

À Júlia de Carvalho Hansen, por me trazer ao Tejo-rio e a santa Luzia, drama-poesia desse ser.

A todos os colegas que, mesmo não cursando o mesmo mestrado que eu, refletiram comigo, Daniel Ribeiro, Priscila Amoni, Eduardo Fonseca.

À Professora Lucia Castello Branco, que, na licenciatura na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), me apresentou *O Jogo da Liberdade da Alma* e tantos outros respiros dessa obra.

À Professora Sabrina Sedlmayer, com quem estudei poesia pós-Pessoa na licenciatura.

A todos os jardineiros da dança contemporânea do centro em movimento – CEM, com quem dancei muita teoria por aí.

À Vera Lucia Carvalho Romagnoli, à Francesca, à Roberta e à Marina Romagnoli, pelo apoio e pelo envio de textos.

Só os pensamentos que nos vêm quando andamos têm valor.

Friedrich Nietzsche

APRESENTAÇÃO

Mundos fascinantes e incômodos, aparentemente utópicos

O leitor encontrará aqui considerações sobre uma escrita que aponta impetuosamente para fora de si mesma, instigando-nos a ver em sua interioridade um recomeço e uma metamorfose de nós mesmos como seres de linguagem.

Onde Vais, Drama-Poesia?, pergunta um título de Maria Gabriela Llansol (1931–2008), num trajeto que coloca em jogo uma conhecida divisão, confundindo as categorias clássicas de drama e de poesia. A pergunta se volta à tradição, ao dirigir-se à própria literatura enquanto sistema, transformando a sua nomenclatura, as suas fronteiras, com um atravessamento.

A ação dialógica do drama caminha junto à ação criadora da poesia, formando um terceiro ao qual quem escreve está se dirigindo. A interrogação pressupõe, assim, uma espécie de monstro, um pseudogênero que está em movimento e que se cria no próprio proferimento da questão – que, entretanto, parece ser dita em meio a acontecimentos já em curso, preexistentes à própria questão, sem preâmbulos. Unem-se dois gêneros que indicam a performatividade, o aqui-agora do fazer. *Drao*, em grego, é ação; *poiesis* é criação, confecção.

O eu e do tu, o autor e o leitor, o nós e o vocês, isolados de modo que se possam conhecer bem seus contornos, se reconfiguram com as surpresas da prática da leitura, que Llansol enfatiza com a palavra *legente* no lugar de leitor. O corte que é feito no drama-poesia não dissocia escrita de relação humana. Leitura aí concebida não como decodificação, mas participação improvável em outras formas de corpo.

Essa escrita reverte todo o automatismo da linguagem na possibilidade de ler como destruir, instaurando no mesmo gesto o cuidado da possibilidade de recomeçar: o corpo não se quer separado do que realiza. Como se todas as formas, literárias ou espaciais, não fizessem mais sentido em se conceberem imóveis. Como se a própria relação com o corpo devesse ser completamente revista, sem diferenciar o que está dentro ou fora do texto, que é pulsar de afecto corporal. Daí também a preferência de Llansol pela palavra *escrevente*:

alguém que escreve sem medo da deformação pelos caminhos que trilha. Como se o que devêssemos aprender a ler fosse uma camada moldável, transparente, em confluência com a hibridez do espaço e todos os seus ruídos.

Onde vais? Algo escapa naquilo que está sempre a fazer-se em trânsito, mas uma força estranha em nós quer assimilá-lo. O texto llansoliano convida o leitor a colocar a mão na massa e a ler em ato. Esse estado é reconhecido como *legente*. O que até hoje chega a nós pelo legado da voz primitiva da poesia, corte criador que pode atravessar múltiplas linguagens – na presença em carne e osso do poeta, na condição ontológica do drama ou da performance – torna-se carta.¹ Texto escrito dirigido ao mundo de uma pessoa que leia com os olhos que tem, com próprio corpo e juízo, *como vai sendo*, não como deveria ser. Livro de ruído indomável do mundo,

_____ agora,
os dias passam a escrever,
com o livro do mundo ao lado. Não fico só.

Entro nele. Hesito, e transponho a porta que me dá a página.
Caio no poema oferecido a Dickinson. Levanto-me.
Impaciento-me
por não chegar ao mundo de hoje,
mas ainda não é tempo. Mais tarde,
à medida que eu amanhecer.²

A criação de tempo e de espaço pela leitura dá-se à revelia das nossas vontades, ou em constante desequilíbrio de desejos – há uma temporalidade imprevisível nas páginas, porque sem gênero que reconheçamos como antecipação das suas condições. Temporalidade sobreimpressa ao ritmo dos olhos de quem lê a espacialidade da página em confluência com a espacialidade do mundo. O particular desse rosto humano com seus olhos e sua autonomia sublinhadas nos lembra do óbvio que é sempre bom lembrar: cada um de nós tem um tempo diferente para amanhecer, para receber o que chega novo.

¹ “This is my letter to the world,/ that never wrote to me,--“ DICKINSON. *Collected Poems*.

² LLANSOL, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 163.

Coloco em questão a existência de um texto que proponha entrar em relação sem concessões, convidando o leitor enquanto vida em movimento irreduzível como o texto, partindo do que só pode partir do individual: a experimentação da leitura como autonomia e deformação.

Onde Vais, Drama-poesia? A pergunta, como tal, abre-se à resposta ou à deriva. Esse livro que partilha o ato de interrogar servirá aqui de bússola para abordar algumas questões da escrita llansoliana: a deformação do drama e da poesia, gêneros que circunscreveram o corpo humano e a sua voz em contato direto com a forma do texto; a interseção entre linguagem e corpo como campo desconhecido, sempre a começar; os discursos (ou, nas palavras de Llansol, a impostura da língua) como potenciais dissimulações da presença corporal, dissimulando a relação do humano com outras formas de corpo. “não admira que, de repente, seu corpo se sobressalte, que o drama-poesia desça sobre ele num raptó [...]”³

Na trilha do drama-poesia como uma imagem que acorda o estado legente, não um conceito, abrimos o texto pensando a palavra *liberdade* com o *Discurso sobre a Servidão Voluntária*, de La Boétie, junto do “Texto para A Restante Vida” – posfácio de A. Borges a Llansol, que, na segunda edição do livro *A Restante Vida*, se une ao corpo do texto da autora.⁴ Esses dois escritos ecoarão em interseção durante todo o percurso.

A liberdade enquanto potência criadora que está sempre a começar, a reavaliar-se no uso pessoal que dela fazemos, desdobra-se na questão da leitura. Assim, as duas seções do primeiro capítulo, “O texto que existe antes da frase” e “Da importância de ir” pensarão o texto, a frase, o espaço e aquele que lê como corpos em constante co-criação.

No segundo capítulo, tratamos da questão do sujeito como crise fertilizadora, uma vez que não se é livre somente por decisão. Abordamos o drama renascentista, circunscrito a formas do *eu* e do cânone, cujo desmantelamento, a partir de Llansol e da sua poesia como dessubjetivação,

³ LLANSOL, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 275.

⁴ Na primeira edição de *A Restante Vida* (Afrontamento, 1982), o texto de fato aparece indicado com o nome de *postfácio*. Todavia, na edição mais atual (Relógio d’água, 2001), o “Texto para a Restante Vida” encontra-se no corpo do texto, enquanto o Posfácio fica a cargo do crítico José Augusto Mourão. Assinado “anonimamente”, o “Texto para a Restante Vida” move-se como texto-nômade pelo pensamento e pela literatura, performances que fazem fluir seu pensamento político.

dá a ver uma nova possibilidade de estar junto, seja com textos ou com pessoas. O poético, aí, é invocado como prática de não se prender a uma só forma, reconfigurando-se com o aqui-agora.

No terceiro capítulo, nos questionamos como o espaço pode estar em constante troca com o corpo e com a língua, fora de um absolutismo dos discursos, ou fora da impostura da língua. O corpo não é só humano e não é só aqui-agora: tampouco é somente individual, pois a sua presença se dá na troca entre interior e exterior. A escrita, como afecção corporal, presume camadas arqueológicas do *eu*, somatizadas. Camadas de outras formas de corpo, também fazem parte dele, confundindo o histórico e o subjetivo. Usamos aí, como mitologia, o início do livro *Um Beijo Dado Mais Tarde*, no qual há o nascimento de uma voz a partir de uma primeira língua que é arrancada, mas que permanece presente na segunda língua. Também a voz que acompanha Llansol em *Onde Vais Drama-poesia?*, anterior à sua própria chegada a este mundo, ressalta o caráter de resistência que se dá ao corpo (à voz) nesta obra. Voz e corpo não se diferenciarão em nosso texto, por serem igualmente circunscritos pela morte e pela interseção entre interior e exterior.

Toda a dissertação está atravessada pelas elaborações de Llansol na seção “Dedico-vos estes textos”, de *Lisboaleipzig I* e no “Prólogo” de *Lisboaleipzig II*. Nossa escrita também acompanhou a “Carta aberta a Eduardo Prado Coelho”, redigida por ocasião do Salão do Livro de Paris, de 1999;⁵ o texto “Eu leio assim este livro”, de A. Borges, no *Livro das Comunidades*; e os diários *Um Falcão no Punho e Finita*.

A voz começante de Maria Gabriela Llansol contorna-se entre os problemas da liberdade, o corpo, a escrita e as simultaneidades do acontecer no espaço, seja entrecortado pelo passado, o presente e o futuro, ou pelo descompasso de tempo singular a cada um dos que a lêem *à medida de seu amanhecer*.

⁵ LLANSOL. Carta aberta a Eduardo Prado Coelho, 25 set 1999. Associação Espaço Llansol. Esta carta foi publicada na revista virtual *Ciberkiosk*, em março de 2000, e não se encontra mais no ar. Houve uma publicação parcial na revista *Ler*, nº 48, Inverno de 2000.

I

Começar o que ainda não começou

Ninguém te dá quem és.

Llansol
Lisboaleipzig I

Há horizontes que o humano vislumbra. Não raro contamos com uma farta imaginação ao pensarmos em silêncio sobre a gasta palavra liberdade. Muitas vezes ela olha distante, do horizonte, mas guarda em si o possível – a metamorfose de sua condição de ideal para algo mais efetivo.

A liberdade irrompe, então, como imagem potencializadora do instante em que não se pode mais adiar, do presente em que se vive de fato, em que se tem poder de decisão. Ela aciona voos. Aparece e desaparece. A liberdade dá apoio à rasura, ao erro, à possibilidade de recomeço, de abundância. Está, portanto, em jogo com a autonomia de quem a invoca. E em estreita relação com a busca de uma felicidade. O suporte da liberdade não é total: é preciso que o corpo de quem procura esteja implicado no fazer que está fazendo.

Felicidade, essa afinação de si. Esse rádio de pilha que quase nunca pega bem, mas que nós insistimos em ligar e ficar procurando sintonia. Resistência. Esperança, um novo princípio da filosofia, como diz Ernst Bloch:

Não falo da esperança como afecto, em oposição a receio, mas da esperança como acto cognitivo, acto de conhecimento [...] Todos os tempos de mudança trazem consigo uma alta percentagem daquilo a que chamei “o ainda-não consciente”, com o seu correlativo objectivo e real, “aquilo que ainda não é”: o ainda-não de que a matéria do Ser está grávida. [...] Todas as utopias geográficas que conhecemos até hoje falharam... O acesso às origens foi-nos barrado, mas do paraíso correm ainda os rios eternos, com o seu ouro e as suas gemas preciosas, e a própria pedra filosofal...¹

O transhistórico acto de Bloch desenha uma estreita relação entre a mudança, crise ativadora do porvir, e a força da imagem alquímica com seus *rios eternos*. A esperança semeia a coragem de não permanecer, enfrentar a metamorfose acolhendo o ruído do impossível. Persevera-se pelo paradoxo de

¹ BLOCH. Princípio da Esperança: Uma Enciclopédia dos Desejos Sonhados pela Humanidade.

se perseverar. O acesso foi-nos barrado, entretanto o fluxo não para de chegar até a porta.

O paradoxo, contradição aparente, enunciado afastado da *doxa* – da moral e da obviedade –, funda entre contrários uma troca infinita. O prefixo de origem grega *para-* indica oposição, mas, se considerarmos o seu significado em vocábulos como “parágrafo”, significa proximidade. Tensão imagética em que a interdição e o fluxo, o inimigo e o amigo existem lado a lado, em um

[...] movimento hiperbólico pelo qual se estabelece – provavelmente sem jamais *se estabelecer* – a equivalência dos contrários – e de contrários levados ao extremo, infinito por direito, da contrariedade. É por isso que a fórmula do paradoxo é sempre a do duplo superlativo: quanto mais louco, mais sábio; o mais louco é o mais sábio. O paradoxo se define pela troca infinita ou pela identidade hiperbólica dos contrários.²

O paradoxo opera a lógica abissal da esperança. Nenhuma dialética é capaz de deter a eternidade do paradoxar – ainda que altere uma tese, jamais terá resolução.³ Arauto do difícil, beira a vala do não-compreender. Abismo.

Em afinidade com o paradoxo, tudo o que não é definitivo a liberdade abraça, porque com ela é possível ir e voltar, vir, dançar, dizer umas palavras para nada, escrever uma carta, dar uma pirueta, enfim, a liberdade é um grande abraço que não quer nos prender.

Como dizia Clarice Lispector, não compreender é sempre mais vasto do que compreender. “É uma benção estranha, como ter loucura sem ser doida.”⁴ Há nesse horizonte abundância, rasura, recomeço, bens elencados por Maria Gabriela Llansol. “[...] bens da Terra que, para mim são cinco:/ O conhecimento, a abundância, a generosidade, o prazer do amante e a alegria de viver.”⁵

Não há dúvidas de que as acepções dessa palavra são diversas, com problemáticos desdobramentos nos discursos, no tempo. A resistência a uma situação aprisionante pode sempre ser recuperada na atualização de um horizonte de liberdade. E horizontes de liberdade também podem ser mecanismos de impostura. Na esteira de todas as retóricas que se utilizam dessa palavra, a história nos lega um imenso resto. Ecos que perduram. Algo

² LACQUE-LABARTHE. O Paradoxo e a Mimese. In: *A Imitação dos Modernos*, p. 163.

³ LACQUE-LABARTHE. O Paradoxo e a Mimese. In: *A Imitação dos Modernos*, p. 164.

⁴ LISPECTOR. *A Paixão Segundo GH*.

⁵ LLANSOL. Encontro-me no novo. In: *Lisboaleipzig I*, p. 85.

sobra enquanto derramamentos de sangue, de textos, de lutas utópicas assolam nossos livros e televisões. Nada disso realmente termina, continuamos a procurar hoje o que alguns seres humanos do passado procuraram. Para Ernst Bloch, a liberdade é “chegar a um mundo em que cada objecto se liberte dos factores alienantes que o acorrentam”.⁶ O que é alienante, entretanto, será uma longa história, mas instintivamente é possível perceber vestígios de um espaço edênico que possibilita declarações como as de Bloch e as de Llansol –

[...] na história social europeia, jamais nenhum princípio organizador dos homens quer seja o sangue, a raça, o dinheiro, o mérito, a ideologia, se conseguiu impor duradouramente, e jamais algum deles adquiriu um estatuto metafísico, propiciador de subserviências consentidas. Criámos, assim, um espaço para a evolução do possível e, sobretudo, para a emergência do imprevisível. [...] É minha convicção que, na linguagem dos homens, as palavras que nos libertam do Poder desde sempre lá se encontram disponíveis [...] Que esse pode ser o nosso intento, a utilidade mais óbvia da nossa técnica de artesãos da escrita.⁷

O Éden, no entanto, jamais chegará inteiro. A impermanência dos princípios organizadores europeus cria *um espaço para a evolução do possível*, sobretudo para *a emergência do imprevisível*. Ninguém fará um livro sagrado do qual tenhamos que decorar frases. Não presta para ser fielmente catalogado.

Resistente aos despedaçamentos históricos, a conceitos de família, nação, raça, colonialismos, autoritarismos, distante desses egoísmos do eu – o sangue, a raça, o dinheiro, o mérito, a ideologia –, há uma liberdade conhecida através da necessidade de silêncio. Práticas inseridas em comunidade, porque podem ser acessadas sempre em qualquer sala, praça, soleira, mas afastadas e algumas vezes solitárias, na medida em que não são sobre controlar palavras.

O texto de Llansol chama de Poder a instância controladora construída por dois pares de verbos, “o falar e negociar o produzir e explorar”.⁸ O controle das palavras pela autoridade que sempre se mantém em vantagem dá-se pelos enunciados que sustentam que devemos muito àqueles que nos cobram

⁶ BLOCH. Princípio da Esperança: Uma Enciclopédia dos Desejos Sonhados pela Humanidade.

⁷ LLANSOL. Nós estamos de volta. In: *Lisboaleipzig I*, p. 92-93.

⁸ A. BORGES. Eu leio assim este livro. In: LLANSOL. *O Livro das Comunidades*, 1999a, p. 10.

reiteraões de sua superioridade. Fantasmas que colonizam controlando nossas palavras.

Por que não estranhar que se chame poderoso a esse (que outro nome lhe dar?) que nos tomava por partes do seu fantasma insatisfeito e podia pegar em nós abertamente, e pode pegar em nós clandestinamente, como meio subserviente do seu encanto?⁹

O imaginário que suporta as hierarquias define a representação do que é “razoável”, “bom”, “consciente” – onde cultivamos o desejo de ordenar e o desejo de obedecer. A servidão que chamaram de voluntária é, antes, um desejo, vontade não-deliberada de se ver no espelho do poder.¹⁰

O tempo assiste ao poderoso pegando em nós *clandestinamente*. Não se trata da pessoa de um tirano ou de um senhor. Aí encontram-se o micropoder, as instâncias que performam a servidão, que exigem que se corresponda a uma constante avaliação da razoabilidade do que dizemos, do que fazemos, de como nos vestimos, que corpo temos etc. Já no século XVI do autor do *Discurso sobre A Servidão Voluntária*, Étienne de La Boétie, o controle do poderoso, o controle gramatical encontra sua legitimação no seio de nossa existência. “Onde iria ele buscar os olhos com que vos espia se não lhos désseis?”¹¹

A consignação dos olhos, essa câmara *sorria, você está sendo filmado*, formata a apreensão dos cotidianos, assimila um conjunto de hábitos de obediência que passam a ser considerados como naturais. Desejo de servir que está na espécie humana, considerando que “é natural ao homem o ser livre e o querer sê-lo; mas está igualmente na sua natureza ficar com certos hábitos que a educação lhe dá”.¹²

A educação, no entanto, é uma prática que muitas vezes não tem conseguido acompanhar a velocidade das mudanças de comportamento em nossa sociedade. Basta lembrarmos como rapidamente ruíram fundamentos que se acreditavam certezas nesse campo, na caminhada dos séculos. O próprio autor do texto citado escreveu, em 1548: “eu creio firmemente que, se

⁹ A. BORGES. Texto para A Restante Vida. In: LLANSOL. *A Restante Vida*, 1982, p. 98.

¹⁰ CLASTRES. Liberdade, Infortúnio, Inominável. In: LA BOÉTIE. *Discurso sobre a Servidão Voluntária*.

¹¹ LA BOÉTIE. *Discurso sobre a Servidão Voluntária*, p. 25.

¹² LA BOÉTIE. *Discurso sobre a Servidão Voluntária*, p. 37.

nós vivêssemos de acordo com a natureza e com os seus ensinamentos, seríamos naturalmente obedientes aos pais, submissos à razão e de ninguém escravos”.¹³ Há bem pouco tempo considerações como essa faziam muito sentido, na medida em que a autoridade não poderia deixar de ser concebida como a grande provedora, como se não houvesse, anterior à própria autoridade, um intrincado *desde sempre*. La Boétie, por exemplo, se contradiz ao defender que a servidão é o esquecimento da liberdade que os pais tiveram, uma vez que os filhos não têm como conhecer a nostalgia da liberdade que os pais tiveram após serem aprisionados.

Ao longo do século XX, ataques aos pedestais, aos cânones, aos gêneros e às classificações em geral desdobraram a tradição da ruptura em muitas direções. Claro está, como queria Oscar Wilde, que o natural é uma pose difícil de ser mantida. E também para Llansol “[...] na história social europeia, jamais nenhum princípio organizador dos homens [...] se conseguiu impor duradouramente, e jamais algum deles adquiriu um estatuto metafísico, propiciador de subserviências consentidas.”¹⁴

Manchas, vislumbres, *a emergência do imprevisível, a evolução do possível*, instituintes que são, não servem para serem imutáveis, como a ideia moral de bem. Não trazem um princípio que se deva reter centralmente – o imprevisível, o possível são impossíveis de serem conhecidos como são. O convite à liberdade de si vem de um lugar de experimentação, deriva. Na margem do razoável, do bem, da posse. Como dissemos, o poderoso pega em nós *clandestinamente*. Há um encanto em pertencer, em aderir a uma promessa de salvação, mas nada garante que o poder não exija cada vez mais os seus preços, em nome do *bem*, posse que nos diga que temos um eu muito coerente.

“O mal é minoritário, uma intensidade que mina o todo social destruindo-lhe os elementos ou os seus bens – objectos, servos, significados.”¹⁵ Há uma força dispersiva nas linguagens, que impede que os significados se estabilizem em cartilhas. Há, por outro lado, a crença de que precisamos produzir, de que precisamos falar, significar o tempo inteiro, cercando a dispersão,

¹³ LA BOÉTIE. *Discurso sobre a Servidão Voluntária*, p. 37.

¹⁴ LLANSOL. Nós estamos de volta. In: *Lisboaleipzig I*, p. 92-93.

¹⁵ LOPES. *Teoria da Des-posseção*, p. 8.

determinando-nos muito seguramente, construindo e desconstruindo castelos.

Mas a escrita

[...] é um mal sublime: os bens que nos retira, e que se resumem na segura representação de um mundo e de um poder sobre ele, são substituídos por um mal (um bem? A distinção deixa de fazer sentido) maior: a doença do infinito. O inapresentável é o impossível que nos toma permitindo-nos ir além do que podemos ir, mostrando-nos que somos para além do que podemos conhecer de nós, diferentes do todo que nos imaginamos ser.¹⁶

A coerção do hábito, ao contrário, é o que não tem jeito, o que não vale *a pena*¹⁷ querer mudar, o que está e pronto, é mais fácil que seja assim para que não tenhamos que lidar com a mutação do que estará eternamente além de nossas vidas como as reconhecemos.

Há uma liberdade como fazer silêncio, pela imprevisibilidade do nosso trajeto de vida enquanto corpos que criam e trocam linguagens. Não precisamos ser consumidores, podemos ser e somos produtores de nossas próprias realidades, no encontro vital com o acaso. Construir, usar, ler linguagens revelam-se um horizonte mais amplo que os princípios de divisão social dos homens, à medida que nos permitimos escutar o que os fatos e o silêncio têm a nos dizer.

No exercício de estar com o imprevisível, o que interessa é a diferença entre o que se espera e aquilo que acontece. O vazio que se faz a partir dessa diferença. Em liberdade não se trata de utilizar moldes organizativos que o absoluto nos deu à partida, mas de habitar um espaço em que tudo está horizontalizado, tudo pode ter o brilho da vida efetiva. Esse não-determinar está, por exemplo, nas práticas da escrita e da leitura vividas como experiências intensas, já que “na linguagem dos homens, as palavras que nos libertam do Poder desde sempre lá se encontram disponíveis”.

¹⁶ LOPES. *Teoria da Des-posseção*, p. 8.

¹⁷ A escrita acadêmica, como força de ler as possibilidades do que está estagnado e de estar em contato com o movimento dos textos, anda muito paralisada por uma servidão voluntária também. Digo isso por experiência própria e pelo diálogo com colegas sobre a dificuldade de escrever, pelo acanhamento generalizado em compartilhar ou discutir trabalhos no ambiente universitário, pelo esforço que se deve fazer para escutar as ideias de outros e também para escutar as próprias, e a interseção das próprias ideias com as de outros. Sublinho aqui a necessidade de exercitar-se o ser livremente, na academia ou não, apesar de qualquer hierarquia fantasmante.

Maria Gabriela Llansol convoca a escrita como um ofício manual, não uma atividade abstrata cercada por valores idólatras. A tarefa mais direta do artesão de escrita, que vive, cozinha, pensa, tateia, é a libertação por meio das palavras de uma linguagem que todos os homens, até mesmo os escravos, compartilham entre si. A diferença do trabalho de escrita e de leitura está no valor que se dá às ligações que se fiam através das palavras com os mais diversos mundos. Aí está a afinidade entre escrita e *poiesis* – trazer alguma coisa à presença, criar –, pois esse fazer não se destina a prover à subsistência material, diríamos mesmo que não se destina a nada que se possa comprar.

Não há livros como objetos de criatividade a ser consumida, “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.”¹⁸ Criar não é uma produção no sentido mais comumente utilizado no capitalismo. A escrita, ofício de tecer mundo com palavra, jamais poderá fazer parte de uma divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual, uma vez que, sonhada por um corpo desejante, “[...] é uma manifestação da vida em excesso em relação aos domínios económico e social. Falar pois de ‘trabalho poético’ é introduzir a dimensão do agir, da *práxis*, sem no entanto dissolver esse fazer na noção comum de trabalho”.¹⁹

Abrindo o pulmão para desejos e aspirações, criar é exercitar a liberdade de investigar o que se quer, de realizar a sua concretização em objeto, que não se reduzirá jamais à satisfação de uma falta, por mais que se possa querer agarrar como produto. “Escrever vislumbra, não presta para consignar.”²⁰ Alquimia daquele que abraça as próprias condições de seu fazer fazendo, resistindo sem ser obrigado a nada.

Da convicção de que não há nenhuma essência (natural) do humano, de que o que o determina é o seu agir, sempre local, circunstancial, decorre que nenhum mecanismo se pode substituir ao empenhamento de cada um, à sua maneira de ser autônomo num sistema de relações de que cria a necessidade. [...] Não sendo decorrente nem de uma imposição natural ou social, nem da “liberdade” de um sujeito, pois não se limita à vontade, à consciência, o trabalho poético nunca se esgota numa relação sujeito-objecto. O que não nega que decorra de uma liberdade

¹⁸ LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 55.

¹⁹ LOPES. *Anomalia Poética*, p. 252.

²⁰ A. BORGES. Eu leio assim este livro. In: LLANSOL. *O Livro das Comunidades*, 1999a, p. 10.

como modo extremo, exterior a qualquer determinismo, exterior à própria Lei que separa o interior e o exterior. Por isso não corresponde a relações de obediência/ transgressão, em que a exceção serve para confirmar a Lei, mas sim de resistência.²¹

O que no objeto criado mais importa jamais estará discriminado. Não está na forma, “a *forma* fascina quando já não se tem a força de compreender a força no seu interior. Quer dizer, de criar”.²² A força não está tampouco numa essência, mas no indizível e no mistério do corpo, do coração, sem limites para o intenso ou mesmo para desintensificar. A não-teleologia da criação abre para conviver com o que pode não ser, com o incerto que continua mesmo depois do criado. Esses olhos fechados que assistem a micropartículas de cor se moverem no seu próprio escuro.

A libertação por meio das palavras potencializa-se não pelo que nelas encontramos de denotação, ou de desconstrução, mas por algo primitivo. Um *desde sempre* que permeia a vida do instrumento mais utilizado por nós cotidianamente, a linguagem verbal. A liberdade não é uma transgressão, não faz nada “para” concluir algo.

A escrita ou a poesia é uma resistência ao discurso como “injunção paranóica de constituir o verdadeiro constituindo-se a si mesmo, assumindo-se e absorvendo-se na sua auto-constituição e na sua auto-compreensão”.²³ A resistência do texto não se encontra diretamente na forma, mas na potência deformadora, espessura infinita e, todavia, imediata que permeia no vivo a escrita, a leitura e a releitura. A resistência está no próprio corpo que se compromete com esses fazeres como práticas de livre sentido.

[...] as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. É nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo sobre o qual ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. Essa ideia, eclipsada durante um certo tempo, renasce hoje, em uma espécie de volta do rechaçado [...]²⁴

²¹ LOPES. *Anomalia Poética*, p. 252-253,

²² DERRIDA citado por LOPES. *Anomalia Poética*, p. 250.

²³ NANCY. *Resistência da Poesia*, p. 34.

²⁴ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 77.

Eterno retorno do *desde sempre*, o corpo, “que corpo é esse? um corpo provisório como todo corpo é.”²⁵ Procurar escutar o sentir da forma como se sente, honestamente, sem moldes, é o contato mais direto que se pode ter com o mundo, e o mais fugidio. Uma ética que é, indefinidamente, estética.

“Os valores passaram à clandestinidade”, diz um grafite em um muro de Lisboa. Na escola das sociedades de controle somos ensinados a nos sentarmos inertes. Depois, o corpo volta como recalque.

A escrita e a leitura como atividades intensas são vividas a partir de um corpo não abstrato, mas singular como um nome próprio e imprevisível como o que emerge de sua voz – práticas “privadas”, marginais nas instituições acadêmicas, que não raro burocratizam a relação com os textos. Como nos diz Llansol em uma carta aberta a Eduardo Prado Coelho, em que fala sobre a condição de sua obra no meio literário português:

No quadro da literatura “nacional”, serei sempre a esotérica de serviço. A minha literatura e a dos que escrevem no campo em que me situo será sempre marginal, intemática, incompreensível. [...] Esta cultura pura e simplesmente não quer a minha obra, não sabe o que fazer dela, excepto em termos privados. O número de pessoas “cultas” da nossa praça que a leem (algumas citaram-me páginas inteiras de cor) e são incapazes de a nomear no espaço público é propriamente aterrador. E, mesmo em privado, procuram silenciar o pensamento que ela veicula. Ou seja, eles próprios, no sistema da dupla cultura, colocam aquele texto na esfera do privado, não abrindo espaço para que eu possa intervir, não como marginal mas como ser humano que criou uma perspectiva que, em privado, lhes é útil.²⁶

Se os princípios organizadores da sociedade não lograram como deveriam, ir com o texto à rua ou à escola significaria desenhar uma margem de resistência. Essa política tem outra relação com as palavras: sabe que os mecanismos de aprisionamento incidem sobre a própria sensibilidade, cuja vivência silenciada incide uma ferida sobre os corpos, histórias balbuciadas sob disfarces.

Essa ferida não separa os ricos dos pobres, nem os opressores dos oprimidos, nem se traduz em níveis de rendimento, mesmo se

²⁵ NEUPARTH. passear as mãos pela geografia do corpo. In: *práticas para ver o invisível e guardar segredo*, p. 12.

²⁶ LLANSOL. Carta aberta a Eduardo Prado Coelho, Sintra, 25 de Novembro de 1999. Associação Espaço Llansol.

historicamente a divisão a que me refiro tomou essas formas várias de disfarce. Não, essa ferida separa os atentos dos distraídos, os mornos dos intensos, os necessitados de misericórdia e os orgulhosos. Se, no que até hoje escrevi, algo deva ficar, desejaria que fosse isso: Há uma história silenciosa dos intensos que, porque necessitados de misericórdia, não impuseram aos seus congêneres as cadeias de explicação, nem miragens para o desejo. Gostaria que sobrevivesse a afirmação que nós somos epifanias do mistério, e mistério que nos nossos balbucios se desenrola.²⁷

O intenso mostra a sua cara publicamente sem as expectativas impostas por um coletivo que supostamente sabe o que é comunicar-se. Ele emerge com tanto gosto que não se explica, não se interessa em agradar com miragens, sem saber mesmo se algo do que faz vai ficar. O intenso não é uma essência do eu. Nele, aquilo que emerge é importante principalmente *no momento em que acontece* – epifania, manifestação reveladora, volátil, clarão, pois não se pode estar com a verdade sem contar com uma penumbra. “[...] human kind/ Cannot bear very much reality.”²⁸ Mistério balbuciado da prática de uma escuta que lida com os restos da comunicação, movimentos de reconhecimento e não-reconhecimento, delineamento e indiferenciação:

quantas vezes falamos sem nada dizermos do que é real,

mas sem desconhecermos um só instante essa realidade. Um entretém.

Quantas vezes sabemos que a alma está pairando no rebordo dos dedos pousados na mesa. E continuamos como se não tivéssemos a alma que, de facto, temos.

Quantas vezes os nossos olhares se trocam. Quase sempre vão e voltam e, quando não voltam, quantas vezes nos esquecemos de libertar o segredo da posse. E é de propósito que o fazemos.

Sabemos que, em nada, nos podemos mentir e, mesmo mentindo, o outro conhece a verdade e acredita na mentira que estamos trocando. E é não é por mal.²⁹

O que de fato somos, essa coisa difícil, provisória *desde sempre*, se esconde em meio a negociações de posse que não nos garantem o contato com o real, garantias do suposto conforto de que as coisas permaneçam como

²⁷ LLANSOL. Encontro-me no novo. In: *Lisbaleipzig I*, p. 85.

²⁸ “[...] a espécie humana/ Não pode suportar muita realidade.” ELIOT. *Quatro quartetos*, p. 27. Trad. de Gualter Cunha.

²⁹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 94.

estão – “a apropriação é sempre identitária, modo de reforçar o estabelecido”.³⁰
Adia-se a realidade, que não para, permeada de silêncios e ruídos.

“E é de propósito que o fazemos.” Aqui está o caráter paradoxal dos limites de um texto que pretenda abordar a obra de Llansol, no espaço que criamos na academia. Como abordar uma escrita que tem uma preocupação com o controle das palavras, que chama de *impostura da língua*, hipocrisia que assola a enunciação do nosso ser mais íntimo? Como abordá-la por meio de uma formatação textual dissertativa ou ensaística?

Toda análise é uma intervenção – o elemento de um conjunto nunca poderá abarcar esse mesmo conjunto, estando, portanto, em corpo-a-corpo a ele. Mas não foram considerados ainda os potenciais interventivos de que podemos nos servir como vidas que escrevem sobre criação, ou seja, pessoas que escutam nas práticas artísticas (ou, como sugere Llansol, artesanais), um recomeço, um abrir-se de portas para que outros possam fruir, dialogar à sua maneira, em busca do rigor da própria inclinação, e não em troca de protocolos acadêmicos, silenciando os encontros.

Diante do esmagamento do singular, dos amordaçamentos da história por uma suposta unanimidade, torna-se urgente experimentar dizer nada. É urgente experimentar fazeres para nada. Trocar com o outro, comunicar sem resultados, encontrar sem procurar – atividades que, se querem conhecer gente, fazer pelo humano, encontram na falta de objetivo a sua maior pertinência.

³⁰ LOPES. *Anomalia Poética*, p. 254.

O texto que existe antes da frase

o que advém do texto é a construção da frase;¹

A frase não está construída de antemão como uma peça para encaixar a um todo, composto de unidades. Logo, o texto não poderia ser pensado como uma construção passo a passo, ou como um agrupamento no qual cada unidade teria função determinada de antemão.

Ou: a frase não está definida antes do processo que ocorre no texto. Chamaremos esse processo aqui de pessoa que lê, ou pessoa que tem vontade de ler. E o que é o texto? Aqui não cabe pensá-lo como um território do qual se *extrai* algo que já está lá, como se ele fosse fonte de alguma coisa. Nós já começamos antes de começar.

A palavra “construção” sugere que o contato com a frase utilize materiais diversos. Se considerarmos que o texto é para ser lido, a construção da frase só poderia advir da leitura, ou seja, do leitor e dos movimentos que este faz para efetivá-la.

Se por outro lado pensarmos o texto como algo para ser escrito, este seria muito amplo e já estaria *acontecendo* antes das frases – nos confrontos de escrever, no mundo daquele que o faz, que também tem a sua movimentação. Nada que está sendo construído está imóvel.

Um texto, então, é impulso para tantos quantos queiram construir suas frases. Seja para serem lidas ou escritas, elas parecem *acontecer com* um todo, ou seja, não se dão por completas, fora de uma relação. A frase advém, vem depois, ocorre.

Publicadas as letras, a construção da frase acontece no embate-encontro entre o que está escrito e a pessoa que tem vontade de ler – aquele para quem se publica, ou se joga a garrafa ao mar. O fazer da frase é um fluxo no leito de um texto que a precede – o processo que é a pessoa.

Entretanto, construir a frase não é progredir. Como o curso de um rio, a água segue a sua direção, mas não há garantia de que a mesma combinação de traços se repita. Há aqui uma fecundidade no ato de ler, muito próxima da ação de criar, pois quem constrói uma frase a compõe com materiais

¹ LLANSOL, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 9.

dispersos, com vocábulos, silêncios e desejos. Quem é que sabe quanto vão durar?

Na criação do que sempre pode ser recriado, vêm juntos o escritor e o leitor. Dois polos que podem figurar aquilo que, para Llansol, é a mais curta distância entre dois pontos: o texto. O processo que ocorre nele não é, então, constituído somente da vontade de ler. Há também a vontade de escrever. E uma não existe sem a outra. “escrevo na plena posse de minhas faculdades de leitura”.² Engana-se quem pensar que não lemos na plena posse de nossas faculdades de escrita. O mundo precisava é de mais liberdade estética, para aquele que está obstruído deixar largar-se numa construção.

Ler não é só decodificar signos, pois se aproxima muito de olhar. Uma leitura atenta emana uma paisagem. Um olhar atento não deixa de ler. A fluidez de estados entre ler e olhar convoca relações fora de um verbo unitário. O texto é múltiplo e está antes da frase. São os fazedores de frases, o escritor e o leitor, que constroem a distância mais curta entre dois pontos. Os humanos são criadores, mas ainda estão para trilhar aí caminhos que realmente os coloquem em jogo.

² LLANSOL. *A Restante Vida*, 1982, p. 12.

Da importância de ir

o que advém do texto é a construção da frase;

o que advém do espaço é o seu sentido;¹

Um espaço pode ser tanto uma extensão ideal, sem limites, contendo tudo o que é possível, quanto uma extensão de limites muito determinados e tangíveis.² A construção da frase dá-se numa experiência que não se reduz ao movimento dos olhos e da energia interior: a experiência do espaço está em confluência com a página e com o corpo.

Para Paul Zumthor, a história da poesia não se desliga das suas raízes na oralidade e, portanto, a presença do espaço na comunicação poética é inegável. A vivacidade do aqui e do agora motivam, assim, uma diferenciação entre *texto* e *obra*, atravessada pela ênfase na performance.³

O texto, para ele, é uma sequência mais ou menos longa de enunciados. Essa sequência se caracteriza por sua semioticidade, inserindo-se num sistema de comunicação vigente em uma sociedade. O estilo de um autor, entretanto, pode escapar “em parte” desse sistema.

A obra, por sua vez, é entendida como performance, abrange o texto e a enunciação, a qual permeia a produção e a vivência do enunciado vocal. A trajetória teórica de Zumthor, na prioridade que dá à poesia como acontecimento, resiste à própria literatura como quimera moderna baseada somente na escrita. Partindo do seu estudo de manuscritos medievais com um desejo de especificá-los como documento da poesia vocal, ele encontrou um grande preconceito literário. Sua obra, de modo geral, foi se concentrar então no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independente de suas condições de produção.

A noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas.

¹ LLANSOL, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 9.

² TSCHUMI. *Questions of Space*.

³ ZUMTHOR. O empenho do corpo. In: *Performance, Recepção e Leitura*.

A noção de performance recupera os impulsos do ritual, da tragédia, do canto, da dança no que é poeticamente comunicado *hic et nunc*, no sentido da irrepetibilidade dos fenômenos da leitura ou da escuta, e do diálogo estabelecido implicitamente entre poeta e leitor. Como no texto escrito, o caráter intencional da ação nunca é absoluto. O exato instante e o exato local abrangem múltiplos elementos significantes, sejam eles sistematizados ou não no contexto cultural.

Na performance, sempre alguma coisa “transborda, recusa-se a funcionar como signo”.⁴ Ou, como no teatro para Artaud, “palavra ilegível”, “anterior à escritura”, em que “o signo ainda não se separou de sua força”.⁵ A obra performática não pode ser reduzida a um objeto semiótico, já que convida à leitura de elementos marginais, que perdem o estatuto de código e facilmente se abrem para a não-significação, tais como o gesto, a entonação, o olhar, a temperatura e a situação. Tudo o que num ato performático funcionará como signo é acessório: o seu conteúdo é um devir e um desvanecer, uma presença em aparecimento e desaparecimento.

O espaço da percepção sensível da linguagem verbal, com Zumthor, abre-se para a voz alta, a escuta, a contingência, o prazer tipográfico, os sonhos, e também o próprio espaço físico onde se lê o livro, paisagem. O olhar hegemônico, entretanto, dá preferência à ocupação de outro espaço: o estrutural da língua escrita.

No seu trajeto pela história do pensamento, o sensível, que se dá na provisoriedade do estar, é sempre difícil e encontra-se em condição de errância, resto, excedendo à documentação da leitura. O próprio nascimento de uma área que estude as faculdades sensitivas e o sentimento de beleza, a Estética, revela que há uma tinta escura no ar: “no século XVIII, Baumgarten designava a estética como o domínio do conhecimento sensível, um conhecimento ‘claro’ mas ainda ‘confuso’, que se opõe ao conhecimento ‘claro’ e ‘distinto’ da lógica”.⁶

⁴ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 75.

⁵ ARTAUD citado por ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 61.

⁶ SANTOS. *Como uma Pedra-pássaro que Voa*, p. 232.

Para Paul Zumthor, a comunicação poética é aquela que tem “tendência ou aptidão para gerar mais prazer do que informação”⁷ e daí o seu caráter confuso, porém arejado, pois ela não propõe nada *a priori*, dependendo somente da própria experiência de ecoar ou não ecoar no corpo humano. Ao privilegiar o caráter experiencial de algo que na idade moderna recebeu o nome de literatura – termo que indica um sistema histórico-social para uma experiência com linguagem geradora de prazer –, Paul Zumthor nos lembra que a comunicação poética é um ato que “acentua o elemento hedônico sem que a informação seja necessariamente negada”.⁸

Entretanto, o prazer não é nunca garantia de que estamos em interação. Considerar a leitura como uma experiência singular que acolhe a explicitação de diferenças e estranhezas do sensível complexifica a existência de uma comunidade em torno de um livro, pois o espaço tem tantos sentidos, direções, afinidades e repulsas quantos pontos de vista podem ser inscritos nele.

Quando ao ler construímos uma frase, o sentido da língua e do sentir permeiam o espaço, fazendo com que haja *alguma coisa no ar*. Quando me sento ao lado de uma pessoa que lê no metro ou no autocarro ou num jardim: há um tipo de interesse que surge, não necessariamente em relação ao livro, mas principalmente sou tocado pela atmosfera que essa pessoa está a criar em torno de si. Não me basto no meu próprio corpo. A leitura me convoca corporalmente a dividir um espaço invisível com outros corpos. Como diz Llansol sobre o seu texto: “Sempre fui entendendo que se tratava de uma intimidade exposta aos olhares dos outros.”⁹

Há um tipo de atenção ao próprio universo subjetivo e sensorial que só se implica quando estamos em experiência estética, quando os sentidos parecem operar no seu máximo. Estamos em contaminação do espaço, seja em silêncio ou vocalmente, em espaços urbanos geralmente tidos como lugares de um corpo alheado, que resista a todo o tipo de pequenas invasões. Aí a leitura prazerosa encontra-se com ruídos de uma matéria-prima que interessa a Llansol para escrever: “Progressivamente, sentimos um texto. Isso,

⁷ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, 2007, p. 64.

⁸ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, 2007, p. 64.

⁹ LLANSOL. *Lisboaleipzig II*, p. 20.

a que chamei Esse, a brotar de imagens, de cenas, de paisagens. E isso é mundo, é íntimo, é real, é rua. A nossa história do universo.”¹⁰

Há um texto como confluência espacial da poesia. Se a letra circula não como veículo legitimador de um sentido, mas diálogo entre diversas instâncias como a imagem e o corpo, a espacialidade da leitura convida a uma autonomia das próprias faculdades de percepção e a uma convivência com o ruído que altera a representação de *como deveria ser*.

[...] negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Mas esta diferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita, disponível para qualquer olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão-somente pela circulação aleatória da letra.¹¹

A forma de ler hegemônica na cultura ocidental de hoje restringiu-se à visão como decodificação. A atividade ocular de percepção imediata, em sinergia com outras percepções, acontece num instante anterior à decodificação de signos e à percepção semântica. Construir uma frase, ler o convite que faz o texto seja ele qual for e talvez mergulhar aí, é antes estar a todo momento a ler, sem a necessidade de uma forma e de um conteúdo determinados. Quando nosso olhar encontra-se em seus momentos mais distantes, não quer dizer que seja culturalmente menos importante do que um livro. Um livro, aliás, “dissimula um mútuo: uma época e alguém”.¹²

Trata-se de uma atenção ao que há de insignificante no humano, ao que não funciona como signo na paisagem, seus movimentos mais básicos, seus rastros que sobrevivem mais e melhor sem ele, que estão na raiz da escrita e também da leitura. Quando as conceituamos, já fugiram ao entendimento. A sua dança é feita à *letra*, na intradutibilidade mesma, como aquela forma de conhecimento que só pode ser acedida enquanto prática de acontecer com a linguagem. Prática que deve criar as suas próprias condições de produção, havendo o risco do excesso de uma sensibilidade difusa que acompanha a

¹⁰ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 34.

¹¹ RANCIÈRE. *A partilha do Sensível*, p. 19.

¹² LLANSOL. *Finita*, 2005, p. 45.

mancha do livro, anterior às disciplinas do corpo e à compartimentação dos sentidos.

O corpo não está jamais perfeitamente intergrado nem no grupo nem no eu. A operação de leitura é dominada por essa característica. [...] Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança, no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar.¹³

“o que advém do espaço é o seu sentido”¹⁴ – O cuidado em ecoar um *espaço com sentido* é recriar a interação da comunicação poética escrita num cuidado com o que está fora do livro, ou seja, principalmente com o leitor enquanto pessoa que traz um universo mais complexo do que o imaginável. Em uma carta aberta a Eduardo Prado Coelho, Maria Gabriela Llansol diz: “desde sempre tenho me norteado pelo princípio de que o texto precisa encontrar, não o leitor abstrato, mas o leitor real, aquele a que, mais tarde, acabei por chamar legente – que não me tome por ficção nem por verdade, mas por caminho transitável”.¹⁵ Também é um cuidado da própria escrevente consigo própria, no sentido de uma escuta que não subtraia a sensibilidade a nenhum código ficcional, ou que conviva com os códigos sem agarrar-se a eles. A escrevente quer ser um fluxo de intensidades despidas, nas quais está o texto, e é ele que precisa encontrar o leitor, não ela mesma enquanto representação de si. O legente achará nela um caminho transitável: texto.

O hermetismo que alguns identificam nesse gesto de Llansol é na verdade um novo tipo de cuidado, que vem muito a calhar num século em que a maioria dos leitores vive uma realidade urbana bombardeada por estímulos da mais variada espécie, sem precedentes na sua afronta ao ritmo do corpo e à interação dos olhares.

O que chamamos aqui de cuidado é uma nuvem que também já pairou por Virginia Woolf no conto “A marca na parede”, na sua preocupação com o mundo que compartilha com quem a lê. Não uma preocupação claramente política, mas uma preocupação estética que, se entendida como prática de liberdade em relação ao imaginário egocêntrico que o capitalismo quer colar

¹³ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 80.

¹⁴ LLANSOL, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 9.

¹⁵ LLANSOL. Carta aberta a Eduardo Prado Coelho, 25 set 1999. Associação Espaço Llansol.

em nossos espelhos, será uma liberdade estética, poética que terá inevitavelmente consequências políticas.

Para Llansol, com efeito, o dom poético que cada um traz de forma diferente pode unir-se com a liberdade de consciência que, na história, ainda não se efetuou afirmativamente. A liberdade de consciência, separada do dom, ainda está relegada a uma posição defensiva, uma vez que constituiu-se somente “contra o poder dos Príncipes e as dogmáticas religiosas, em vez de se fundar, positiva e afirmativamente, na estética”.¹⁶

Está claro que essa liberdade encontra-se num profundo mal-estar, sem nunca encontrar resposta para a alegria. La Boétie pede que disponhamos, de um lado, homens lutando pela própria liberdade e, do outro, homens tentando prendê-los. Ele nos pergunta quais irão para a luta com mais entusiasmo. Os primeiros certamente se preocuparão menos com o que “têm de sofrer”. Os outros nada têm que os anime, a não ser a cobiça, sentimento pouco ardente para protegê-los.¹⁷

E por que é que temos de sofrer mais essa, por que é que tudo teria que se repetir? O aspecto libidinal ou afetivo, com efeito, tem enorme força – e força física, inseparável de vigor emocional. Essa energia, fluxo onde se dá a poeticidade, não se prende a uma forma, de modo que ela se dá na singularidade de cada um. Pode ser uma explosão, pode ser serena, pode ser. Por isso a leitura não é mera decodificação de signos e depende do envolvimento – são as pessoas que precisam ler a elas mesmas em seus encontros.

Para Llansol, a união da liberdade de consciência com o dom poético tira o homem da “necessidade de ter de escolher entre aceitar ou recusar o mundo”.¹⁸ Woolf, no conto mencionado acima, “A marca na parede”, prevê que os romancistas do futuro darão cada vez mais importância à irregularidade, à pulsão que se dá nos encontros do eu-corpo, “deixando cada vez mais de lado as descrições da realidade”. Citamos um trecho longo, que, na verdade, é extremamente sintético em relação às questões tratadas aqui – a presença no espaço, a presença na página, a liberdade e o estar com o outro.

¹⁶ LLANSOL. *Lisboaleipzig II*, p. 6.

¹⁷ LA BOÉTIE. *Discurso sobre a Servidão Voluntária*, p. 21.

¹⁸ LLANSOL. *Lisboaleipzig II*, p. 5.

A todo o momento vou construindo uma imagem de mim própria, apaixonadamente furtiva, que não posso adorar directamente, porque se o fizesse, cairia imediatamente em mim e deitaria a mão a um livro num gesto de autodefesa. É curioso, com efeito, como uma pessoa protege a sua própria imagem de toda a idolatria ou de qualquer outro sentimento que a possa tornar ridícula ou demasiado diferente do original para ser verossímil. Ou talvez não seja assim tão curioso, afinal de contas? É uma questão da mais alta importância. Imagine-se que o espelho se partia, a imagem desaparece e a figura romântica rodeada pela floresta profunda e verde desfaz-se: fica apenas essa concha exterior da pessoa que os outros habitualmente vêem — que insípido, oco, inútil e pesado se tornaria o mundo! Um mundo onde não seria possível viver. Quando no autocarro ou sobre os carris do metropolitano encaramos os outros, estamos ao mesmo tempo a olhar para o espelho; é por isso que se torna possível vermos então como os nossos olhos são vagos, vítreos. E os romancistas do futuro darão uma importância crescente a estes reflexos, porque não há apenas um reflexo, mas um número quase infinito deste género de retracções; aí estão as profundidades que os romancistas do futuro terão que explorar; esses os fantasmas que terão de perseguir, deixando cada vez mais de lado as descrições da realidade, pressupondo-a já suficientemente conhecida pelo leitor, como fizeram também os Gregos e Shakespeare, talvez — mas estas generalizações começam a parecer-me inúteis.¹⁹

A escrita, como aventura do olhar e do estar, e não um projeto semiótico ou um sistema histórico, a escrita como arriscar-se a perder a própria identidade no fazer, funda o ofício de poder escrever sem parar e ainda desviar-se ou descansar sem perder o ritmo, como na prática da performance: não se fixar em apenas um tipo de atenção, ir-se reconhecendo nas próprias afinações, na medida do próprio amanhecer.

A escrita, exercício que lida com a improbabilidade da intenção e com o desconhecimento dos efeitos de recepção, como a performance, não precisa *possuir* nada, pode até mesmo não ser reconhecida como um dizer, como uma língua, e ainda assim ser pertinente, porque diz fazendo, sugerindo e organizando outras maneiras de estar junto, de “reconhecer-se nobre na partilha da palavra pública,/ do dom de troca com o vivo da *espécie terrestre*”.²⁰ Estar junto, esse despedaçamento que sempre pode tornar-se constelação, pode ser sem o retraimento de “uma posição defensiva, face a todos os fundamentalismos da crença e da razão”.²¹ Ou seja, estar junto pode ser muito melhor. Atravessados pela nossa própria materialidade, o esvaziamento das certezas, o reconhecer-se no outro é muito mais bonito de se ver.

¹⁹ WOOLF. A marca na parede. In: *Contos de Virginia Woolf*.

²⁰ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 25.

²¹ LLANSOL. *Lisboaleipzig II*, p. 5.

o que advém do texto é a construção da frase;

o que advém do espaço é o seu sentido;
o que advém da manhã é o sentimento de perda;
o que advém da noite é o recomeço da frase interrompida;
assim cogitando caminhava

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

Não disse nada, a ouvir nos teus olhos
o som da rua que entrava pelas janelas.²²

Como é que pode, uma autora ver os olhos de quem a lerá, improvável e rudimentar que a escrita é? Não há aí, entretanto, nenhum Êxtase da Visão da Verdade, nenhuma pretensão que esteja além das possibilidades físicas que as imagens poéticas oferecem ao corpo desde os primórdios, de graça. O arrebatamento de abrir a porta para o rosto do legente, o despossuir-se de deixar-se ouvir em seus olhos o som do atual, do movimento que é eternamente presente e que nunca está só em mim, instala-se na própria potência da tecnologia que a escrita é; significação deslocada das condições de produção de uma mesma imagem que, uma vez escrita, é sempre lida em épocas, ritmos e formas diferentes.

O encantamento de comunicar a partir do vazio do tempo, longe de mágicas e de profecias, está na liberdade de poder escolher de fato, levando até o fim um primeiro pensamento verdadeiro: carinho pelo que se quer, mesmo sendo ele desconhecido. Poder de decisão da própria pertinência: “Deixei de ouvir qualquer rumor e apaguei, sem poder dissolvê-la, a frase ___ / o indispensável caía no mesmo lugar do sentido”.²³

A frase paira no espaço. Se o indispensável encontra-se também no apagamento da frase, há ainda a força que acompanha a musicalidade, a grafia, a memória textuais – “que a escrita há-de acabar, que ‘qualquer’ vivo é uma arte de estar todo em si”.²⁴ Na própria indivisibilidade da percepção contínua de um leitor, a página como um espaço invadido pelo mundo sugere que se siga a descontinuidade e, exatamente como numa montagem cinematográfica, um conjunto de cortes formam a mesma trilha no campo de

²² LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 10.

²³ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 10.

²⁴ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 219.

visão. O mundo então é contaminado pela página. Ainda podemos desdobrar, atuar na própria ontologia da realidade comum em descontinuidade. É a atenção em intervalos que a performance propõe. “O olhar não para de escapar ao controle, registra, sem distinguir sempre, os elementos de uma situação global, a cuja percepção se associam estreitamente os outros *sentidos*.”²⁵

Aquilo que é produzido numa frase interrompida é caco de dizer dizendo, sucumbindo à intensidade do silêncio. Aquilo que é produzido no recomeço de uma frase interrompida, já pelos olhos e gestos do leitor, é vestígio do que pode ainda ser continuado. Gesto que continua não continuando, com ou sem ponto final. Incompletude da casa com a porta aberta.

[...] a operação relacional é fruto de uma faculdade abstrativa. [...] não se estabelece uma relação entre referências se se crê que estas são meras projeções da relação, se não se aceita que estas possuem, de certa maneira, manifestação própria, ou seja, que, independentemente daquela relação, possuem algum tipo de realidade, o que não significa entendê-las segundo um prisma ontológico (pelo qual possuiriam um ser essencial, um “em si”, algo que as fundamenta a si mesmas), mas simplesmente que são definidas por outras relações que não a que foi colocada em foco. Trata-se, assim, não de recusar a existência de uma “corporeidade” ao espaço, mas de ressaltar que “corpo” não pode ser considerado nem como manifestação autofundante, nem como noção auto-evidente.²⁶

A ligação entre leitura como criação e espaço como experiência reforçam os confrontos e encontros do dia a dia como leituras: incompletudes. A poesia, aí, encontra-se no informe do ar, ou na forma em constante mutação tantos quantos forem os olhares que se dirigem a ela. O prazer da comunicação poética não cola muito nesse texto de uma forma compulsiva. A identificação obcecada por espelhos e mestres que não suportam a diferença não encontra aqui pé – “avanço por um caminho que não garanto”.²⁷ Ou seja, a comunicação que cria, que gera prazer sem se fixar na informação, também não se fixa na forma do caminho. É um convite a que o próprio leitor duvide das formas plenas de entender, incluindo aí a identidade.

²⁵ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 72.

²⁶ BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_15/ale15_lab.pdf. Acesso em 22 set 2012.

²⁷ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 185.

II

A dimensão criadora da incompatibilidade

*Yo no supe dónde entraba,
pero cuando allí me vi,
sin saber dónde me estaba,
grandes cosas entendí.*

João da Cruz
“Entréme donde no supe”

Em *Onde Vais, Drama Poesia?*, Llansol divide os cinco livros que constituem a publicação com interseções chamadas Oferendas. Elas dedicam-se a “hóspedes de rara presença”,¹ de uma certa tradição da ruptura: Aossê, Hölderlin, Emily Dickinson, Rimbaud, Rilke, Musil.

Provenientes de épocas e condições de produção textual muito diferentes entre si, essas figuras encontram-se numa leitura de quem escreve. O fato de que estejam juntas é um acontecimento da circulação aleatória na comunidade das letras, mas também é a presença de quem compreende em companhia e, com alguma motivação insistente, vai reunindo o seu bando.

Maria Gabriela Llansol cria uma poética em torno da palavra *legente*, mas não é bem a palavra. Legente, para ela, é o leitor de carne e osso que lê o texto. Está clara que a leitura é uma questão permanente em sua obra, quando não na educação, quando não no ensino, quando não em nossas vidas de gente dia a dia. Não se aprende a ler se não se tem um papel ativo nesse drama. Ler, então, não é um simples protocolo interpretativo: estar no mundo é interpretar. E interpretar não é preencher espaços vazios onde nos disseram que devemos fazê-lo, e como. Estar no mundo é inter-agir com o que se vê, o que se sente, o que se significa individual e coletivamente, no idêntico e no diferente. Não dá pra ser fácil, a não ser que anulemos muita coisa relevante. Como chegar a qualquer coisa comunicante, em que eu não precise abafar quem sou, nem precise que o outro se cale? Como é que se lê junto, sendo-se de mundos diferentes?

Espaços de escrita afastados, como a torre alemã de Hölderlin ao lado do casarão americano de Dickinson e das cores de Rimbaud, ou as andanças de Aossê pela metafísica lisboeta com a Viena pululante de Musil, deixam de

¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 204.

ser individuais e passam a transformar-se em coisa de muitos. São de quem os queira. “Escrever vislumbra, não presta para consignar.”² O lugar não-fácil onde todos se encontram é a diferença e a limitação. Essa escrita convida os ruídos de alguém, gerando acontecimento textual fora de sua origem de produção, ou seja, acontecimento textual não necessariamente na letra, mas atravessado por ela, outro ruído.

Mas o texto vem sempre depois,
É muito mais amplo do que o acontecido, muito mais veloz do que a
vida que descreve.

Só depois de escrito percebemos que tudo se passou no futuro.
O que eu vivi, tão imperfeitamente, virá mais perfeitamente ao coração
legente,
eis por que lhe escrevo.³

E não são poucos hóspedes nesse vislumbre legente: dentre eles, Kafka aparece. Também Jorge Anés, ou Jorge de Sena. Os livros que compõem *Onde Vais, Drama Poesia?* cobrem muitos intervalos de anos, 1982-1992, 1988-1998. O gesto da autora, indicando as datas ela mesma, marca biograficamente esse texto que, aliás, não é nomeado de diário. Llansol está em companhia de seres sem corpo humano, seres de escrita. Para o texto, são seres em mutação. Têm existência palpável naquele que os desejar ler fora do livro de Llansol.

Há nesses autores, e também em outros, uma força pensante – ou seja, uma força de fazer-nos ir além de nossos limites imaginados – que existe e resiste porque é de muitos, em fragmentos. Em formas sempre diferentes entre si, que precisam de outros para ativarem sua força. Vendo-os assim reunidos pelo desejo de fazer conversar o próprio íntimo com o que está fora dele, pelo desejo de criar uma língua própria que se entenda com outros, de não reduzir a intensidade à presença corporal, penso que a durabilidade da força pensante é maior do que a existência humana. A persistência chega na materialidade do texto, na precisão de estar escrito precisamente como é, e não de outro modo, sem explicação.

² A. BORGES. Eu leio assim este livro. In: LLANSOL. *Livro das Comunidades*, 1999a, p. 9.

³ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 134.

Há uma história silenciosa dos intensos que, porque necessitados de misericórdia, não impuseram aos seus congêneres as cadeias de explicação, nem miragens para o desejo. Gostaria que sobrevivesse a afirmação que nós somos epifanias do mistério, e mistério que nos nossos balbuciantes se desenrola.⁴

O sonho do bando se alastra na ideia de que nenhuma vida merece ser perdida. “Eles sabem, sempre o souberam, que o corpo e o poema são chamados a formar um ambo. [...] Se sorrio, pedem-me que eu diga o que desconheço do poema pois este é na realidade, a sua testemunha.”⁵ – aqui Llansol diz sobre os hóspedes de rara presença. Leio que o que passa pelo corpo não impõe cadeias de explicação, nem miragens para o desejo. A *poiesis* abre-se para o campo em que haverá sempre o que ainda não lemos.

O corpo, esse constante provisório, perpassa os tempos e a sua soberania ainda nos embaraça: “quase todos eles ignoraram em vida o que era um corpo”⁶ – novamente, são os autores que Llansol elege como antepassados. Sabiam que o corpo e o poema são chamados a formar um ambo; o desejo sem miragens, entretanto, hoje quer ir além da domesticação literária, em outra partilha da vida pública, que ainda não sabemos qual é, mas que Llansol ajardina.

Mesmo em publicações com gênero definido, como *Finita* (Diário II), Llansol quer convidar o ruído dos outros a estar com o texto, arriscando a própria identidade. Movimentando-se fora do jogo feérico do consumo cultural, ela evidencia o aspecto experiencial da criação, que, uma vez trazida ao mundo, já não pode mais ser tomada como simples quimera. Na criação, entretanto, os corpos desaparecem.

Perscrutar e receber certas dobras quase gastas e apagadas de acontecimentos históricos. O livro não é, para mim, o objecto rápido de uma leitura; dissimula um mútuo: uma época e um alguém. “J’écris pour prendre la parole au nom de mes ancêtres qui se sont tus”. _____ Liliane Wouters.⁷

Morrer não quer dizer que a vida seja plena e que, depois, temos um cadáver. Morrer não é cessação. Depois da vida há ainda vida: há outra forma

⁴ LLANSOL. Encontro-me no Novo. In: *Lisbaleipzig I*, p. 85.

⁵ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 25.

⁶ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 25.

⁷ LLANSOL. *Finita*, 2005, p. 45. “Eu escrevo para pegar a palavra em nome de meus ancestrais que foram silenciados.” Liliane Wouters (tradução nossa).

de corpo, que aproxima o ser do não-ser. Aí ninguém sabe bem o que são os limites da escrita e da história, uma vez que nos confrontamos a todo momento com fósseis e rastros de atualidade do pensamento de outros. “[...] mais vale guardar em memória o resto, todos os restos, a restante vida.”⁸

O legente é, assim, um modo de estar presente na linguagem sem que se espere dela uma coisa pronta. O entendimento deve se refazer a todo momento na atualidade. A linguagem é o trabalho de várias camadas arqueológicas de muitos eus – mas frequentemente parece ser uma só –, exatamente como o próprio eu. “Todos os dias se passam peças em mim [...] Nunca nenhum drama me contentou.”⁹ – diz Bernardo Soares.

Reverberando o gesto pessoano do eu como um campo de criação, Llansol coloca o nome de seu antepassado num jogo de espelhos, renomeando-o com o seu inverso: Aossepe e, mais tarde, Aossê. Ela lhe dedica uma oferenda, da qual colocamos aqui um trecho:

falo para o espelho
e peço à minha imagem
o que não ousaria pedir,
nem a mim próprio.¹⁰

Falar com a *minha imagem* parece impossível. Entretanto, sabemos que não é. Todo espelho coloca à baila uma duplicação. O mim próprio, o eu mesmo que não ousa convida outros inumeráveis duplos, com pontos de vista insuperáveis na fria parede do vidro. Podemos ter longas conversas com a imagem e tirar daí grande proveito, dando-nos mesmo conta de que somos infinitos. Somos cheios de ecos e murmúrios de vozes internas misturadas. Temos potencialidades sempre imagináveis e adaptáveis; somos infinito, somos parte de um todo inatingível. A visão de um rosto que tenha forma e que seja identificável comigo viabiliza o individual – mesmo que seja pela desidentificação, *o que não ousaria pedir nem a mim próprio*.

Começa a se mexer então no fundo do espelho, por detrás da superfície estilhaçada (por detrás dos cacos da ideia, da imortalidade da alma, da

⁸ A. BORGES. Texto para A Restante Vida. In: *A Restante Vida*, 1982, p. 100.

⁹ SOARES. Em mim o que há de primordial é o hábito e o jeito de sonhar. *Livro do Desassossego*, segunda parte. <http://arquivopessoa.net/textos/1945>

¹⁰ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 41.

anamnese, do sujeito e do presente vivo, etc.), toda essa instabilidade aterrorizante que o espelho tinha sido encarregado de fixar.¹¹

Com os olhos emprestados, a máscara não se esgota na sua forma, como seria de se esperar daquilo que é construído. “Tudo aquilo que tem uma forma delimitada, provém de um campo de tensões, ou de uma matéria ilimitada.”¹²

Aquilo que é anterior à forma da “minha imagem”, define-se, nos termos de Gilbert Simondon, como o *pré-individual*. Segundo Peter Pál Pelbart, o pré-individual constitui-se de “potências, tensões, intensidades, singularidades. É um domínio esquisito, esse, pois ele não tem uma coerência consigo mesmo, não coincide consigo, se excede, transborda a si mesmo”.¹³ O que não se ousa, as evidências incompletas...

Trata-se de um estado cheio de virtualidades, nem estável nem instável, mas metaestável, pois novas estruturações são sempre possíveis a partir dele. A origem do indivíduo é, dessa forma, pensada mais em termos de potenciais do que de estruturas, mais em termos de intensidades do que de formas. A matéria, o barro que constitui o indivíduo se molda, mas não anula a materialidade da sua força.

A estabilidade da forma não tem garantias, sua coerência não é da ordem da conservação. Os potenciais pré-individuais são forças instituintes, mudam tudo, mas não se dissociam do instituído. São as configurações e as qualidades criadas por cada tomada de forma que interessam, pois não se detêm no signo, mas na sua tipologia. Por isso é sempre bom colocar em dúvida e observar: de que força tal forma provém?¹⁴ Estar acompanhado, assim, tem uma estreita relação com estar sozinho: estamos nos fazendo a todo momento, não estamos nunca prontos.

Nossas potências não se esgotam nos atos, são errâncias, são algo que se alastra e varia. Forma e nome não querem dizer fim. Para a escrita de Llansol, a crise, a incompatibilidade não fazem parte de uma progressão narrativa com futuro determinado: a crise é constitutiva do próprio eu-corpo.

¹¹ LACQUE-LABARTHE. Tipografia. In: *A imitação dos Modernos*, p. 130.

¹² PELBART. Indivíduo e potência. In: NEUPARTH; GREINER. *Arte Agora*, p. 34.

¹³ *Idem*.

¹⁴ KOSSOVITCH. *Signos e Poederes em Nietzsche*, p.181.

Desse modo, lê-se numa temporalidade circular.¹⁵ Ou lê-se sem entender muito. Não é perder tempo, pois é o tempo se refazendo a partir do material de que ele é feito: de linguagem, de destruição e de duração. É preciso deixar que o tempo se refaça, que nasça o musgo, enquanto ainda há quem insista em progresso.

A leitura de Llansol desencadeia forças ignoradas, pois abre na própria consciência que lê espaços de variação do foco dos acontecimentos, lembrando uma conversa ou uma estrutura dramática – é a interação dos actantes que gera a linguagem. Surge daí uma fertilização do que pedimos às imagens em nossas vidas, não somente aos livros. Surgem também as surpresas.

Ler sem entender e não ver aí um impedimento é, antes, poder entrar em contato com virtualidades concretas que só se compreendem a partir da liberdade do imprevisível, campo da presença, da experiência e, aqui, da letra – “[...] quando o legente entende, sem se dar conta está a entender algo de muito longe, no seu futuro”.¹⁶ Impulsos do que resta de vida naquele que lê podem sempre vir à tona. Só ele saberá dizer que futuro é esse, junto de quem estiver ao seu lado.

¹⁵ EIRAS. O Círculo e a Linha sobre *Onde Vais, Drama-poesia?* de Maria Gabriela Llansol.

¹⁶ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 35.

Da impossibilidade do diálogo

*É preciso acabar com o Espírito, tal como com a literatura.
Afirmo que o Espírito e a vida comunicam a todos os níveis.*

Antonin Artaud
O Pesa-nervos

“Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama.”¹ Peter Szondi usa a palavra drama, em *Teoria do Drama Moderno*, como uma determinada concepção de teatro em versos que se define a partir do Renascimento e que se desfaz a partir de finais do século XIX. Como construção histórica que é, deve ser concebida “nos termos da sua impossibilidade atual”.²

A técnica do drama é reflexo de exigências existenciais de um humano que, após o declínio medieval, encheu-se de audácia e queria fazer um mundo de valores centrados no homem. Com a supressão de estruturas vindas da tragédia grega, como o prólogo, o epílogo e as suspensões emocionais do coro, no drama a história é feita somente pelas relações entre os homens do dia a dia, sem deuses. Condição principal da textura dramática, a exigência existencial do diálogo é o constante jogo de espelhos dos actantes.

O prefixo de origem grega *di(a)-* poderia indicar tanto “separação” ou “dispersão”, quanto “movimento ou passagem através de” e ainda “relação entre pessoas”. Se *logos* significa palavra, temos então uma palavra que flui entre, mas também que nega e dispersa.

O drama, entretanto, trata mais de uma determinação do eu do que de uma escuta do outro. No espelhamento do homem renascentista, a esfera subjetiva do drama estava ligada a um papel de destaque na vida pública. O ato de decidir-me é manifestação do delineamento claro do que não sou eu: só sou alguém quando coloco meu foco numa grande tela, quando realizo um grande feito.

O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. [...] O “lugar” onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da

¹ SZONDI. *Teoria do Drama Moderno 1880-1950*, p. 34.

² SZONDI. *Teoria do Drama Moderno 1880-1950*, p. 27.

comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a idéia já separada do sujeito. E sobretudo o que era desprovido de expressão, o mundo das coisas, na medida em que não participava da relação intersubjetiva.³

O membro da comunidade entrava em um real que se efetiva por aquele que diz *eu*, poder de instaurar um *tu*; poder de nomear, de ter a palavra em relação a esse *tu* e a um terceiro excluído. Só o *eu* pode ser sujeito.⁴ O drama, por sua vez, não conhece nada externo a si. O dramaturgo quer-se completamente ausente do texto. Espera-se que o espectador esteja “paralisado pela impressão de um segundo mundo”,⁵ participando nele num pacto de separação ficcional. Da mesma forma, o ator deve estar absolutamente a serviço da personagem, as suas falas nunca se dirigem diretamente ao público.

Os agentes que experienciam o drama, que o produzem ou deliciam-se com sua proposta, não se expõem na história: entretanto, ela diz deles numa atualização da sua identidade. A duplicação oferece uma espécie de garantia de identificação. O espectador torna-se expectante. Há uma projeção sobre a voz e o corpo do ator, a partir dos fenômenos interiores do espectador. A projeção é uma continuidade luminosa dos contornos identitários da enunciação do eu.

[...] o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem entendido). A relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama.⁶

A dramaturgia do século XX, entretanto, se interessa por colocar espectador e ator lado a lado, quando não o próprio dramaturgo em jogo. Maria Gabriela Llansol, não sendo dramaturga, é uma escritora que nos finais desse século performa em sua escrita uma metamorfose da quimera do sujeito como

³ SZONDI. *Teoria do Drama Moderno 1880-1950*, p. 29.

⁴ KATZ. Conversa com Helena Katz sobre as teorias de Émile Benveniste e Jacques Lacan. Lisboa, Galeria Boavista, 6 jun. 2012.

⁵ SZONDI. *Teoria do Drama Moderno 1880-1950*, p. 30.

⁶ SZONDI. *Teoria do Drama Moderno 1880-1950*, p. 31.

atuação cotidiana, num questionamento das fronteiras da linguagem que diz *eu*.

Vivemos uma época de impedimento do diálogo. Há uma impostura do sujeito. As práticas subjetivas encontram-se sem espaço de troca, uma vez que tudo o que se faz é funcionalizá-las. Quero o que você diz, mas não construímos um território comum. Eu me comunico com você para conseguir a imagem que quero, que apoio no meu poder de dizer *tu*: seja escrevendo um livro ou qualquer coisa, o importante é que eu esteja em representação de mim mesmo na separação perfeita – como se eu mesmo não fosse constituído de divisões, de exigências existenciais que o mundo não prevê e que me convocam a ser invisível, inapropriável, como você.

Trazer, a um mundo que quer ver, um corpo invisível é confrontar-se com a propriedade da identidade, essa honestidade surda. Possuo-me no que visto, no que digo, no que espero, no que gosto. Há pouco descanso de si em deriva, tem-se que visibilizar o papel familiar, o profissional, o *alter ego* etc. E as ficções permanecem circunscrevendo essas mesmas trajetórias – de casa ao trabalho, ao lazer que domestica esse animal.

Sabemos que o ser não coincide consigo mesmo. Todos os dias enuncia-se *eu* em relação a um *tu* – com mais legitimidade, só *eu* pode ser sujeito, na própria sintaxe encontra-se a raiz discursiva de uma alienação na subjetividade. A subjetividade sintática agarra sua existência como a única possível. Escutar um *tu* lá onde ele é *eu* é uma imensidão vaga, distante das relações que cultivamos nos discursos – a paisagem onde nos reunimos em nossas escolas e cidades mais parece um amontoado de palcos, vitrines, fachadas intimidadoras, identidades bem construídas na sua fragmentação. O que há na linguagem que a torne transitável? Como colocar-se em jogo na prática de ser, diante dos hábitos que nos circunscrevem?

A dimensão performática do texto de Llansol não encontra-se no palco, mas no convidar o leitor a agir com ele: “Devo reconhecer que o meu texto, ao deixar inseguro o sujeito que enuncia, se dirige, de facto, ao ansiar do coração, e o coloca na sombra da dúvida.”⁷

⁷ LLANSOL. *Lisboaleipzig I*, p. 12.

As boas intenções, justamente, não nos eximem dos desconfortos do estar com o outro: no livro “O Poder de Decisão (1988–1998)”, de *Onde Vais, Drama-poesia?*, lemos a escrita-documentação de uma entrevista entre Llansol e um jornalista belga que “fazia perguntas e fechava as portas, nutria-se das permanentes exclusões que criava”.⁸ O texto jamais foi publicado pelo jornal, por ter gerado polêmica na equipe de cultura. Em trechos legitimados pela própria conta da letra, a autora faz sua entrevista sem se submeter à ingenuidade que muitas vezes é relegada à literatura como produto de culto ou belo. A teorização criadora que se efetua aí é defesa não somente do texto, mas de uma forma de estar lado a lado como figura mutante – ajuntamento no qual também o texto tem vida própria de figura. Expor-se generosamente a uma partilha do que (não) se sabe. O saber como desmunir-se de certezas.

o contrato que me liga ao legente é da ordem da compaciência; avanço por um caminho que não garanto, e vou “dizendo”;

as aspas são necessárias porque escrever e dizer não são sinónimos_____ como qualquer pessoa, tenho opiniões sobre o processo do mundo; essas opiniões são ditos; o texto vê e não opina, nem aconselha;

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

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

não admira, assim, que tenda a expressar-me civilmente, no espaço público, do ponto de vista do texto, e raramente como contribuinte opinativa, [...]⁹

Nesse proposta de existir lado a lado, não há concessões ou garantias. Dividimos o mesmo espaço, olhando para a mesma paisagem, sem que ninguém tenha que subjugar ninguém. Sem que a minha visão e a sua tenham de impor-se, o conjunto ganha com o compartilhamento de leituras – não garanto, mas vou dizendo e a troca faz-se ou não. Podemos ir trocando sem

⁸ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 196.

⁹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 186.

determinar o que é o quê, simplesmente ter um momento de olhar na diferença, um espaço para estar.

O texto de Llansol, nesse caso, é uma espécie de *tu* que é *eu*, numa invasão dos princípios pessoais da própria escrevente, pela experiência do atravessamento da letra. O foco, entretanto, não é o humano, mas um fora que ela chama de texto, e que a acompanha lado a lado como conjectura que questione quem é que estamos sendo juntos num espaço em que o funcionalismo das relações impera. E aqui estão incluídas as relações com os mundos que, na quimera moderna da intersubjetividade, não são pensados em termos de relação, como se eles devessem servir ao humano em seu pretense pedestal.

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

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

indo directamente ao cerne,

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

o ódio profundo que a natureza nutre, num crescendo, pelo humano, a desilusão que a invade por o homem, no ciclo do carbono, representar uma solução de facilidade e de felicidade relativamente a outras formas naturais e ser, cada vez mais, uma espécie autista, proliferante e conquistadora [...]¹⁰

Na escrita como prática de tocar pouco a pouco o que se encontra velado no sentir, Llansol não é poeta, nem dramaturga, nem romancista – trabalha com uma só linguagem, essa escrita, que realiza uma arqueologia futurante de lentíssimas mutações sociais. Um mundo em que o corpo, seja ele qual for, possa ser amado em sua condição invisível de energia criadora, libidinal, pede que o texto crie as suas próprias condições de enunciação. O

¹⁰ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 186.

texto, sim, é visível e não desiste. “[...] *por que escrevem?* Para bater levemente à porta do mundo...”¹¹

De fato, com o primeiro romantismo, e principalmente desde Mallarmé, como aponta Barthes, decorre uma importante mudança nas funções das linguagens poética e crítica, que fazem uma aliança. A reflexão pode dar-se sem pedir licença à estética. Num discurso que explicita as suas próprias condições em devir, o livro é tomado por aquele que o faz – e daí que Llansol atravesse uma espécie de escrita-documentação. O escritor distingue-se por uma consciência de fala e não em termos de função ou de valor.¹²

Entretanto, para Llansol, a consciência não é exatamente separada da inconsciência. O texto, à procura de uma saída para o vivo, não se dá às políticas proliferantes e conquistadoras, porque a própria vida não tem clareza que baste para estar marcada em certidão de pertença. Como alguns animais domésticos que guardam um olhar para sempre selvagem, sempre para fora,

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

[...]

eu, Maria Gabriela Llansol, sou responsável pelo texto que dou a ler,

ser-se humano é evolutivamente um progresso de leitura mas não é um privilégio, nem uma superioridade, nem um dado adquirido,

é um lado
mais legível do que outros para dar continuidade
e orientação à emergência do vivo no seio do universo,

desconhecendo, em cada acto, se este tem sentido _____ se não acabará destruído, e se tudo não foi praticamente em vão _____ o texto é sem promessa e sem garantia¹³

Na máscara neutra que se torna a sua escrita, Llansol acaba por encontrar um rosto que é o seu risco assumido. Não há aqui uma autora empírica e outra ideal. A escrita torna-se então gestual – a intenção desse gesto não está ligada a qualquer premeditação. É no *fazendo* que o texto permite surpreender-se – e aí escrever está lado a lado com ler.

¹¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 220.

¹² BARTHES. *Crítica e Verdade*, p. 44.

¹³ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 187.

Para esse texto, o humano está a todo momento em diálogo com as coisas, pela própria presença no espaço, em que há uma horizontalidade e um fervilhar das minúcias sensórias de estar presente no mundo. Aí, na contingência, no não-saber ao trilhar rumos do que sentimos sem visibilidade aparente, sentir-se ultrapassar os limites do razoável é um pouco como abrir a si mesmo, por dentro. É sinal de romper uma crisálida.¹⁴

Eu diria que o texto de Llansol é um convite a um estado de movimentação do eu-corpo, pré-individual ou pós-individual. Daí que frequentemente o julgam avesso à vida pública. A escrevente, entretanto, sabe que está lidando com modos de existência e com mecanismos de controle. Com os contornos diluídos, reconfigurando-se em distanciamento e aproximação da linguagem, o texto é um impulso para fora ou para muito dentro do eu: ao seu movimento, teu. O texto é tratado como figura mutante, segunda pessoa que também tem instância de primeira. Essa primeira pessoa nunca será plenamente sujeito, há nela zonas de não-diferenciação entre vida anônima e vida particular, máscaras.

[...] o sujeito enquanto devir não pré-existe à sua criação: existe pelo que escreve e no que escreve; não é o centro ordenador de uma determinada matéria verbal, um imaginário, não é o administrador da sua experiência prévia. O seu agir é determinado pela aceitação das forças alterantes desencadeadas pela escrita, aceitação que é ao mesmo tempo passividade radical e esforço de libertação do fascínio em que se dissolveria.¹⁵

Mas ainda falta-nos práticas coletivas que apoiem as forças alterantes da escrita e os deslocamentos do sujeito, libertando assim muitos de nós de ter que perecer diante da lógica produtivista que rege o mundo. Como escreve A. Borges n' *O Livro das Comunidades* – marco inaugural na escrita de Llansol, reviravolta na sua relação com o código ficcional –, uma das coisas que metem medo é um *corp'a'screver*: “Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.”¹⁶ Enquanto corpo, não nos podemos ultrapassar em nossa fisicalidade; enquanto eu inseparável desse devir e desse perecer, lidamos com problemas poliédricos – a audácia do homem

¹⁴ BATAILLE. *O Erotismo*, p. 59.

¹⁵ LOPES. Poesia: uma decisão. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2010-11/Silvina%20Rodrigues%20Lopes.pdf. Acesso em 24 set 2012.

¹⁶ A. BORGES. Eu leio assim este livro. In: LLANSOL. *O Livro das Comunidades*, 1999a, p. 10.

dramático já não dá para desbravar o mistério de estarmos juntos precisamente aqui, e precisamente agora.

E o texto veio sentar-se no meu colo.

Sabia agora qual o sexo e a humanidade de cada um dos convivas.

– Qual o meu? – perguntei. Desejava que ele me olhasse como a todos olhava.

Foi uma interrogação que lhe vi espelhada – dizer “no rosto” seria metáfora –, vi-lhe a interrogação espelhada na superfície do seu leve fluir.

Formou-se uma dobra, uma ruga, uma paragem em *se*, que eu leio como interrogação, porque o texto ondula com o modular da voz. É estranho como ele é feito de fulgurância, de linguagem, e de arte de contar.

Desejava que ele me olhasse. Como olhava para as coisas e para os outros, ou o *que é*, na paisagem, fosforescente.

Tanto quanto me lembro, vivi sempre com ele.

Sempre fui entendendo que se tratava de uma intimidade exposta aos olhares dos outros. E, agora, também exposta ao seu olhar. Fui percebendo que existias comigo, e além de mim. Chamei-lhe *ser*. Ao teu movimento, dei nome. Como o sentia íntimo e distante, fiz saber que não era um instrumento, mas um órgão. Que não servias, mas expressavas. O que dissesse, fazia. Nem que demorasses.

Até modelar o corpo humano.¹⁷

A linguagem pode distanciar-se apontando para o que não prevemos, colocando tudo em jogo no movimento constante da vontade de sentido do corpo. Recebemos invasões permanentes, nascemos divididos em nosso próprio ser e temos de dar respostas, decidir. Se não compartilhamos nossas divisões com outros seres, também eles divididos, se nossas dimensões poliédricas permanecerem fechadas em sistemas literários, libertários ou em encenações perfeitas, perdem a pujança para lidar com a indeterminação que nos assola assim, provisórios como somos. Animais com olhos que recortam cenas que fulgem, que se encontram com outros animais com olhos e com ruídos. Não há comunicação aparente.

¹⁷ LLANSOL. *Lisboaleipzig II*, p. 20.

Em busca da troca verdadeira

gostava de falar de um outro a alguém de outro [...] fico silenciosa em casa, ao pé da lâmpada, bordado e leitura ao pé de mim; sou ser do sexo feminino, sou ser preocupado constantemente em olhar com atenção para.

Llansol
Finita

O sentido intencional do poder de decisão, pelo qual o homem entre em contato com a comunidade no paradigma de uma vida pública de representações, está cheio de reentrâncias pelas quais a escritora portuguesa, ou escritora marginal, ou escritora mulher, cabe somente numa infinidade de vetores de um movimento mais amplo. Comunicar é um problema que coloca em questão o recorte que realiza o nosso olhar no mundo, a nossa voz de inscrever o que ficará documentado na própria memória corporal.

O esquecer-se da linguagem representacional, que é lembrar do corpo e da sua linguagem evanescente, é precisamente o errante material de trabalho do ator e também do poeta contemporâneos – ambos trabalham com percepções de formas de estar e deslocar-se nos espaços, da linguagem e do mundo. “Sinto-me numa situação tão estranha a vós, e tão perpendicular aqui.”¹

Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança; no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar. Série de paradoxos que servem para definir, por aproximação hesitante, errática, o lugar em que se articula a poeticidade.²

Num fragmento póstumo encontrado num caderno de 1980, encontramos registado nascimento d’*O Livro das Comunidades*, obra em que o ensaio de desapego com a representação de si/ do outro atingiu uma potência em ato, de modo que, segundo Llansol, “o tom da linguagem só pode ser entendido por quem tem língua própria/ em que só se entende com outros quem, paradoxalmente, tem língua própria, [e] o escritor desaparece.”³ Nesse

¹ LLANSOL. *Lisboaleipzig II*, p. 12.

² ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 80.

³ LLANSOL. *Finita*, 2005, p. 125.

diário, de acordo com João Barrento, Llansol se dá conta do nascimento do livro

[...] num contexto existencial e literário em que se começa a perceber que a escrita, se quiser ir mais além das ficções do realismo e das abstracções dos modernos, terá de enveredar por um caminho em que a imaginação não leva ao irreal, mas “faz conhecer”, e em que – como na escrita mística de João da Cruz ou de Ibn’ Arabî – é possível conceber “um universo intermediário onde o espiritual toma corpo e o corpo se torna espiritual”.⁴

“Ter” a língua própria sobre que Llansol escreve não é sabê-la de antemão sendo um escolhido dos deuses; é *estar com* ela, na espreita dos seus mais pequenos movimentos, estando sempre a criar com a contingência do instante. Este tipo de atenção está muito ligado ao reconhecimento de estados de presença do corpo no espaço. Uma dimensão importante da escrita de Llansol é a flutuação da atenção do olhar em sintonia com uma escuta do corpo, sem diferenciá-lo das saliências da linguagem.

um dos animais que dependem de mim entrou pela porta entreaberta,
e ergueu seus olhos fendidos de felídeo para os meus.
Eram verdes, subitamente,
fizeram sublinhar a noite escura
onde mal se distinguia quem viera na espessa noite, na espessa
esperança

o que eu estava a pensar e por escrever só teria sentido se alguém
viesse sublinhar a noite escura com seus olhos verdes;

em si mesmo, o pensamento o era pouco claro, arbitrário,
e até, talvez, pouco convincente,
mas surgiu a frase, uma frase humana,
um olhar trocado com alguém que viera, como eu,
da áspera matéria do enigma,
e o texto começou,

legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia.⁵

A leitura mesma confirma o poder da linguagem como performatividade acesa do cotidiano, ou seja, a atenção do texto não se direciona a nenhum fim – o pensamento era até pouco convincente – e abre-se um jogo com a

⁴ BARRENTO. As três noites: Llansol e o misticismo ibérico, p. 67. As citações nesse trecho de Barrento são todas dos cadernos de Llansol dos anos 1980, que estão disponíveis na Associação Espaço Llansol, em Sintra.

⁵ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 10.

precariedade dos fatos, matéria de uma pulsão de escrever. Aí a linguagem aproxima-se arrepiando a pele.

Todo corpo humano é atravessado por uma “acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói”.⁶ É o conhecimento antepredicativo, conceito que Paul Zumthor recupera de Merleau-Ponty para ressaltar que a leitura é travessia e experiência, sendo, portanto, multiprocessual – “[...] o sentido que percebe o leitor no texto poético não pode se reduzir à decodificação de signos analisáveis; provém de um processo indecomponível em movimentos particulares”.⁷

Estados do corpo que passam pelo gratuito e pelo provisório do contato são aquilo que, sabe-se, faz os olhos brilharem. No texto llansoliano, a atenção pode estar em qualquer lugar, pois existir como humano é sempre um acontecimento; o texto começa sem saber que é texto.

Essa a poesia que interessa à escrita de Llansol: a produção de olhares que saboreiem trocar os vazios, as interseções que constituem o estar num espaço. “não admira que, de repente, seu corpo se sobressalte, que o drama-poesia desça sobre ele num raptó [...]”⁸ A criação de silêncios que convidem o olhar e a presença no espaço é um poema sem forma que se faz nesse texto, que, como qualquer outro, só pode correr pelos nervos de quem o lê.

Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho. De um lado a outro do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha, eu deslumbro-me quando o tempo se suspende, e me permite parar a contemplar o espaço sem tempo.⁹

O anulamento da cadeia temporal da fala é o espaço vazio do silêncio. Llansol, entretanto, acompanha uma voz. Recorte na margem da língua e ao mesmo tempo na margem do fazer artístico, o silêncio, como nos diz Nancy, é o espaço onde as artes se encontram na medida em que se dividem, porque

⁶ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 78. O autor usa o conceito de “conhecimento antepredicativo” a partir da leitura de *A Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty.

⁷ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 79.

⁸ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 275.

⁹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 11.

“não podem de modo algum totalizar-se ou sintetizar-se numa língua comum”.¹⁰ A linguagem é assim, um rendilhado: traz vazios, silêncios pelos quais as artes criam um território comum e estranho.

A poesia daria conta do que “faz margem e corte na linguagem”.¹¹ Ela pode ser um gênero das artes, mas é também uma qualidade fora desse gênero – e resiste muito em situações não-artísticas. Há no texto de Llansol uma liberdade de uso dos vocábulos da literatura em júbilo de vida. A poesia é nele uma prática de atividade passiva não necessariamente ligada à palavra, mas à presença no espaço, que antes se quer dividido entre actantes todopoderosos (sejam políticos, atores ou fantasmas) e público como massa generalizada. Pelo silêncio dessa escrita, pode-se cultivar outro espaço com a poesia.

Não sei reflectir sobre a Poesia, sei ir à Poesia_____ e esperar, na ponta das pupilas, suas imagens. [...] Não sei fazer poesia, mas pressinto o seu drama_____ e o vagar que ela tem de se deixar ficar em qualquer parte onde, afinal, nunca tenha estado. *Poeta* não é palavra que assente em alguém. [...] Tantos poetas, tão pouca poesia. A poesia não é para nós, é para o fim de nós_____ luar em riste.¹²

Há uma desconfiança em relação à fixação da palavra poeta – há uma incomensurabilidade criadora que ultrapassa os focos da pretensão humana, mas que ainda assim está presente no horizonte comum da poesia desligada do absolutismo da palavra.

O absolutismo da palavra é a impossibilidade da poesia, porque é tagarela, não suporta arriscar-se no silêncio. Da mesma forma, é a impossibilidade de partilha entre linguagens artísticas, na deriva da linguagem que as especifica. No poder estético que todo fazer tem, a literatura, muitas vezes, é instrumento de relações de forças entre dominantes e dominados, no cenário da separação e identidade perfeitas do paradigma espectador-drama: “[...] de um lado, teatralizada e dominante, a única experiência *letrada* e, do outro, raros e parcelados, à maneira de bolhas que sobem do fundo d’água, os índices de uma poética *comum*.”¹³

¹⁰ NANCY. *A Resistência da Poesia*, p. 41.

¹¹ NANCY. *A Resistência da Poesia*, p. 41.

¹² LLANSOL. Caderno 1.54, p. 10-12. Espólio de Maria Gabriela Llansol.

¹³ CERTEAU. Ler: uma operação de caça. In: *A invenção do cotidiano I*, p. 268. Os grifos são do autor.

A hibridização, por sua vez, gera um espaço de desordem. “‘Popular’ quer dizer, aqui: não dominado, não dirigido, não normalizado.”¹⁴ Não é por acaso que a diluição llansoliana dos gêneros comece a se delinear a partir de um corpo vivo sem hierarquias entre os sentidos. Como para Deleuze e Guattari, recuperando o *corpo sem órgãos* de Artaud, em que “somente as intensidades passam e circulam”,¹⁵ esse corpo que, no não querer a organização de um organismo, buscando movimento, se depara com a significância por desfazer.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações [...] No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. E quanto ao sujeito, como fazer para nos descolar dos pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante? Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo.¹⁶

Em Llansol, a produção de movimento das significâncias corporais acontece a partir da dessubjetivação do gênero literário no qual, para a cultura erudita, restou o corpo vivo em ação. Um pouco escondido no sujeito, é verdade. Entretanto, o que essa categoria possui de precário é, ao mesmo tempo, o que possui de vibrante: a encenação. Como para Novalis, já no século XVIII,

O conteúdo do drama é um devir ou um desvanecer. O drama contém a apresentação do nascimento de uma figura orgânica a partir do fluido, de um acontecimento bem-articulado a partir do acaso. Contém a apresentação da dissolução, do desaparecimento de uma figura orgânica no acaso. Pode conter ambas as coisas ao mesmo tempo, sendo então um drama completo. Seu conteúdo, como se vê facilmente, deve ser uma transformação, um processo de purificação, de redução.¹⁷

Para T.S. Eliot, poeta, dramaturgo e pensador do gênero, o problema do drama poético, dos poemas feitos para serem encenados, caía numa questão

¹⁴ NANCY. *A Resistência da Poesia*, p. 37.

¹⁵ DELEUZE; GUATTARI. Como criar para si um Corpo sem Órgãos. In: *Mil Platôs* 3, p. 13.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ NOVALIS. Fragmento 44. In: *Poesia*, p. 53.

semelhante: como trazer as brisas da experiência letrada para o acaso da gente, na reunião de pessoas que se dava nos teatros britânicos da primeira metade do século XX. Eliot defende o verso como deflagrador dos mecanismos infinitos da catarse: “O principal efeito do estilo e ritmo da linguagem dramática, quer em prosa quer em verso, devia ser inconsciente.”¹⁸ Ao buscar um público “demasiado absorvido pela peça para estar plenamente cômico do meio”,¹⁹ Eliot defenderá o drama poético integralmente em verso, mas um verso que seja linguagem das emoções do público de sua época de capitalismo a mil por hora – na qual o drama em prosa já se consolidou e os poemas são ligados a narrativas do passado.

Eliot não vê o verso como um “modo de dar forma” ou ornamentar um conteúdo, mas um meio ótimo para intensificar o efeito da ação dramática quando ela instaura o seu devir. O poeta diz que o verso é um procedimento cômico. Deveria ser construído de maneira neutra a ponto de conseguir abordar qualquer assunto contemporâneo. Se algum conteúdo é intratável em verso, é meramente porque a forma do verso não é flexível. Eliot, entretanto, não vê na forma uma garantia para a poesia dramática. A poesia não está nos versos. A poesia ocorre apenas quando a forma atravessa o informe da situação.

[...] se o nosso verso há-de possuir alcance tão vasto que seja capaz de dizer tudo o que tenha de ser dito, segue-se que nem sempre será “poesia”. Será “poesia” apenas quando a situação dramática tiver atingido tal ponto de intensidade que a poesia se torna a elocução natural, porque então é a única linguagem em que as emoções podem de algum modo ser expressas.²⁰

É pela força do poético informe que nos aproximamos do drama-poesia llansoliano. A esfera dos gêneros literários tem pouquíssima aderência a ele: a pergunta *Onde Vais, Drama-poesia?* aponta para fora. O uso das palavras drama e poesia aí são gestos de apropriação do gênero enquanto mutante: “fora de série que traz a série consigo”.²¹

A questão dos gêneros na escrita de Maria Gabriela Llansol vai inteiramente no sentido da desconstrução da identificação do texto a

¹⁸ ELIOT. Poesia e drama, p. 172.

¹⁹ ELIOT. Poesia e drama, p. 172.

²⁰ ELIOT. Poesia e drama, p. 173.

²¹ LLANSOL. *Livro das Comunidades*, 1999a, p. 9.

qualquer gênero ou pluralidade de gêneros [...], como vai também no sentido da desconstrução de uma categoria englobante, “o literário”.²²

Em uma pequena tábua biográfica que faz de si, Aossê ou Fernando Pessoa, nos inícios do século XX como Eliot, enuncia uma poética do que chama de *drama em gente*. Essa festa de vozes na mesma pessoa deixa clara a travessia das palavras como devires de individuação. Pessoa, entretanto, faz do próprio acontecimento literário o seu drama. Ele próprio expõe a impermanência do gênero dramático enquanto sistema, acenando à sua afinidade com a vida, e ao caráter performático dos discursos que constroem o *eu* cotidiano. Ele mesmo:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. [...] É um drama em gente, em vez de em actos.²³

O *aqui* e o *agora* são a imaginação de ouro do coletivo, são quando e onde se dão as performances sociais que se reiteram, que acontecem para construir um mundo de aparências – a linguagem do comportamento. Pessoa mantém-se na separação entre dramaturgo e personagem do drama tradicional, mas “fora de si”, raiz do êxtase dionisíaco das origens antigas do teatro. Lidar com esses materiais na criação poética, quando esta se encontra na atmosfera, na situação, potencia questionamentos sobre as próprias reiterações de aqui e de agora que prevalecem no meio social. Pessoa, entretanto, fabrica individualidades completas, enfatizando a separação do organismo, a obsessão da significância e não a interseção.

Numa passagem muito citada Llansol diz que “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”.²⁴ Ao final de seu ensaio, T.S. Eliot sugere uma direção parecida. Expandir a linguagem estética para o real, por um

²² LOPES. *Teoria da Des-posseção*, p. 60.

²³ PESSOA. Tábua Bibliográfica. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2700>. Acesso em: 10 set 2012.

²⁴ LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, 1998, p. 55.

atravessamento da fala, que ele vê explosiva nos versos quando estes se tornam linguagem de emoções.

O que temos de fazer é trazer a poesia para o mundo em que o auditório vive, e a que regressa quando deixa o teatro; não transportar o auditório para um mundo imaginário totalmente diverso do seu, um mundo irreal em que a poesia é tolerada. O que teria esperança de uma geração de dramaturgos, que tivesse o benefício da nossa experiência, poder alcançar, é que o auditório descobrisse, no momento em que tem consciência de que ouve poesia, que está a dizer para si próprio: “*Eu também era capaz de falar em verso!*” Então não seríamos transportados para um mundo artificial; pelo contrário, o nosso próprio mundo quotidiano lúgubre, sórdido, ficaria de súbito iluminado e transfigurado.²⁵

As considerações de Eliot são talvez contrárias às de Llansol, uma vez que ele se interessa pela maleabilidade histórica da forma verso, enquanto ela procura uma realidade em que as vozes investiguem o caminho que abrem a outros, numa linguagem que não se prende à forma literária. Entretanto, ambos pensam a questão da recepção de seus textos, atravessados pelo ruído do que não é eles mesmos. Aí reside o olhar com atenção para as situações que envolvem a presença do corpo, o seu movimento entre drama e poesia – tanto para Eliot, que, refletindo sobre os gêneros, sugere a indefinição dos limites da libido estética, quanto para Llansol, que busca suas motivações anteriores à forma.

A escrevente também não se interessa por uma poética amena ou mesmo conceitual, que exclua as rugosidades do mundo da fala, tão reduzido no cotidiano a usos específicos da voz imobilizada representando-se. As virtualidades desejantes são convidadas a improvisarem contatos com o corpo que habitam, exatamente como se diz que é na infância, essa nuvem que acompanha toda vontade de ler. *O Livro das Comunidades* guarda no período de sua escrita a relação com uma criança aparentemente autista que não conseguia falar, em experiência pedagógica na Bélgica, na Escola da Rua de Namur, em Lovaina.

Llansol descobrira que, sendo quase impossível produzir uma nova significação, forçando os jogos mentais da linguagem, seria antes pelo diarismo e pelo dialogismo que poderia haver passagem. Ou seja, só aceitando o efeito de espelho que a “fala” representa, se poderia encontrar o efeito de fronteira que nela se acha inscrito. A “fala” é uma

²⁵ ELIOT. Poesia e drama, p. 181.

espantosa conquista da espécie, desde que se encontre maneira de a fixar sobre paisagens humanas virtuais. Daí que Llansol se refira com insistência à “língua”, visto a relação “psicanalítica” que mantivera com crianças lhe ter mostrado que, contrariamente ao previsto pela teoria, uma criança se desbloqueia facilmente, em termos afetivos e simbólicos, desde que o “adulto” deixe que o tracejado da sua verbalização se projecte no imaginário, no infinito mundo das significações, em vez de tentar reconduzi-la ao mundo familiar e das representações cotidianas.²⁶

Há um constante esquecer-se das fronteiras de representação de si mesmo, num diferenciar-se e aproximar-se do ruído do próprio corpo, e do mundo. O texto pede ao próprio leitor, que chama de legente, uma permeabilidade no seu modo de entender-se.

O texto é também onde a pessoa estiver. Dirige-se ao próprio corpo como conhecimento de livro aberto e convida a que esteja presente onde está. Com toda a dispersão de estar vivo num lugar – não somos nunca idênticos a nós mesmos. “Veste-te deste ritmo em que tuas pernas batem. E se és texto, revela-te.”²⁷ A revelação nunca é da ordem da identidade pura. A experiência do eu encontra nesse texto um espaço moldável ou permeável de conviver com o que nunca está pronto, mas pede passagem.

²⁶ JOAQUIM. Algumas coisas. In: LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 199.

²⁷ LLANSOL. Sintra, 30 de abril de 2001. Agenda 44, p. 43. Associação Espaço Llansol.

II

Começar do meio

*[...] queriam um só real, acabámos
por pensar que só um real havia.*

A. Borges
"Texto para A Restante Vida"

[...] o termo da sua experiência é o lugar onde nasceu [...]

Llansol
Onde Vais, Drama-poesia?

O termo da experiência

Mover-se não é só fazer coisas, é também o pulsar o mais íntimo. Naquilo que é chamado de imobilidade há de alguma forma a vida, ainda que invisível. Como o percurso da Lua, da Terra, do Sol, ela se delineia devagar, em embalos de múltiplas direções. A vibração física que permeia o que as esferas fazem e o que nós fazemos não é, assim, exclusiva do humano – nada parece ter sido feito para ficar parado, cada planta, animal, pedra ou átomo num tempo manifestamente seu e contudo simultâneo.

O isolamento não existe, pois o um se desenvolve num plano de simultaneidade com outros uns. Pode-se dizer mesmo que as relações sejam mais relevantes do que as coisas em si. A relação também é sinônimo de movimento, uma vez que, nessa perspectiva dramática da existência, os encontros constituem-se de comunicações, trocas, manifestações em inconstância, em campos de interseção, de uma coisa e de outra, ou de muitas coisas.¹

O individual é perpassado por fluxos que o movimentam. "Sempre que uma coisa ondeia, eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar..."² A relação não se faz somente entre o que é humano: o embalo do pulsar, que acompanha o nosso corpo até a morte, tem a pertinência de estar mesmo em nossos encontros com o que parece inerte ou completamente outro.

1 "[...] o grego – como o latim – tem dois termos para nomear a alteridade: *allos* (lat. *alius*) é a alteridade genérica, *heteros* (lat. *alter*) é a alteridade como oposição entre dois, a heterogeneidade." AGAMBEN. *O Amigo*.

² PESSOA. *O Marinheiro*, p. 31.

Colocamos em questão as próprias fronteiras da nossa cultura centrada na representação de um homem que escreve a serviço da sua identidade antropocêntrica. “Olhe, por exemplo, a caneta com que toma notas. Para si, é provavelmente uma coisa. Para o texto, não é uma coisa. É um ser que, por mais que o use, nunca aprenderá a escrever.”³ Colocamos em questão a existência de um texto que proponha explicitar relações com o mundo do devir, convidando o leitor enquanto vida em movimento, partindo do que só pode partir do individual.

Para os textos que lemos e para a língua que cultivamos como discurso comunicável, relacionar-se com o inerte está no limiar do que se chama de loucura, o que também só poderia partir de uma relação particular com o mundo. Os textos para os quais o inerte constitui movimento correm perigo de não serem lidos, por proporem limites que o discurso desconhece.

A leitura desses textos é um exercício do olhar em diálogo, em drama de existir em trânsito pelas relações, atravessando o desconhecido e o medo, ampliando a força das conexões humanas. A leitura como um olhar que dê lugar ao outro como outro, permitindo que ele exista na não-coincidência do nosso íntimo consigo mesmo:

O dom da hospitalidade [...] caracterizado pela capacidade de ouvir as vozes, está dependente de uma atenção flutuante, uma atenção distraída que não cubra de ruídos a voz do outro mas permita ouvi-la lá onde ela é, e que é um nível de infrassignificação. Para captar esse nível de infrassignificação é preciso uma técnica. A ficção, ao teorizar sobre si própria, visa também essa técnica, um modo de mobilizar os afectos e construir um dispositivo de escrita. Só que: desde o momento em que as regras principais de uma formação se estabilizam, o campo epistemológico a que pertence tende a uma concentração-definição e abandona o momento inicial de dispersão.⁴

A teoria, como discurso para concentrar e definir o que dispersa, facilmente enferruja-se como mantenedora de medos e dificultadora de conexões, em favor da forma, que nos mantém seguros do medo de nos dissolvermos na loucura, por um lado, e nos faz ver nossas próprias limitações, por outro.⁵

³ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 195.

⁴ LOPES. *Teoria da Des-posseção*, p. 28.

⁵ “[...] não existe nenhum ‘objecto’ que não seja ‘parcial’, [...] o ‘parcial’, aqui, não é a separação aliada a uma falta. É, pelo contrário, a distinção, o desprendimento – sobre um

O texto, como campo de dramatização do eu e do tu, do nós e do vocês, isolados de modo que se possam conhecer bem seus contornos, suas regras, se reconfigura muitas vezes com as surpresas da prática.

Sendo a leitura um exercício do olhar – pois o sentido nunca está exatamente onde o vemos –, é uma ação objetiva, um movimento do pensamento. Esse movimento pode ser ele mesmo diálogo com o instante, em múltiplas relações dispersas – em acompanhamento de qualquer coisa que possa ser acompanhada, a ginástica do olhar entra e sai, pulsa. O olhar coincide e não coincide consigo mesmo. Criam-se zonas para elaborar convivência entre o que eu sou e o que eu não sou. O eu se reconfigura, se deforma de acordo com as diferentes linhas que uma relação propõe na interseção que funda.

parece que tenho sempre que definir bem os contornos de mim para permitir a relação com o outro [...] cada encontro reforça configurações que nunca poderia considerar sozinha. a essência daquilo que vou sendo parece-me construída por linhas infinitas. espiralo continuamente sobre mim própria. é impossível alguma vez tocar o todo que eu sou porque o sou não existe, é mais o vou sendo. não considero o segmento de recta, o princípio que determina o fim ou o fim que resgata o início. o encontro com o outro [...] traz-me a possibilidade de tocar uma determinada linha de mim, uma das infinitas trepidações da essência deste acontecimento que sou eu, que és tu.⁶

Os astros, as nuvens, o vento, as árvores, as pedras, os dedos, os pensamentos, tudo está em deslocamento, como um eterno debate, ou como uma conversa que não alcançamos a não ser pela fruição de amplificar o ínfimo. “Na vida aquece ser pequeno...”⁷ Mínimo que encontramos também no máximo pulsando, “sabendo que sempre posso errar o fogo”.⁸

Num ser de desejos dispersos, de atenção dividida como é o humano, guardam-se ainda formas de ler anteriores à separação entre receber e produzir, entre pequeno e grande, ler e escrever, passivo e ativo. “Nós nunca sabemos quantas cousas realmente vivem e vêem e escutam...”⁹

fundo de nada – devido ao qual é possível haver ‘objecto’ em geral.” NANCY. *Resistência da Poesia*, p. 36.

⁶ NEUPARTH. sobre a morte. 1 é 2, em *práticas para ver o invisível e guardar segredo*, p. 31.

⁷ PESSOA. *O Marinheiro*, p. 32.

⁸ LLANSOL. *Lisboaleipzig II*, p. 9.

⁹ PESSOA. *O Marinheiro*, p. 39.

Há uma linguagem infrassignificativa, que está antes do código. Michel Foucault aponta o nascer da primazia da escrita no ocidente, a partir do Renascimento, ligado justamente a uma organicidade do mundo com a própria escrita. Um desejo de reconstituir a ordem do mundo, num período em que o saber era de tudo ao mesmo tempo: as ciências, a gramática, o ocultismo não se dividiam. A presença da linguagem, nesse saber renascentista e também desde os povos que formaram a cultura bíblica, ativava a imagem da verdade e da lei:

Há uma função simbólica na linguagem: mas, desde o desastre de Babel, não devemos mais buscá-la [...] nas próprias palavras, mas antes na existência mesma da linguagem, na sua relação total com a totalidade do mundo, no entrecruzamento de seu espaço com os lugares e as figuras do cosmos.¹⁰

A reprodução dessa ordem irregular, *em obras*, dava-se num espaço concebido como comum à linguagem e às coisas, o livro. O mundo visível ou visualizado é reproduzido como comentário parcial de um todo, comentário no qual o movimento da visão não se difere do estatuto da linguagem. Ou seja, junto com a verdade absoluta de uma escrita que é “uma marca espalhada pelo mundo e que faz parte de suas mais indeléveis figuras”,¹¹ o sistema de signos faz nascer duas outras camadas. Uma, acima da linguagem: o comentário, que “retoma os signos dados com um novo propósito”.¹² Outra, abaixo da linguagem, o texto, “cujo comentário supõe a primazia oculta por sob as marcas visíveis a todos”.¹³ O espaço da página estabelece então semelhanças entre as marcas da natureza e as marcas da linguagem, num jogo entre macrocosmo, microcosmo e leitura:

No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar.¹⁴

¹⁰ FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 51.

¹¹ FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 58.

¹² FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 58.

¹³ FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 58.

¹⁴ FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 47 e 52.

Foucault aponta, então, duas operações indissociáveis no saber renascentista. A não-distinção entre o que se vê e o que se lê, entre o observado e o relatado, na qual “o olhar e a linguagem se entrecruzam ao infinito”.¹⁵ E a dissociação imediata de todo trabalho de linguagem, que é sempre um comentário, sem precisar assinalar que o é – na rede de semelhanças entre escrita e natureza, o saber consiste em “fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar”.¹⁶ O dizer funda-se pela seguinte estrutura ternária: o domínio formal das marcas, o conteúdo que se acha por elas assinalado e as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas.

O pensamento moderno, contudo, fará surgir outra distinção, dessa vez binária, na pergunta Como um signo pode estar ligado a um referente? A linguagem torna-se um caso particular de sentido e de significação para os modernos, que no século XVII ecoam a questão da análise da representação, “reorganização da cultura de que a idade clássica foi a primeira etapa”.¹⁷ Diante do que vemos ou sentimos, o abstrato expande-se. A dúvida que gera a compartimentação da linguagem e a do mundo configurará uma disciplinarização do corpo humano.

Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e a somente ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais do que ele diz.¹⁸

É interessante como o discurso é colocado lado a lado com as partes do corpo no texto de Foucault. Umas não se ligam às outras a não ser para exercitarem funções determinadas, denotativas. De fato, uma das formas basilares das instituições modernas é a crença na escrita denotativa: “a via simples e neutra que assegura a transmissão de uma experiência mental”, para Barthes.¹⁹

¹⁵ FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 54.

¹⁶ FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 55.

¹⁷ FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 59.

¹⁸ FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 59.

¹⁹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loiola*, p. 46.

Em sua arqueologia Foucault apresentará a literatura, tal como se constituiu na idade moderna, como aquele espaço onde se manifesta o reaparecimento do ser vivo na linguagem.²⁰ Após o declínio da arte retórica, supremacia do ornamento, e após abalos na função representativa ou significativa da linguagem, do século XIX até hoje a autonomia da literatura existe enquanto contradiscurso distanciado do verossimilhante e de uma linguagem-enfeite de adiantamentos da experiência e da palavra. "[...] a literatura é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem".²¹

A partir da idade moderna, torna-se impossível um retorno a uma linguagem que instale limites definitivamente seguros ao discurso. Impossível uma língua que não conheça a desconfiança: "doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, a literatura".²²

A organicidade entre linguagem e mundo é um dos vetores da escrita de Maria Gabriela Llansol. Aí, ele conjuga-se com a simultânea desconfiança em relação à própria historicidade, como construção discursiva do material que é a linguagem, questionando até mesmo se a literatura continua a existir, sendo ela o discurso que é, forte o bastante para camuflar o mundo e o corpo físico que o habita – ser de palavras e olhares, silêncios e contato –, poeta expulso da república por Platão, poeta Hölderlin exilado na torre.

por que se tornou irrelevante o drama-poesia? [...] onde deixaram o corpo? onde está o seu amante e a sua constelação amorosa? por que defende a luta armada? [...] por que não fala do olhar do poeta? [...] está por explicar por que é mortal a junção do corpo, da Beleza e do Amor
não foi por medo que, na encruzilhada, se escolheu o Útil e o Político?
[...] de onde nos vem esta melancolia?²³

²⁰ FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 60.

²¹ FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 60.

²² FOUCAULT. *As Palavras e as Coisas*, p. 61.

²³ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 93.

A impostora da língua

_____ prendeu a cabra a um castanheiro que se via da janela mas estava longe; a cabra não deixava de se ouvir e, mesmo depois do pôr-do-sol, baliá; 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 o nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu-da-boca, principiou a nascer-lhe, e foi ela a voz.

LLansol
Um Beijo Dado Mais Tarde

O pulsar amarrado lateja. Estar preso é horrível, é a obrigação de sentir o movimento sem entretanto poder respondê-lo, senti-lo sem querer estar com ele. Mas há as histórias daqueles que puderam ser livres somente com a experiência do sofrimento e da privação. Encontraram na sua sorte um silêncio que lhes permitiu cultivar a autonomia das suas certezas. Santos, mártires, rebeldes, poetas mortificados acabam também podendo não ser isso, pois sobrevivem mais e melhor pela sua escrita, sobreimprimindo o espaço e o tempo. “Cruz é clareira.”¹

Como desejar, no entanto, estar submetido a algo que me constrange? E o que é a liberdade, senão uma chance de se fazer o próprio caminho, descobrindo as suas próprias inclinações por entre as descontinuidades, as mortes e as alegrias? Como diz Certeau do místico, que é aquele que passa seu lugar ao outro, aquele que de tanto desejo não se contenta em permanecer em si mesmo,

[...] que não pode parar de caminhar e que, com a certeza do que lhe falta, sabe de cada lugar e de cada objeto que isso não é isso, que não se pode habitar aqui nem contentar-se com isso. O desejo cria um excesso. Ele excede, passa e perde os lugares, ele faz partir mais longe, mais para lá. Ele não habita nenhum lugar, ele é habitado.²

Diz-se que a servidão é um desejo,³ mas o desejo encontra-se nos momentos em que não sou idêntico a mim e tenho uma vontade sem que tenha decidido sobre ela. Isso quer dizer também que meu desejo de liberdade encontra-se na encruzilhada entre o estranho e o conhecido. As vontades interiores não-pensadas pulsam com o exterior, que também é multifacetado, e

¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 91.

² CERTEAU citado por HANSEN. Michel de Certeau y el orden simbólico, p. 6. Tradução nossa.

³ LA BOÉTIE. *Discurso sobre a Servidão Voluntária*, p. 24.

forjamos papéis nessa performance que é o coletivo concebido pelo poder: “[...] o desejo de poder só pode realizar-se se conseguir suscitar o eco favorável do seu necessário complemento, o desejo de submissão”.⁴ Essa dependência subjetiva que ecoa vibra no meu exprimir presença no mundo, a linguagem, que é anterior ao meu próprio nascimento. O dar nome às coisas: a linguagem é feita por muitos, pelas relações entre indivíduos em muitas camadas arqueológicas.

Uns davam protecção e nome a esses outros que, em troca, davam os seus corpos ser-vis. [...] Foi dito em livro que o homem é animal social. Teremos lido bem, se o social é a evidência que esse animal nunca aí conseguiu ser homem? Se animal fere o ouvido, digamos corpos pré-humanos que aí jamais aderiram a outra coisa que não fosse os variados nomes que ocuparam na batalha.⁵

Os nomes da batalha, o mundo social, sustentam uma “troca de serviços mutuamente vantajosos”⁶ entre corpos que A. Borges, no livro *A Restante Vida*, definirá como pré-humanos: o senhor e o escravo, o príncipe e o camponês, o chefe e a soldadesca, o clérigo e o fiel. Os rótulos que definem nossas profissões confundem-se com essas representações. Papéis legitimados pela reiteração performativa do hábito. Os corpos praticam uma linguagem que os chama de humanos, sem que esta guarde a própria experiência humana.

O texto de A. Borges diz assim que o homem, essa palavra, não é um dado social e, muito menos, introspectivo.⁷ A experiência humana é recolhida em classificações fechadas numa promessa de mutação. “[...] por que se chama homens ao Senhor e ao escravo, realidade unicamente existente na linguagem, que esta é a impostura onde quiçá dorme a nossa esperança?”⁸

Há nessa linguagem uma impostura, uma hipocrisia que permeia as relações que utilizam uma língua que obriga a dizer sim ou não. Recebemos, de herança, os nomes, os gestos dos antepassados. Tê-los como pronto-vestir, sem considerar o movimento parcial, alinhavado que os gerou, é um risco. Herdamos um bem chamado linguagem que, em pequenos, nos incita a

⁴ CLASTRES. Liberdade, infortúnio, inominável. In: LA BOÉTIE. *Discurso sobre A Servidão Voluntária*, p. 76.

⁵ A. BORGES. Texto para *A Restante Vida*. In: LLANSOL. *A Restante Vida*, 1983, p. 100-101.

⁶ *Idem*, p. 100.

⁷ A. BORGES. Texto para *A Restante Vida*. In: LLANSOL. *A Restante Vida*, 1983, p. 102.

⁸ A. BORGES. Texto para *A Restante Vida*. In: LLANSOL. *A Restante Vida*, 1983, p. 101.

investigar o mundo com todos os sentidos e a perguntar *por que?* a tudo. É um bem alinhavado, esboçado, uma vez que, diacronicamente e sincronicamente, não nos referimos com as mesmas palavras ao mesmo mundo e estamos cada vez mais em contato com quem vem de famílias incompreensíveis (parecem ser). Em pequenos, não raro recebemos dos adultos uma resposta que apresenta-se como verdadeira, no sentido de imutável, sem explicitar a brincadeira séria que é acreditar coletivamente.

No rasto desse convívio de crianças que gritam e derrubam castelos no ar encontra-se a presença inaugural de Nietzsche nas duas trilogias que abrem a escrita llansoliana – *Geografia de Rebeldes*, da qual faz parte *A Restante Vida*, e *O Litoral do Mundo* – e também em muitas obras que se seguiram. “[...] continuamos falando mas sobre Frederico Nietzsche, que era tão diferente, e nos lembrava a rir, com o seu bigode enorme, uma criança activa a desarrumar tudo na casa de tias velhas.”⁹ É que, forjando em nossa linguagem adulta um bloqueio ao movimento, forjamos as verdades:

Um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso parecem a um povo fixas, canônicas e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido, moedas que perderam o seu cunho e que agora são consideradas, não já como moedas, mas como metal.¹⁰

Balimos? A linguagem das sonoridades indica uma fronteira comum entre dor e prazer, numa espontaneidade sem intensificação retórica. O som que vem, o som qualquer não distingue se a verdade é alma ou corpo. Podemos mesmo marcar os primórdios da linguagem no plano das impressões, nesse ponto de contato físico das semelhanças entre prazer e dor. A escrita apareceria, então, marcada pela radicalidade da diferença do traço. É desde sempre impossível escrever como se fala.

[...] a linguagem resultou, não de letras da gramática de Deus, mas sim das sonoridades selvagens de órgãos livres. De outro modo seria espantoso que precisamente as letras a partir das quais e para as quais Deus teria inventado a linguagem, com as quais teria dado a linguagem

⁹ LLANSOL. *Lisboaleipzig II*, p. 36.

¹⁰ NIETZSCHE. *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*, p. 221.

ao primeiro homem, fossem as mais imperfeitas do mundo, letras que nada dizem do espírito da língua e que, aliás, em toda a sua constituição, parecem confessar nada querer dizer sobre ele.¹¹

Neste caso, faz-se a diferença entre língua e linguagem: a língua se funda representando o sujeito pela razão, instituição que alça a escrita como retrato da identidade que não acredita mais em deus. O sujeito não gritará em representação de si mesmo, porque o quadro em que está não fala por si mesmo: ele é falado por uma instância superior, a razão que determina que não é bom fazer sons e não é bom falar com animais. O grito ou o som qualquer passa a trazer o peso do excesso, da primitividade, do espírito da língua. Passa a representar, para muitos, a liberdade.

Entretanto, diz-se que, uma vez privados das nossas próprias inclinações, vivemos em nostalgia de um estado livre. Os nossos filhos, que crescem já com os limites impostos pelo senhor que se apropriou dos pais, não trariam essa falta e aceitariam o sofrimento de bom grado.¹² Que faria então com que os primeiros pais aceitassem viver em nostalgia da liberdade que conheceram?

Diga-se, pois, que todas as coisas se tornam naturais ao homem quando a elas se habitua [...]; assim, a primeira razão da servidão voluntária é o hábito: provam-no os cavalos que ao princípio mordem o freio e acabam depois por brincar com ele; e os mesmos que se rebelavam contra a sela acabam por aceitar a albarda e usam, muito ufanos e vaidosos, os arreios que os apertam.¹³

Entretanto, as pernas da cabra amarrada ao castanheiro latejam. Ferem-se com os impulsos constrangidos. Sabe-se que as cabras são exímias subidoras de montes. O texto não está para explicar o que grita, ainda que escute aquilo que, além do som, se move no espaço: os pelos que se agitam sem balir.

O texto de *Um Beijo Dado Mais Tarde* começa assim, inaugurando-se pelo excesso da similitude entre homem e animal. Um ritual de sacrifício pagão, não fosse o corte da pragmática que rege a mão direita e a faca, que quer deixar de escutar o grito. Cortar o som, deletar: forma hoje em dia cada vez

¹¹ HERDER. *Ensaio sobre a Origem da Linguagem*, p. 34.

¹² CLASTRES. Liberdade, infortúnio, inominável. In: LA BOÉTIE. *Discurso sobre A Servidão Voluntária*, p. 63.

¹³ LA BOÉTIE. *Discurso sobre a Servidão Voluntária*, p. 38.

mais acessível para lidar com a crueza visível da dor, colocada à partida distante da casa, e ainda assim incômoda. “Haverá alguém cujo coração permaneça impenetrável aos ais estremecidos do atormentado, do moribundo que geme, ou mesmo ao lamento dum animal, isto é, ao sofrimento de todo o mecanismo de um ser?”¹⁴

Há uma inquietação vagabunda que parte da dor desse lar onde não é possível ter corpo, um mal errante continua-se pelo lado de dentro, no aparente sossego de paredes que conservam o bem da anestesia. “Na realidade, todos nós somos feitos, criados, *longe*, à distância de nós mesmos.”¹⁵

A cabra, no que ela tem de voz, encontra-se invisível, distante de si mesma. Não a escutam, querem-na morta, a sua linguagem é animal. Sabe-se que no humano há um animal. O alargamento da razão, o desdobramento da linguagem desse homem emoldurado gosta de dividir, de um lado, o pensamento e, do outro, a violência do som imediato.

[...] civilização e linguagem se constituíram como se a violência fosse exterior, *estranha* não somente à civilização como ao próprio homem (o homem sendo a mesma coisa que a linguagem). [...] a violência, como constitutiva da humanidade inteira, em princípio, permaneceu sem voz, [...] assim a humanidade inteiramente por omissão e [...] a própria linguagem está fundada sobre essa mentira.¹⁶

Com efeito, na casa ao lado do castanheiro, já havia a semente do grito nublado. “Na casa, não se administrava bem a Justiça da língua.”¹⁷ O direito à ferocidade na linguagem, com Llansol e Bataille lado a lado conosco, reivindica uma expansão dos limites do que é considerado “humanidade inteira”, compreendendo aí a animalidade da qual nos envergonhamos, cão imprevisível que nos entra pelos espaços.

Tanto a nossa vida como a dos outros animais é incluída no pálido espetáculo contemporâneo somente por meio da sua exclusão.¹⁸ A vida aí deixada de lado é a imediata – o contrário das inscrições em certidões de nascimento, batismo ou óbito, receitas médicas e contratos com planos de saúde. É uma vida efetiva, ruído na representação que fazemos de nós

¹⁴ HERDER. *Ensaio sobre a Origem da Linguagem*, p. 35.

¹⁵ LLANSOL. Para que o romance não morra. In: *Lisboaleipzig I*, p. 118.

¹⁶ BATAILLE. *O Erotismo*, p. 291.

¹⁷ LLANSOL. *Um Beijo Dado Mais Tarde*, p. 7.

¹⁸ AGAMBEN. *Homo Sacer*, p. 26.

próprios, cada vez mais controlada, consumida, estudada como objeto isolado, incluída no comum só como excluída.

Entretanto, não estamos jamais despovoados. Não coincido comigo mesmo diante da assepsia que tenta retirar o saber do corpo – “[...] os retiros em toda espécie de ‘gabinetes’ de leitura liberam gestos desconhecidos, resmungos, *tícs*, exposições ou rotações, ruídos insólitos, enfim uma orquestração selvagem do corpo”.¹⁹

A voz da cabra surge do desvio de uma ordem de silenciamento. Estabelece-se o que pode ser ouvido, o que pode ser reconhecido, mas o movimento é imparável. A voz como o sopro contínuo, a alma da boca, o espírito da língua dilui seus contornos da presença identificável, da supremacia da voz como presença superior à escrita – “mais nenhum ruído atravessou o nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu-da-boca, principiou a nascer-lhe, e foi ela a voz.”²⁰ A vida está onde menos esperamos, surpresa.

A língua é um órgão que molda a saída do ar da boca construindo sons. Arrancada, não constitui mais esse todo, é uma língua de vis nostálgica. Mas como habitar um sonho de retornar à dor? O passado não terá o direito de aprisionar, assim, o presente. Talvez por isso o texto chame a língua que nasce do silêncio de língua transparente. Na transparência há uma “irreprimível vontade de dizer”,²¹ de fazer ressoar a palavra. Mas não há aí garantias de que o outro entenda. A transparência do silêncio não tem uma só palavra que signifique e, por isso, trazê-la a um mundo que quer significar pela palavra unívoca é, talvez, aceitar submeter-se aos regulamentos.

[...] se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante.²²

¹⁹ CERTEAU. Ler: uma operação de caça. In: *A Invenção do Cotidiano*, p. 271.

²⁰ LLANSOL. *Um Beijo Dado Mais Tarde*, p. 7.

²¹ LLANSOL. *Um Beijo Dado Mais Tarde*, p. 12.

²² LISPECTOR. *A Paixão Segundo G.H.*, p. 71.

Georges Bataille diz, em *O Erotismo*, que a violência – a plethora sexual, o sacrifício, a morte, o excesso – ficou sem voz, recalcada no mundo da linguagem. Sendo o humano a mesma coisa que a linguagem, a humanidade inteiramente por omissão permaneceu sem voz. Aí está a equivalência que facilmente encontramos no cotidiano entre língua e linguagem: o verbo tornou-se tão imperativo na percepção, que a própria linguagem deixou de ser um mundo a explorar entre visível e invisível, como vimos com Foucault no Renascimento.

Hoje, vemos que o mundo da linguagem ao qual Bataille se refere, como o território da interdição e dos bons modos, liga-se à construção de todo o aparato civilizacional que impera com pernas curtas, na idade avançada do capitalismo. É raro encontrar hoje uma pessoa que se disponha ao silêncio, em comunicação com o outro: que se disponha a significar o que (ainda) não tem palavras. A zona de indistinção entre o consumo e o cotidiano obriga a que tudo seja anunciável, imediatamente apropriado em *tags* nas nossas caixas de e-mail e em nossos museus-lojas. Como diz Bragança de Miranda,

[...] a actualidade está recoberta por um *manto* de palavras, mais ou menos rigidamente organizadas em “discursos”, com maior ou menor suporte institucional. Em suma, está sob o domínio pelo que se pode chamar um *absolutismo da palavra*. O que significa que não conseguimos pensar nem agir sem recurso à palavra já domesticada. [...] não podemos continuar a pensar como se isso não tivesse efeitos sobre a experiência. [...] o questionar é uma forma de reencontrar novas vias de acesso à experiência.²³

O que não é visível como língua – no sentido de que a língua que usamos aqui é uma prática discursiva que emoldura o mundo – tem facilmente o seu lugar de direito e de efetividade omitido no meio em que vivemos. Como é que se pode *estar disponível* para aquilo que é excluído?

²³ MIRANDA. *Analítica da Actualidade*, p. 24-25.

A outra forma de corpo

A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique.

Clarice Lispector
A Hora da Estrela

A administração da justiça da língua não se desdobra com o apagamento de uma primeira e a instituição de uma segunda. Há algo que se metamorfoseia entre dois universos diferentes do dizer: a interseção.

O lugar da interseção da língua arrancada com a outra língua transparente é herança da *rapariga que temia a impostura da língua*. [...] Da interseção das duas línguas – a que se ouvia balindo, e a que nasceu do sangue – voou o Falcão, ou Aossê feito ave.¹

No aparecimento da segunda língua algo faz com que a morte do corpo físico não seja propriamente morte, mas fertilidade que está no silêncio que emerge do fim, do nada, do resto que a ninguém interessa, mas que é também começo de outra coisa distante de um interesse que não desencadeie forças. Um movimento invisível, uma outra forma de corpo respira, restante vida, herança e asa de falcão.

Herança da *rapariga que temia a impostura da língua*, figura que acompanhará grande parte da obra de Llansol. Em *Um Beijo Dado Mais Tarde*, a interseção da língua arrancada com a transparente impossibilita à *rapariga* o resgate apropriado do passado que lhe foi tolhido: ela temia, mas e o que vem no horizonte, na espessa noite que se acaba? A narradora, nesse nascimento, está em estreita relação com o que se passa e o que se passou: “[...] tenho que encontrá-la, e trazê-la para fora de sua nostalgia infinita”.²

A cabra agora é morta, está fora deste mundo, mas presente – presença atual, não mais perceptível como ruído. Há o desejo de retornar ao que parecia mais seguro, mesmo que fosse num corpo amarrado. Ficou um espírito mais livre que o corpo. Nostalgia de uma cruz para se carregar, de prantos para verter até o fim dos tempos. O conforto do buraco.

¹ LLANSOL. *Um Beijo Dado Mais Tarde*, p. 7.

² *Idem*.

O texto, entretanto, é errante, num pacto de desconforto introdutório, para a apreciação de paisagens de convivência que temos de construir por nós mesmos. Acompanha-se o nascimento de uma voz que faz interseção com o grito cortado.

Não é fácil administrar a justiça da língua. A palavra-resto não para quieta. Mas a dor, nessa escrita, está disposta. Encontra-se em disposição de mutação. Nascer que não acontece exatamente por parto, como poderíamos imaginar a sangrenta cena de separação da cabra de si mesma, de morte cheia da vida, “em nome de um caminho viável”.³

“E não só. Da intersecção das duas línguas – a que se ouvia balindo, e a que nasceu do sangue – voou o Falcão, ou Aossê feito ave.”⁴ A voz, como resto ou tracejado em interseção com muitas virtualidades, o passado, o presente, o futuro, constitui o que chamamos de outra forma de corpo. Resto da leitura ao levantar a cabeça e deixar o livro.⁵ A mente voando como um cavalo novo numa paisagem invisível, mas de nervos, física como as vibrações sonoras.

Restos da leitura como documentação de um poeta que vive pelo rasto no corpo de quem o lê. Aossê–Pessoa, essa pessoa, movimento que se desmancha: a própria leitura intrincada na história da literatura, subtraída da sua oficialidade consensual. O não gostar do ler em si, mas gostar do que a leitura passa, das incursões em que ela nos coloca, trazendo nos nomes, nas palavras uma atualidade onde a nostalgia parece ser mórbida, mas sem saber ativa um movimento imparável de vida.

Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-o sempre ter sido no passado... Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a fallar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada...⁶

³ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 94.

⁴ LLANSOL. *Um Beijo Dado Mais Tarde*, p. 7.

⁵ “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.” A. BORGES. Eu leio assim este livro. In: LLANSOL. *O Livro das Comunidades*, 1999a, p. 10.

⁶ PESSOA. *O Marinheiro*, p. 35.

Ajardinamento de outra memória, que “ora esquece, ora lembra tão intensamente que é outra forma de esquecer”.⁷ Nas formas honestas de estar com um texto, meu Pessoa nunca é o seu Pessoa, imagine-se em uma comunidade de pessoas que leem português. Não se encontrou nessa consideração, porém, uma negatividade que nos salvasse da banalização, fruto da positividade oficial do *souvenir*. “Trata-se de saber esquecer a tempo, como de saber recordar a tempo; é imprescindível que um instinto rigoroso nos advirta sobre quando é necessário ver as coisas historicamente e quando é necessário não as ver historicamente.”⁸

A língua, como discurso comum de proximidade das palavras com as coisas, unilateralidade que prescinde do interesse íntimo ou instinto de cada falante envolvido, é indissociável do poder que rege a narrativa histórica, incluindo a história da literatura. “O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder.”⁹ Este se dá por acontecimentos, não é abstrato: está nas formas de dizer, de contar e de garantir a manutenção das narrativas do real, que recebemos de uma tradição ocidental centrada no produzir e no explorar. Fernando Pessoa se torna, assim, estatueta *souvenir*.

Há, portanto, um gesto soberano em decidir trabalhar a escrita, a palavra gravada como desvio – “quem escolhe a palavra, decide o real”.¹⁰ Mas que real? Quem são esses seres que escreveram e deixaram testemunhos de que há uma espécie de batalha do real, na qual coube aos vencedores produzir, negociar limites para o inteligível, para o corpo e para o poético?

Os homens continuam alienando-se de si mesmos, apesar de qualquer progresso, apesar de qualquer medicina e apesar de qualquer clássico. Não apredemos nada e ainda estamos começando. É muito automático continuar a usar palavras que não são efetivas, no sentido de próprias, sentido soberano de cada um. Então a quem estaremos dando o nosso outro poder, aquele de viver-fruir esteticamente, se pomos em segundo plano a nossa própria soberania?

⁷ LLANSOL. Nós estamos de volta. In: *Lisboaleipzig I*, p. 89.

⁸ NIETZSCHE. Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida, p. 109.

⁹ A. BORGES. Eu leio assim este livro. In: LLANSOL. *O Livro das Comunidades*, 1999a, p. 10.

¹⁰ LLANSOL. *Finita*, p. 43.

Viste a crítica? Leste a crítica? A crítica disse bem, a crítica disse mal, a crítica não se referiu, etc., etc. Tal é a linguagem quotidiana, não nos leitores inocentes, os melhores ou que o podem ainda ser, mas dos que se crêem obrigados a seguir a vida literária através da mastigação alheia imaginando que os alimentará melhor que a sua própria. Mal sabem que através dessa linguagem e dessa rotina na aparência inocente dão vida a um animal fantástico por conta do qual abdicam, sem se darem conta, daquilo que faz a sua dignidade humana e é o juízo próprio diante da obra alheia.¹¹

Há quem se dedique à leitura como escuta do próprio ruído, baixinho. Coisas começantes que só muito depois ecoam. Modo de atuar a escolha de palavras, modo de atuar no real encontrando aquelas que chegam com a sua origem dispersa, sem grife, sem a presunção de formar uma comunidade fixa e consensual em seu entorno. De início, elas soam duras, como a “áspera matéria do enigma”.¹² Essas letras tornam-se amigas pelo exercício de se estar com o que não se conhece. Não deliberadamente ou com a razão, mas com a escuta da minha inclinação no terreno do texto, sem agarrar-me a muletas que legitimem a minha dor de não poder soltar-me e caminhar com o desconforto começante de usar as próprias pernas. É que é possível desenvolver uma atenção da soltura: um cuidado. A surpresa é estar, conviver com o que o texto produz. O cuidado ao estado começante só se dá no flutuar da atenção. “Nós nunca sabemos quantas cousas realmente vivem e veem e escutam...”¹³

Vamos criando outra forma de corpo, atravessando os tempos. E encontramos pela leitura amigos distantes e próximos, figuras que gostaríamos de conhecer pessoalmente, mas cuja presença vibra com tanta pertinência que parecem dirigir-se a mim precisamente. Sua leitura torna-se fonte de vida efetiva, alimento. Como a escrita é uma resistência ao estar no mundo como ele é, modo de observar, mas não se alhear, a leitura é presença e ajardina outras formas de comunicação.

Sabemos que a linguagem comumente partilhada não é sinônimo de abrigo. Muitas vezes nos faz dizer, nos possui pelo dizer que tende ao que não é efetivo. Outras, faz calar sem conseguir o que realmente desejamos. “E continuamos como se não tivéssemos a alma que, de facto, temos.”¹⁴

¹¹ LOURENÇO. Ficção e realidade da crítica literária. In: *O Canto do Signo*, p. 17.

¹² LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 10.

¹³ PESSOA. *O Marinheiro*, p. 39.

¹⁴ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 84.

Dizer com a própria voz como ela sai, achar palavras que a digam – o que também podemos ler como alargar o pensamento¹⁵ – não é um trabalho de ficção como refúgio do ruído da gente do mundo. É um trabalho de expansão da leitura, lidando com um material que influi diretamente no sistema nervoso. O mais imediato é preferir imobilizar-se diante do próprio medo, diante do que é comumente chamado de realidade, na língua. “_____ o saliente, a diferença que significa nem sempre está onde o público a espera, onde a televisão a quer, onde o jornalista a procura, onde os administradores dos bens da língua a vêem”.¹⁶

Sem que a distância perca o cuidado da proximidade, considero que comunicar lado a lado pode ser também a quilômetros ou a anos luz, onde meu interlocutor não é visível. Algo sempre chega. Basta que eu me disponha a escutar toda comunicação estranhamente rasurada pela hipocrisia de uma suposta maneira de se exprimir que seja comum a todos. Comunicar é sempre uma questão. Quando deixa de sê-lo, há margem de impostura.

Llansol está consciente de que a literatura tem uma história e de que os discursos se fazem com camadas de tempo, moldando as legibilidades. Fronteiras que hoje estão “no exclusivismo do humano, na incompletude da acção, na fragilidade imaginativa, no desastre afectivo e no predomínio avassalador da palavra” – a impostura é da língua que assumiu proporções de um *manto de palavras*,¹⁷ discursos que tudo cobrem; não da linguagem, que excede o linguístico.

Llansol então se posiciona fora do discurso da representação – “[...] nada propor/ que não tenha sido um risco assumido e vivido pelo próprio rosto do texto”.¹⁸ A força do lado a lado da leitura está em traçar conexões que não se reduzam à visibilidade pré-determinada pelas instituições ou por nós mesmos em nossos sofás. Ler como estar acompanhado de um saliente sem espera, de uma *cena secreta*,¹⁹ vai abrindo outras formas de corpo. Permito-me, assim, explorar os espaços normalmente barrados entre ser e não-ser, eu e não-eu – toco uma matéria que tem autonomia e que me toca.

¹⁵ “A língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se...”. LLANSOL em CASTELLO BRANCO. Encontros com escritoras portuguesas.

¹⁶ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 186.

¹⁷ MIRANDA. *Analítica da Actualidade*, p. 24.

¹⁸ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 25.

¹⁹ CERTEAU. Ler: uma operação de caça. In: *A Invenção do Cotidiano*, p. 269.

Não exclusivamente humano, o texto,
sem que eu perceba (ou venha a perceber *ainda*, antes de morrer) se o
poder lhe interessa ou _____;

há, com efeito, uma força que o move,
uma *força de vida*

mas, para o sexo humano onde me formo, esse indício é misterioso
porque a vida não é essencialmente nem principalmente humana;

concentro-me na percepção deste facto nu que escapa, na totalidade, ao
texto literário corrente, e acrescento _____ o vivo não tem uma
forma estável e, com clareza, identificável,

tende a ser *matéria leve* e não coisa, algures, entre o orgânico,
o construído e o concebido,²⁰

Estar junto com o que não conheço também é arejar, aprender a
acompanhar e a individuar. Fazendo um lugar em comum que seja permeável
e possibilite estar sozinho sem deixar de estar acompanhado. Outra forma de
corpo expande minha leitura, assim, entre a escrita dos antepassados e o
confronto com a paisagem do presente, em carne viva de esperanças e
escutas de coisas que ainda não começaram. “Quantas vezes falamos sem
nada dizermos do que é real, mas sem desconhecermos um só instante essa
realidade.”²¹

Há uma verdade que é distante como um colóquio interior, algo sem
forma, sem as linhas retas dos discursos. No cotidiano de nossas cidades,
onde vagam corpos alheios a quem está ao lado, apaga-se a fertilidade do
murmurho interior em favor de um como se, ignora-se o vaivém de
assignificâncias que há em olhar para uma paisagem em conjunto. Como se
conseguíssemos estar uns com os outros na construção de uma língua que
nos torne minimamente comunicantes. “Sabemos que, em nada, nos
podemos mentir/ e, mesmo mentindo, o outro conhece a verdade e acredita na
mentira que estamos trocando. E é não é por mal.”²² – essa crença de uma
unidimensionalidade da palavra como garantia de real é a crença nos
discursos: discursos que engendram sujeitos.

²⁰ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 190.

²¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 84.

²² LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 84.

“Na realidade, todos nós somos feitos, criados, *longe*, à distância de nós mesmos.”²³ Estamos distantes: de nós mesmos e dos discursos meramente formais. Ainda está tudo por fazer. Resta, entretanto, a autonomia de valorizar os começos. O sujeito há muito que está despedaçado e a própria subjetividade pode ser um permanente arriscar-se a perder a própria identidade. Pode parecer que estão, que estamos alienados, parados no sofá que compramos na satisfação da nostalgia infinita. Entretanto, a letargia bem pode estar a convocar uma nostalgia ao contrário.

Uma outra forma de corpo tem sede do futuro onde as vozes se encontrem. O fluir da poesia informe que as habita não descansará enquanto não encontrar leite generoso para as suas inclinações. As vozes todas têm um dom poético, fervilhar que não nos reduz a capital algum.²⁴ Somos criação entre a distância e o instante, “Já que nenhuma vida poderá ser jamais perdida.”²⁵

²³ LLANSOL. Para que o Romance Não Morra. In: *Lisboaleipzig I*, p. 118.

²⁴ “[...] a liberdade de consciência, sem dom poético, não passará de um movimento fatalmente involutivo, na história do homem; movimento esse que será, cada vez mais, como se vê, condenado a uma posição defensiva, face a todos os fundamentalismos da crença e da razão. Essa união produzir-se-á por mutação libidinal, ou afectiva, que subtraia o homem à necessidade de ter de escolher entre aceitar ou recusar o mundo.” LLANSOL. *Lisboaleipzig II*, p. 6.

²⁵ A. BORGES. Texto para A Restante Vida. In: LLANSOL. *A Restante Vida*, 1983, p. 102.

A voz da distância começante

[...] Muitos começos são preciosísimos. 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.

LLansol
O Começo de um Livro é Precioso

É sempre possível começar de novo. Começar tudo outra vez e mais outra. Em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, de 2000, nascer é atual como em *Um Beijo Dado Mais Tarde*, 1990, desembocando no título do livro que nos serve de epígrafe. É com o que resta do nascer que se faz persistência de vida, não com a inteireza do momento irrepetível, que nunca é plena. Como uma voz que não precise gritar para ser ouvida, emergindo da inscrição, a escrevente cria-se longe, à distância dela mesma, no silêncio. Nasce esse corpo que é escrito.

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

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

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

Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho. De um lado a outro do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha, eu deslumbro-me quando o tempo se suspende, e me permite parar a contemplar o espaço sem tempo.¹

Espaço é corpo. Corpo é espaço. A fisicalidade escrevente é uma prática de criá-los. O bebê ainda por nascer está na barriga, distante do que reconhecemos como gente, páginas que preexistem a si mesmas. Assim como, antes do feto, existe o embrião visível somente por microscópio. O embrião e o feto agem em vetores – puxar, enrugar, esticar, agarrar, soltar – que acompanham todo o nosso existir até a morte. Enquanto constante diferença, interseção entre o ser e o não-ser, esses movimentos ancestrais – “das forças

¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 11.

que nos puseram em movimento, e nos dotaram para a acção”² – são eles mesmos um constante deformar-se do nosso corpo que cresce e envelhece. Nunca está pronto. Como um texto espacial para ser tocado, lido, mesmo depois de morto, corpo na dignidade de inscrição, incompletude de seu resto.

A minha interrogação não incide sobre os materiais mortos, mas antes, se preferes, sobre o modo como tudo isso se produziu,

essa energia e esse espírito de coerência que pareciam perder-se no infinito e que, no entanto, sabiam pôr em sintonia com o centro o que dele parecia tão afastado³

Nos caminhos do embrião ao feto e nos diversos percursos do feto ao bebê, encontramos uma infinidade de movimentos que sobrevivem em nossa verticalidade chamada adulta. O pulsar do sangue dentro-fora é um deles. Há dentro-fora, por exemplo, ao tocar um texto, ao se usar a voz rubro de prazer, mas também ao colocar-se as mãos sobre uma superfície qualquer, a sua textura e a sua temperatura.

Colocar as mãos sobre uma árvore, por exemplo. Sendo ela um ser vivo, ainda há em nossa consideração algo que a coloque numa posição inferior. Se partilhamos dos átomos e até da fotossíntese, o que há que não podemos estar na própria gratuidade de existir? A nossa forma de vida submete as mãos a fazer só obrigações, mas elas são formas sensíveis dotadas de um saber que nos põe em movimento – veja-se o que se produz num aperto de mão. Pode ser confiança e pode não ser. É um conhecimento que se produz no sentido da fisicalidade.

Trata-se de admitir que o inteligível é imanente a corpos que, existindo num contínuo de afecções sensoriais, se irradiam ou anulam conforme desenvolvem ou não a capacidade de contrariar as divisões dualistas pelas quais o Eu se identifica com a consciência.⁴

Proponho que se coloque a mão sobre uma superfície de novo, para nada. Colocar novamente e não retirar, para que outra coisa além de uma consideração funcional possa não ser rasurada por uma sobredeterminação do que eu sinto. “Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que há mil

² LLANSOL. *Finita*, 2005, p. 152.

³ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 64.

⁴ LOPES. Comunidades da excepção. In: *O Livro das Comunidades*, 1999a, p. 113.

vozes mínimas a falar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada...”⁵ Colocar em dúvida o *manto de palavras* que a cobre, insistir em exercitar a escuta de outra forma de corpo é um trabalho poético, em que a linguagem é esse tracejado fronteiro entre a experiência e o verbo.

“A voz fenomenológica será a carne espiritual que continua a falar e a estar presente para si mesma – *a ouvir-se* – na ausência do mundo.”⁶ A imagem do homem que se encontra afastado do próprio corpo poderia desenvolver-se a partir de um atrofiamento dessa voz, numa escuta que pode alargar-se tanto, ao ponto de deixar o corpo alheado. Distanciamento que configura-se como resistência para muitos, que só por meio de uma voz ausente do mundo logram formas de *ouvir-se*, ou que aí desenvolveram práticas místicas.

O verbo que escutamos lendo em silêncio é um fazer. Nós é que esquecemos. Aí está toda a obsessão contemporânea em torno do performativo, na ânsia de recuperar alguma afecção deixada de lado na palavra, para que esta torne-se o próprio fazer de modo novo, diante de todas as mudanças que vivemos em uma velocidade historicamente sem precedentes. A palavra é muitas vezes utilizada como forma de anuviar a experiência, construindo a fronteira do que julga-se como impossível de dizer. Mas o impossível está no misterioso impulso primário da vida, na própria ligação entre embrião e perecer, essa espécie de esboço pré-individual. Como o desenho de um átomo jamais será o movimento que esta partícula faz a todo instante, a palavra guarda uma fisicalidade que é um fazer-se constante. Trabalhar o verbo, ler ou escrever, guarda uma afirmatividade do movimento da palavra.

[...] as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. É nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo sobre o qual ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca,

⁵ PESSOA. *O Marinheiro*, p. 35.

⁶ DERRIDA citado por MIRANDA. *Analítica da Actualidade*, p. 51, nota 3. Neste trecho Derrida comenta a filosofia de Husserl.

eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. Essa ideia, eclipsada durante um certo tempo, renasce hoje, em uma espécie de volta do rechaçado, e, sem dúvida, ligado ao conjunto de fenômenos contemporâneos que se embrulham sob o termo duvidoso de *pós-modernidade*. A generalização, hoje, da ideia de performance é uma das consequências. No entanto, há aí menos uma conquista do que a redescoberta de um fenômeno primário.⁷

O primário parece muito distante do que fazemos e tudo que é relativo à performance parece, muitas vezes, querer-se ilegível. O que praticamos pouco é a experimentação do limiar dessa distância: a palavra em ajuntamento com o ser que faz, que erra e erra de novo até encontrar onde é que ele está no silêncio no verbo. Sendo a palavra resistência, as sensações desse trabalho poético são mais vistas como insuficientes, fragmentadas, restantes. O movimento, entretanto, não está só no visível.

Sonhamos com um todo, mas no absolutismo da palavra parece não haver para ele caminho viável, que seja efetivo, que corra pelo corpo. A árvore é um ser vivo, mas transforma-se em dado catalográfico ou mera banalidade. A mão que sente um aperto de mãos torna-se quase objeto que se usa. A radicalidade do texto de Llansol parece ser toque de despertar de um grande sono desmedido: o todo que secretamente pensamos atingir.

Humanos, falamos aos humanos e vemos que nem tudo é humano sem que, por esse facto, seja inferior ou menos digno. Animais, falamos aos animais e vemos que nem tudo é animal sem que, por esse facto, se devam considerar mais vivos. Quando somos árvores, é difícil lutar contra o sentimento que as habita de que os humanos e os animais são espécies insensíveis. De resto, para qualquer árvore, a insensibilidade à beleza é o facto mais trágico do vivo. [...] o todo não tem partes assinaláveis [...] a escrita há-de acabar [...] “qualquer” vivo é uma arte de estar todo em si. Nós não somos parte, o todo é provavelmente a última fronteira que cairá.⁸

O corpo, em estado esquecido de palavras, encontra-se facilmente em estado de *poiesis*, por outras formas de corpo que aparecem-lhe sem ligação aparente entre si, num infinito apreensível somente em cacos. Faz-se aí um espaço poético, paratático e pequeno. “O pormenor in-significante (que não se reconstitui com vista a uma linha de continuidade discursiva como traço) funciona como um fragmento não ajustável que desconstrói a ordem da

⁷ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 77.

⁸ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 220.

representação [...]”⁹ Sem ter que forjar a própria relevância, sem ter que estar em representação de si mesmo, no corpo há um sentido que se acede pelo poético,

não exprimível por signos verbais, que no entanto apela à linguagem; é um espaço de não-inscrição, de emanção de forças, que está em permanente articulação com novas inscrições, num movimento de sístole e diástole que oscila entre o visível e o invisível, o consciente e o inconsciente, os fenómenos e os metafenómenos.¹⁰

Guardamos nas camadas da pele virtualidades intensas, fontes criadoras, que podem também se tornar fonte de alienação ou loucura. Talvez por isso o mundo ocidental tenha se afastado tanto do corpo. A escolha por calá-lo a favor de uma ginástica da razão, entretanto, não salvaguardou a lucidez. A distância que temos de nós mesmos se perde infinitamente no vago. “Apesar de indispensável, o corpo parecia sempre excedentário [...]”¹¹ Difícil que é estar num mundo ao qual temos de dar respostas, mas que não dá espaço às irregularidades. Nascer tem que ser, a toda hora, resistir. Existir de novo e de novo.

Como, de resto, é evidente, não tive intenção de conceber-me. [...] Ninguém estava à altura de receber-me, nenhuma relação era exacta para me tornar equilibrada, ou útil. [...] Estive quase a 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 sua 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. [...]”¹²

A poesia aqui é um relacionar-se com o mundo como criação, não necessariamente mundo visível, não necessariamente letras impressas. O corpo, na sua dimensão poética, é tratado com frequência como um detalhe que poderia ser menosprezado, diante da cultura que privilegia práticas de

⁹ SANTOS. *Como uma Pedra-pássaro que Voa*, p. 230.

¹⁰ SANTOS. *Como uma Pedra-pássaro que Voa*, p. 233

¹¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 91.

¹² LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 11-12.

linguagem desligadas de impasses concretos, sentidos na pele ou mesmo na nuvem que envolve a falta de espaço do corpo. Como se a corporalidade não abrigasse pequenos assuntos que devessem ser devidamente escutados, estudados. E como se a língua corrente fosse garantia de que me entendo e de que entendo os outros.

O trabalho sobre o resto, sobre as percepções pequenas constitui uma consciência da historicidade que deixa implícitas regras de como o corpo deve estar e se comportar. A sanidade que posa de conquista das conquistas constrói-se separando a poesia da natureza do corpo, para que se cresça em formas temporariamente determinadas. “Sabemos que, assim como a loucura que ignora sua própria ficção, a alienação é ignorância do arbitrário simbólico, ou seja, ignorância da particularidade histórica do poder da regra.”¹³ Separado da poesia, o corpo, alçado à condição de natural, esquece-se de que é também trabalho de linguagem. Como nos diz Llansol sobre o texto, que se confunde com quem lê, que também é *ser*:

Tanto quanto me lembro, vivi sempre com ele.

Sempre fui entendendo que se tratava de uma intimidade exposta aos olhares dos outros. E, agora, também exposta ao seu olhar. Fui percebendo que existias comigo, e além de mim. Chamei-lhe *ser*. Ao teu movimento, dei nome. Como o sentia íntimo e distante, fiz saber que não era um instrumento, mas um órgão. Que não servias, mas expressavas. O que dissesse, fazia. Nem que demorasses.

Até modelar o corpo humano.¹⁴

O dentro-fora, que acompanha o pulsar do sangue, que de qualquer forma está ali, é a imagem da respiração celular de encontros nossos com outras superfícies. Inesperadas, diversas, elas também nos tocam. Não somos apenas nós, humanos, que temos lugar nos encontros. Há também uma afecção sensória dos encontros que independe da intenção, a mão só sabe como é depois de pegar, porque o que chega toca nela.

O tato é o sentido que origina o adjetivo *tocante*. É considerado o primeiro sentido a ser desenvolvido no embrião humano. A pele é o mais extenso órgão do corpo.¹⁵ O tato é cheio de pequenas percepções. A eventual explicação verbal de *como é tocar* não servirá de nome que determine outras

¹³ HANSEN. Michel de Certeau y el orden simbólico, p. 4.

¹⁴ LLANSOL. *Lisboaleipzig II*, p. 20.

¹⁵ MONTAGU. *Tocar* – o significado humano da pele, p. 28.

experiências com o mesmo material que se tocou. “Se deixamos o material como ele é, apresentando-o como um material, então ele começa a dizer-nos alguma coisa e fala com uma voz poderosa.”¹⁶

“_____ eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema.”¹⁷ Muito pode guardar a leitura silenciosa de um poema. A linguagem verbal tem a sua materialidade particular, unindo e diferenciando traços, sons e significações. Mas, diante da instabilidade abissal desses planos, a linguagem solidifica-se na ansiedade da transparência, desejo de espelhar o mundo deixando-o *como ele deve ser*. Sabemos que todo espelho dá lugar a uma duplicação específica de acordo com o que se espelha, e quando, e como se olha. Esse mundo da transparência, entretanto, é cada vez mais sinônimo de solidão. “Quando a linguagem se torna dura, ela impede o fluxo comum, da pessoa para a linguagem para o mundo.”¹⁸

O fluxo de trocas entre a linguagem humana e a linguagem não-humana é a emergência de uma comunicação feita flexibilidade, liberdade de trocar lugares. “Tu és o outro de ti mesmo.”¹⁹ A desnaturalização das identidades do imaginário, no não estar em representação de si mesmo como *eu*, dão novo uso à faculdade de distanciamento e análise, que se con-fundem com aquela de contemplar. A acumulação da distinção eu sujeito, tu objeto é, nessa perspectiva, uma alienação, pois desconsidera a particularidade histórica das inúmeras regras sociais que determinam o aprisionamento de fluxos dessubjetivantes nas linguagens. Há neles certamente uma violência, a interdição não se faz arbitrariamente. Há um monstro nas linguagens, pois elas guardam o que está ausente ou distante – a voz.

[...] há três séculos nasceu a nostalgia de ser homem. A nostalgia que, contrariamente ao que se crê, não alcança o passado, mas é acto “aguado” de futuro, do que não se poderá por muito mais tempo

¹⁶ YOSHIHARA. The Gutai Manifesto. In: *Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 697. O coletivo japonês Gutai expandiu caminhos para pensar a relação entre corpo, espaço e linguagem. Inspiraram movimentos pelo mundo ocidental, como Fluxus. O grupo é conhecido por seus trabalhos de performance e instalação que buscavam uma arte após as hecatombes da Segunda Guerra Mundial.

¹⁷ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 11.

¹⁸ ACCONCI citado por ROBERTSON; MCDANIEL. *Themes of Contemporary Art*, p. 208. Vito Acconci (1940) é poeta e utiliza seu próprio corpo em muitas de suas performances, vídeos e instalações.

¹⁹ CERTEAU citado por HANSEN. Michel de Certeau y el orden simbólico, p. 6.

dispensar que advenha, na esperança de que o ausente não seja o Monstro, como tão sempre, mas desta vez, não.²⁰

Diríamos, então, que, na situação atual da leitura como a conhecemos na cultura ocidental, há um controle simbólico da presença e da voz. Como se a voz que escutamos interiormente na companhia de letras impressas, envolvidos pelo ambiente onde nos encontramos a ler, estivesse deslocada da vivência corporal. Ausente como se não fosse ela própria um ritmo pulsante. Deslocada, mas não no sentido de uma distância que vai além da mesmice existencial. Rasurada como se ela devesse pertencer a uma expressão asséptica, desabitada, escolar. Por isso o texto llansoliano quer “Criar lugares vibrantes a que se possa ascender pelo ritmo, criar na linguagem comum lugares de abrigo, refúgios de uma inexpugnável beleza [...]”.²¹ *O monstro, como tão sempre, mas desta vez, não.* O prazer do texto que se efetiva como vida pensante vem justamente da troca de lugares no espelho que é a voz.

Não há ‘verdade’, é preciso repeti-lo ainda, vitalmente legítima, que não seja o particular. Porque só com ele o contato é possível. Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o “prazer do texto”; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes a que eu chamo *eu*.²²

Segundo Llansol, no discurso “Para que o romance não morra”, que em 1991 foi proferido na ocasião de um prêmio dado ao livro *Um Beijo Dado Mais Tarde*, “[...] o que nós procuramos são os estados fora-do-eu, tal como a língua o indica, ao aproximar existência e êxtase, ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar.”²³ Talvez os poderes do eu sejam justamente o jogo gratuito no qual, para Zumthor, “o ser pesa com todo o seu peso”,²⁴ prescindindo da ordem informativa do discurso. É o vazio subjetivo em que nos joga uma máscara, sem retirar-nos da ação.

A voz vibra em diversos percursos, faz na linguagem pontos de interseção com o que é realizado só na experiência de eus nômades, ou de

²⁰ A. BORGES. Texto para A Restante Vida. In: *A Restante Vida*, 1982, p. 100.

²¹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 25.

²² ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 63.

²³ LLANSOL. Para que o romance não morra. In: *Lisboaleipzig I*, p. 118.

²⁴ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 64.

estados fora-do-eu. Ler uma linguagem que é ação é vibrar. O vaivém dessa virtualidade, enquanto isso, não está desligado de uma dimensão afetiva menos óbvia: “os músculos tensores e constritores das cordas vocais e da glote permanecem ativos durante a leitura”.²⁵

A vida, ao ser inscrita, está a fundar a própria multiplicidade de olhares e ritmos que se dirigem à inscrição. A voz de uma pessoa não se restringe, assim, aos limites físicos do corpo que a produz, mas está sempre nele, porque *sai* dele. É o seu devir outro de independência material: não se escuta a própria voz como os outros a escutam. Escuto a minha fala vibrar nos ossos, enquanto os outros me chegam pelos tímpanos e não há nada de metafórico nisso. Há, sim, outra forma de corpo que respira no trânsito entre o começo da fala e a voz que me acompanha sem ela. O vibrar ou *forma vibrátil de estar* não se esgota, existência e êxtase têm de ser sempre reiventados no movimento. Como diz Llansol a Hölderlin, Dickinson, Rimbaud, Aossê, Musil, Jorge Anés, Rilke e a outras vozes que a acompanham e de quem nunca falou,

“Como é possível que o poema não toque na voz? Como é possível que esta não saia de um corpo? Como é possível que este não se vista libidinalmente para o receber?” “Libidinalmente?”, pergunta um. E é a minha vez de sorrir porque quase todos eles ignoraram em vida, o que era um corpo.²⁶

Nenhum corpo é tão insensível que não possa, ele mesmo, se deformar com o encontro ou criar espaço para que outras coisas se digam ou também não se digam. O estrangeiro pode ser eu mesmo.

“A escuridão é propícia ao medo, ao pensamento e ao projectar. O descoberto e o escondido confundem-se, trocam de rosto. Entram em simetria. Quando o *meu* há é todo o há que existe.”²⁷ – Seja na janela do mundo-mundo ou do mundo-livro, quando estou em simetria com o que leio, o que sei e o que não sei podem trocar de lugar. Estou assim maravilhado. Todas as minhas energias se concentram nessa forma de contato, nessa atuação que entretanto existe só de mim, em muito de mim. Empenho todas as minhas energias na criação de imagens que tornam-se um tipo de arte de viver.

²⁵ CERTEAU. Ler: uma operação de caça. In: *A Invenção do Cotidiano*, p. 347.

²⁶ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 26.

²⁷ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 34.

As imagens, de qualquer forma, têm vida própria, fazem-me surpresa. Penso então que talvez o *meu* há não seja necessariamente todo o há que existe. Aí sou um *habitat* de imagens, de simetrias e de fluxos que destroem tudo que é simétrico. Aí o prazer do texto não se imobiliza no prazer.

[...] Veremos o que o nosso sexo sonha. E este sonha apenas a parte da simetria que lhe cabe. A outra parte pertence à imagem que vai tomando vida. Avançamos para ela e ela avança sobre nós. Esse movimento torna-nos obsessivos e inconstantes. Não podemos viver sem ele, mas a imagem não se mantém fixa. O fulgor desloca-se. Não podemos desejar o novo e querê-lo sem surpresa. Começa a irradiar do sexo e alteia-se. Do aqui evolui, difunde-se por todo o há que possamos admitir.²⁸

Todo o há que posso admitir: ainda sou eu, ou nós, esse conjunto de eus. Estamos, entretanto, desdobrando mobilidades por própria conta e risco, saindo da simetria que queríamos fixar. Maravilha que deixa de ser bonita ao permitir o acolhimento do outro – a forma dessa escrita já não é determinada pelo belo, mas orienta-se pelo pulsar do pensamento que acolhe e é acolhido pelo corpo. Ainda estamos começando. Pouco sabemos sobre o que seja efetivamente isso.

²⁸ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 34.

O sexo de ler

Partindo dos restos que nos chegam de outras práticas de leitura no passado, notamos que a experiência de ler é atualizada por uma densificação onde ganham peso determinadas figuras sobre outras, figuras que valorizam a dissimulação do corpo. A experiência é expressamente negada com a exigência hermenêutica do manutenção de regras que regulem o seu valor simbólico. Porém, na leitura, o simbólico encontra-se em desmedida, “subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais.”¹

Para Paul Zumthor, a leitura como alheamento do próprio corpo está genealogicamente ligada a um conjunto de práticas cristãs chamado *devotio moderna*, que estabelecia a leitura silenciosa ou puramente visual e interiorizada como forma de meditação, pelos séculos XIV e XV, nos Países Baixos. Aí aconteciam diversos movimentos laicos de união da doutrina e da experiência, como os Irmãos e Irmãs do Livre Espírito e as beguinas, figuras muito presentes na biblioteca de Llansol.

A leitura silenciosa com visualizações da *devotio moderna* visava estabelecer um diálogo direto, sem mediação corporal, entre o leitor e o texto, o monge e a palavra de deus.² Técnicas de oração e de auto-projeção em cenas bíblicas que persistem em meditações como os exercícios espirituais dos jesuítas, praticados até hoje.

Ao realizar a leitura-meditação de cenas que acordassem o próprio espírito, o leitor da *devotio moderna* criava espaços imateriais com aquilo que lia, em si mesmo. Como no misticismo germânico, que está na obra de Llansol pelas figuras de Suso e Eckhart,³ a *devotio moderna* estimulava um uso pessoal da divindade.

Para A. Borges, no “Texto para A Restante Vida”, o pobre, imagem muito cara ao cristianismo e que ele identifica à figura do sobrevivente, é aquele que

¹ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 68.

² ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 68.

³ Henri Suso e seu mestre Eckhart foram referências para os Irmãos e Irmãs do Livre Espírito e para as beguinas. Têm, como eles, papel seminal nas obras de Llansol. Aparecem diversas vezes nas trilógicas *Geografia de Rebeldes* e *O Litoral do Mundo*.

“a sua mutação fa-la-á própria, por sua conta e risco”, e “em que (e não em quem) a faculdade de criação do dentro se poderá exercer plenamente”.⁴

Todavia, sabemos que o discurso hegemônico da igreja católica, no curso da história, incensou uma duradoura ênfase na propriedade privada e na negação dos afetos corporais. Ao sugerir uma leitura dissociada da oralidade, a *devotio moderna* pode ser entendida como inexistência de mediação corporal entre o leitor e o texto. A evolução da imprensa, a partir do século XV, multiplicaria os escritos e facilitaria o acesso a eles, alterando ainda mais a relação do homem com a letra. A igreja também deixa de ser a detentora dos livros e dos poderes associados à palavra escrita – pelos séculos de laicização das bibliotecas, o crédito da oralidade vai se perdendo. A poesia, resistindo ainda por longos anos no conjunto com o canto e a dança, que primitivamente forma rituais de contato com forças espirituais,

[...] deixou de reivindicar o antigo modo de comunicação performancial, considerado desde então como próprio da “cultura popular” e desvalorizado. À realidade de participantes individuais, carregados de seu peso vivo, se fazia substituir um objeto, o livro, sobre o qual se transferia a necessidade de presença. [...] Para além da materialidade do livro, dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável.⁵

Uma poeta traduzida por Llansol, Santa Teresa de Ávila, na Espanha do século XVI, viveu num ambiente reformista influenciado pela *devotio moderna*. Santa Teresa “considerava a leitura uma oração, a descoberta de um outro espaço onde articular o desejo”, segundo Michel de Certeau. “Mil outros autores espirituais pensam da mesma forma, e até uma criança o sabe.”⁶

É no compasso dos “olhos que distribuem temas de meditação aos outros sentidos”,⁷ no estilhaço desse prazer que se instaura a escrita no nascimento de *O Livro das Comunidades*, no anos 1970. Na companhia de São João da Cruz, que, ao lado de Santa Teresa, fundou a ordem dos carmelitas descalços.

⁴ A. BORGES. Texto para A Restante Vida. In: *A Restante Vida*, 1982, p. 101.

⁵ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 68.

⁶ CERTEAU. Ler: uma operação de caça. In: *A Invenção do Cotidiano*, p. 347, nota 21.

⁷ LLANSOL. *O Livro das Comunidades*, 1999a, p. 64.

Não se trata aqui de secretar mundo imaginário identificado com a realidade. A imaginação a que me refiro faz conhecer...
É a criação de um tecido de singularidades... [...]
Eu – reafirmação do eu
eu – livre do eu
mudam as chaves do real.
O que me abre para a figura de S. João da Cruz. [...] Eu estava impressionada com o modo como o livro nascia. [...] *O Livro das Comunidades* desabrocha quando eu, na ilha Yvoir, a olhar o rio, abandono a descrição da personagem e o vejo antes *em cena*.
O Verão de Yvoir, Verão sempre em face de um rio. *Y voir = ver aí* (Verão de '73). '72 – Houx: a importância de ver o Mosela correr.⁸

O desejo é um espaço de estar numa infância sempre-por-descobrir, mas a fruição dessa amplitude parece estar restrita a esconderijos sociais. Como se, por um livro estar sempre-por-descobrir, ele devesse ser socorrido dessa indeterminação endurecendo-se, priorizando um pensamento binário, um só sentido autoral no lugar de significações leitoras. O encontro com o desejo surpreende e muitas vezes se quer que ele tenha sempre a mesma satisfação. Funcionaliza-se a leitura, mas ela é selvagem.

Acontece que um livro só vive enquanto permanece insondável. Uma vez sondado, morre imediatamente. Coisa espantosa esta, de os livros se alterarem por completo quando volto a lê-los cinco anos mais tarde. [...] De tão surpreendente forma se modificam, que uma pessoa até duvida da sua identidade. [...] Um livro só vive enquanto tiver o poder de nos emocionar, e de nos emocionar *de modo diferente*; enquanto nos *parecer diferente* de cada vez que o lermos.⁹

A insondabilidade de um livro reside nessa performance constante de toda inscrição. A voz, para ter intensidade, não necessita da presença imediata de quem diz ou canta. No desenvolvimento da tecnologia da escrita pela história da humanidade, até ao telefone, até à indústria fonográfica, e até à web 2.0 e à popularização de tecnologias audiovisuais, as possibilidades de deslocamento no tempo físico se ampliaram, e também no tempo como construção histórica da modernidade, pela constituição de um arquivo universal cada vez mais acessível. A leitura continua sendo uma “experiência inicial, até iniciática; ler é estar alhures, onde não se está, em outro mundo; é constituir uma cena secreta, lugar onde se entra e de onde se sai à vontade [...]”¹⁰

⁸ LLANSOL. Caderno 1.09, p. 122. Associação Espaço Llansol. Citado em BARRENTO. As três noites: Llansol e o misticismo ibérico. In: *Europa em Sobreimpressão*, p. 69.

⁹ LAWRENCE. *Apocalipse*, p. 10.

¹⁰ CERTEAU. Ler: uma operação de caça. In: *A Invenção do Cotidiano*, p. 269.

Uma ética ajardinada no próprio ofício de se escrever e de se tornar presença pública que se inscreve a si mesma. Voz que se deforma, se multiplica, zonas de indiferenciação entre interior e exterior. Ética de arriscar-se permanentemente a perder a própria identidade. Práxis de habitar o próprio corpo. Trabalho de escutar a continuidade, não a cisão, do corpo com a mente, nas diferenças e semelhanças entre os dois.

Sempre a mover-se, sem anular a simultaneidade, paradoxando, a voz cultiva uma infinita desconfiança em relação ao próprio júbilo, não anulando, porém, o seu êxtase. Parece que nela o movimento de sair de si não é ser possuído, mas, em consonância com uma potência reflexiva, modo de largar, observar de fora, convocar outras formas de corpo. Uma forma simultânea de estar em si e com os outros – não possuir nem ser possuído, mas considerar que não nos bastamos.

A escrita dispara mundos que nos induzem a uma ou outra escolha, uma ou outra direção. Faz-nos cheios de sensações não verbais. Coexistem fisicalidades, que delineiam significados particulares a cada um de nós. Mãos sujas de artesanato linguageiro vão e vêm, argila da própria instabilidade do que é atribuir *sentido*. Porque todo sentido é corporal: não existe atribuição de significado que não ecoe longe das palavras, nos confins tão vagos quanto precisos daquilo que se sente pensando.

Parafrazeando um livro de Mark Johnson, *The Meaning of the Body – Aesthetics of Human Understanding*, de 2008, Christine Greiner diz que

[...] durante muitos anos a estética foi tratada como algo de menor importância, sem qualquer relação com a cognição e a natureza da mente. [...] as ideias que levaram a esse tipo de conclusão estavam amparadas em pressupostos do tipo: a mente é desincorporada, o pensamento transcende o sentimento, sentimentos não são parte do significado e do conhecimento, estética concerne apenas a assuntos de gosto subjetivo e, finalmente, a arte é um luxo e não uma condição para o florescimento da humanidade. A seu ver, a estética seria tão importante para o estudo do significado porque este é sempre mais do que palavras e mais profundo do que conceitos.¹¹

Pergunta Llansol a Eduardo Prado Coelho: “Por que vai o homem para onde a escrita for? Por que cria a linguagem estética caminhos transitáveis?”¹²

¹¹ GREINER. *O Corpo em Crise*, p. 89.

¹² LLANSOL. Carta aberta a Eduardo Prado Coelho, 25 set 1999. Associação Espaço Llansol.

A linguagem estética impulsiona trânsitos entre o abstrato e o concreto, se for pertinente ver as coisas divididas dessa maneira. Ela age no dentro-fora entre leitor e livro, movimento de presença muitas vezes chamado de prazer de leitura. “[...] se o coração insiste em ler, é porque há nele um fulgor estético que ilumina o próximo passo, e o faz apoiar no detalhe justo e irrecusável”.¹³ Sabor do fazer-se daquilo que pode ser chamado de *ler com o coração*. Ou sinceridade sobre mim em relação aos signos que o mundo traz. Ou não se alhear, ginastigar o acordado, porque nenhum encontro se dá univocamente.

A complexidade do corpo reside em todas as operações que fazemos com ele, principalmente nas incorporalidades. Corpo também é conceito. Há nesse conceito espaços que deixamos aos outros ou a um “grande outro” pensar em nosso lugar. São essas insignificâncias, ou a percepção flutuante delas, que apontam à linguagem algo além do velho mito moderno, segundo o qual esta seria um mero “instrumento dócil e insignificante das coisas sérias que se passam no espírito, no coração ou na alma”.¹⁴ Não fingir que não vi: a linguagem causa significados que são corporais. Nessas confluências, aparece o *sexo de ler* de que fala Llansol –

Mesmo que eu quisesse descrever anatomicamente um sexo de ler, não seria capaz. É sem ossos e sem forma. Rimbaud não estava a imaginar. Nenhum de nós estava a imaginar. Estávamos a conjecturar fisicamente no escuro. As imagens sabem que têm de caminhar para nós com o seu sexo de ler. Sem ele, são propriamente sem texto. Sabem? Sim, sabem. Utilizamos pouco o nosso sexo próprio para fazer. Utilizamo-lo, sobretudo, para sentir e sondar. Como crianças em perpétuo crescimento, nunca estáveis numa única imagem. O que sentimos fisicamente com o sexo que temos, o que as imagens vêm procurar em nós, não é o sexo que praticamos, é a vibração pelo vivo e pelo novo.¹⁵

O que acontece, acontece precisamente agora: nenhum significado é permanente, a minha existência corporal jamais suportaria a eternidade. Continuar seguindo o movimento, acordado para o vivo novo, entretanto, é trabalhar sem dar valor a garantias. Vibrar sem deter-se em molduras, sem achatar a imagem: eu-corpo presente no que lê. Performando possibilidades de espantosamente poder dizer o impossível, materializá-lo numa segunda língua

¹³ LLANSOL. *Lisboaleipzig I*, p. 12.

¹⁴ BARTHES. *Sade, Fourier, Loiola*, p. 45.

¹⁵ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 33.

que vem sempre do outro, da vida que é cheia de mortes do mesmo. Dizer entrópico do pulsar dentro-fora – leitura embebida de *poiesis* dançando continuidades entre mente e corpo e entre corpo e mente. Aí o fulgor de que Llansol fala, ardência cênica que habita certos vislumbres.

Chamei-lhe fulgor porque é assim que sinto. Musil diria diferentemente. Ele fala em seda deslizando-se nos bordos de uma cama. Rimbaud adorava (e temia) ver raparigas entreabertas. Rilke excita-se pelas transparências, embora oscilasse entre véus e acessos brutais de sexo puro. Dickinson não escrevia se não estivesse apaixonada. Paixões à distância e concentradas. Pouco importa. Apenas importa a importância que lhe damos. Se fazemos disso uma conjectura irrevogável da nossa arte de escrever. Progressivamente, sentimos um texto. Isso, a que chamei Esse, a brotar de imagens, de cenas, de paisagens. E isso é mundo, é íntimo, é real, é rua. A nossa história do universo.¹⁶

É mundo, é íntimo, é real, é rua. Sabemos, nesse ruído, como contemporaneamente a presença do livro é cooptada pelas diretivas macias da cultura de consumo, “[...] fatalidade da não-reciprocidade de quem ama e não é amado, dos sós por desastre, do sexo colector que rouba e não semeia, e pratica a terra queimada para se nutrir [...]”.¹⁷

O tempo que “gastamos” com o livro, a relevância que pode ter para nossa “cultura”, o quanto e quão rapidamente nos surpreenderá. A funcionalização da libido não é uma questão de suporte, mas de leitura, pois mesmo a escrita audiovisual sofre a consignação dos seus horizontes.

O leitor-consumidor é, assim como o espectador, um expectante. A *manifestação de um outro* de que fala Zumthor surge permeada por uma relação em que queremos que nos deem algo que já conhecemos, algo que “queremos”, que vale a pena, que ensina, que revela, que abre os corações da forma mais eficiente e recompensadora possível. “...a própria lógica produtivista, isolando os produtores, levou-os a supor que não exista criatividade nos consumidores...”¹⁸ A linguagem deixa de ser espaço de encontro.

[...] cheguei à convicção de que, na passagem de animal a homem, quase sempre o animal perde em júbilo o que ganha em linguagem,

¹⁶ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 33-34.

¹⁷ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 232.

¹⁸ CERTEAU. Ler: uma operação de caça. In: *A Invenção do Cotidiano I*, p. 262.

exactamente como as crianças de sete, oito anos perdem o poder de desenhar como crianças [...]¹⁹

Em algum ponto do percurso, algo aconteceu que congelaram a ação de ler como extração, em vez de produção. Mas, para essa escrita, “ler é trazer a si, mas não cenas e imaginação. Trazer o real de outra vida que nos chame humanos.”²⁰ O lugar do contato efetivo é o campo da experiência como espaço de surpresa de linguagens imanentes, não-representativas, que se intercalam em interação sem uma última verdade, pois o outro, seja uma obra, uma parede ou uma pessoa, é irreduzível, é sempre novo, desconhecido e pululante.

¹⁹ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 111.

²⁰ LLANSOL. O pensamento de algumas imagens. In: *A Restante Vida*, 2001a, p. 113.

CONCLUSÃO

Rasgar a imagem da morte

*o humano não poderá nunca definir-se pelo poder,
pela razão, ou pela vontade,
mas pelo face a face ao Amante,
de que o corpo é a manifestação presente,
e o texto a ausência que se manifesta.*

Llansol
Lisboaleipzig I

A escrita llansoliana convida a uma forma nunca estável de estar junto, na não-diferenciação entre texto e presença. O texto publicado, no sistema da nossa cultura, é um selo do autor como posse do próprio sentido. O texto de Llansol, ainda que inserido nesse sistema, propõe um abrir-se como despossuir. Desgarrar-se dos lugares abertos de um texto, os quais posso sempre preencher, mas que restarão na contingência do aqui-agora que é colocado como condição de produção legente. Estar disponível para o contato, que aqui não se fecha no livro, é trazer o ressaltado de que todo sentido se dá corporalmente.

Na aproximação entre escrita e corpo, significamos a presença da voz transmutada em silêncio. A presença do corpo, e da vocalidade que lhe é indissociável, não é mais transparente que o traço.¹ Não para que a pujança da voz e da carne sejam reduzidas à palidez com que o excesso de história literária minou a espontaneidade do que se inscreve hoje nas letras, ou nos usos esgotados do corpo, ou no que é chamado de cultura. A voz que Maria Gabriela Llansol radicalmente dá a ler é um risco do informe, do etéreo, do concebido e do silêncio cortante significando na própria organicidade de estar presente e perceptivo num espaço – na fertilidade comunicativa mais frequentemente associada à presença direta da voz como superior ao traço. Vivacidade que é o âmbito da poeticidade, seja vocal ou escrita.

O lugar do autor abala-se. Ele não é mais o guardião de um pensamento interiorizado que deve ser extraído, acessado. O sismo vem justamente a partir da incompletude assumida por Llansol como constitutiva de toda ação humana que, pela linguagem estética, cria caminhos transitáveis entre o eu e o outro. A

¹ LOPES. Conferência sobre o pensamento de Jacques Derrida (1930-2004). Universidade Nova de Lisboa, 12 de maio de 2011.

interseção que se faz não é, entretanto, um problema resolvido à partida. “O desejo de perfeição e de completude que lemos no que escreveram. A incompletude que atingiram e atingirei.”² Vejo nesse desprendimento uma forte ligação com a efemeridade das situações performanciais, que, mesmo circunscritas a uma ação no espaço-tempo, ficam documentadas na memória corporal de quem as presencia, assim como uma boa leitura. A performance, entretanto, é uma condição de produção diferente de ler um livro. O conhecimento que Llansol coloca à baila ousa acolher essa diferença ruidosa do corpo, sem manter uma prioridade na escrita como produção de cultura. A escrita aqui é colocar-se, arriscar-se a perder a própria identidade. Na performance

se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único. A situação de pura escritura-leitura (situação extrema, e que parece hoje cada vez menos compreensível para os mais jovens) elimina, em princípio totalmente, esses fatores.³

A pureza não é o campo que mais interessa aos livros de Llansol. A pura escritura-leitura, confiante somente na força mental, está totalmente despedaçada aí, assim como nas escolas. Os espaços vazios de Llansol convidam o leitor a mover-se por abstrações sensíveis. Une explicitando o que nunca esteve de fato separado, mas somente preso no concebido – “Sinto-o no ventre onde guardamos inalterável o logos.”⁴

Só a atualidade do rosto e do texto, do rosto do texto, pode dizer do caminho, se ele terá continuidade ou não, e de que modo. Aí encontramos um pensamento que é uma zona de indiferenciação entre leitura e relações humanas, sejam essas relações entre o humano e o mundo animado ou entre o humano e o aparentemente inerte. Interseções, entretanto, que se ligam pela intensidade do poético que não se basta a si mesmo e está sempre em confronto de drama dessubjetivado – seja no desmantelamento do sujeito que

² LLANSOL. *Onde Vais, Drama-poesia?*, p. 35.

³ ZUMTHOR. *Performance, Recepção e Leitura*, p. 66.

⁴ LLANSOL. *Lisboaleipzig I*, p. 75.

ainda insiste em colocar-se em relação aos objetos, seja na interação des-hierarquizada com o mundo.

Como diz Sofia Neuparth, não é o movimento que para, nós é que imobilizamos nossa relação com ele.⁵ Nós é que criamos, fixo, algo como hábito ou conceito. A mesma força de agarrá-lo, entretanto, também pode decidir-se pelo diálogo do fora. Criando material para não somente pensar, mas para viver a atualidade de estar com o que não conhecemos, a obra de Llansol convoca o leitor a estar legente, presente com o seu corpo, ou seja, em movimento pelos espaços vazios. O texto propõe uma escuta da fisicalidade da escrita como estar, e aí está a sua dimensão de voz. Essa escrita é uma presença.

Parti, como outros, de um desejo de encontrar um modo de ler o desassossego em que nos põe Llansol. A sua escrita encontra um novo começo, ou uma destruição fértil, para a tradição da literatura que nos vem marcada pelo foguetão da modernidade, ainda atada a um absolutismo da palavra que ofusca os movimentos simultâneos que nossos olhares captam todo o tempo. “[...] como recordar um gesto que é da ordem da ruptura, avesso à continuidade? [...] Como continuar aquilo que não tem forma estável?”⁶

O texto llansoliano busca por uma leitura pelo movimento dos nossos olhos. Eles não estão separados do resto do afecto corporal. Ler não é estabelecer limites com os quais contaremos indefinidamente. Cada limite, cada compreender carrega a sua própria limitação, exatamente como um círculo se delinea até onde existe o seu ali. “[...] não há um saber fazer definitivo, mas um saber fazer em aprendizagem, aqui definido por uma interrogação dos limites da linguagem, continuamente variáveis”.⁷ Fora do círculo, sabe-se o que existe somente pela experiência. Para encontrar a força da escrita no século em que vivemos, não há outro caminho que não seja o do fazer – e aqui reside a ligação que realizamos entre Llansol e a performance.

_____ o vivo não tem uma forma estável e, com clareza, identificável,

⁵ Comunicação no período entre outubro de 2011 e março de 2012, no âmbito da Formação Intensiva Acompanhada, da qual participei no Centro em Movimento – CEM, Lisboa.

⁶ FENATI. *Três vazios*, p. 12.

⁷ LOPES. *Teoria da Des-posseção*, p. 29.

tende a ser *matéria leve* e não coisa, algures, entre o orgânico, o construído e o concebido⁸

Somos seres mistos de linguagem e de carbono, e não estamos nunca devidamente encaixados nos nossos contornos, mesmo que insistamos que eles sejam sempre os mesmos. Do cubismo à performance, do drama ao teatro pós-dramático, a arte fez ver que o humano tem muitas possibilidades de intervalo dentro da sua unidade, o que vejo como um elogio ao gesto limitado da leitura.

Mesmo muito afastados em nossos círculos de compreensão, coabitamos um mundo que está a expandir-se, “a língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se”.⁹ Nesse pensamento, nenhum corpo poderá mais ser anulado. Aí revelamo-nos cheios de limites, porque vivemos com o silêncio o que os discursos não tocam. Não há uma ciência para esse corpo que é vivo, que pensa e sente sem limites. Na prática de ligar a intensidade poética com as possibilidades da reflexão, resta um imenso trabalho a ser feito, coletivamente entre diversas áreas do saber. A dimensão da poeticidade corporal, que ultrapassa qualquer arte, ainda está estrangida pela obsessão funcional e pelo sofrimento do incomunicável. Não há, entretanto, caminho viável por linguagem que se feche em si mesma. É preciso sim arredar móveis e experimentar.

⁸ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 190.

⁹ LLANSOL em CASTELLO BRANCO, “Encontros com escritoras portuguesas”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O Amigo e Sobre Crise, História e Arte* – Peppe Savá entrevista Giorgio Agamben. Trad. Bernardo Romagnoli Bethonico e Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://www.chaodafeira.com/wp-content/uploads/2012/09/agamben.pdf>. Acesso em 23 set 2012. Lisboa: Chão da Feira, 2012. (Caderno de Leituras n. 10)

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *La Comunità che Viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

ARQUIVO Pessoa. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/>. Acesso em 25 set 2012.

ARTAUD, Antonin. *O Pesa-nervos*. [1956] Lisboa: Hiena, 1991.

BARRENTO, João. *O Mundo está Cheio de Deuses – crise e crítica do contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2011.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. [1966] Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2007.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. [1973] Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. [1971] Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1999.

BATAILLE. *O Erotismo*. [1957] Trad. Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BATAILLE. *A Experiência Interior*. [1944] Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral*. [1964] São Paulo: USP, 1976.

BLOCH, Ernst. “Princípio Esperança: Uma Enciclopédia dos Desejos Sonhados pela Humanidade”. In: MÜNSTER, Arno (ed.). *Sonhos diurnos sobre o porte íntegro. Seis entrevistas com Ernst Bloch. [Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch. Frankfurt, Suhrkamp, 1977.]* Tradução de João Barrento. In: BLOCH; PAVESE; LISPECTOR *et al.* *À Beira do Rio da Esperança*. Serra de São Mamede, 2010. p. 3-4.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria* – revista de estudos de literatura. Poéticas do espaço, v. 6. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_15/ale15_lab.pdf. Acesso em 22 set 2012.

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. [1968] Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

CERTEAU. Ler: uma operação de caça. In: *A invenção do cotidiano I – artes do fazer*. [1974] Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 259-273. v. 1.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria – Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *Para que Serve A Literatura?* Trad. José Dominques de Almeida. Porto: Deriva, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um Corpo sem Órgãos. In: _____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. [1980] Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3. p. 9-29.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. [1977] Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. [1967] Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1973.

DICKINSON, Emily. *Collected Poems*. New York: Barnes&Noble Books, 1993.

ELIOT, T.S. *Quatro Quartetos*. Trad. Gualter Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

ELIOT, T.S. “Poesia e Drama”. In: *Ensaios Escolhidos*. Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos. Lisboa-Viseu: Cotovia, 2002. p. 171-187.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e As Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GREINER, Christine. *O Corpo – Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006.

GREINER, Christine. *O Corpo em Crise*. Novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política. In: BUITRAGO, Ana (Org.). *Arquitecturas de la mirada*. Universidad Alcalá de Henares, 2009. (Danza y pensamiento, 2)

HANSEN, João Adolfo. Michel de Certeau y el orden simbólico. Conferência realizada para a inauguração da Cátedra Michel de Certeau da Universidad Javeriana de Bogotá, 2005. (Inédito.)

HELDER, Herberto. *Ofício Cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

HERDER, Johann Gottfried. *Ensaio sobre A Origem da Linguagem*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1987.

KATZ, Helena. Conversa com a Profa. Helena Katz sobre as teorias de Émile Benveniste e Jacques Lacan. Lisboa, Galeria Boavista, 6 jun. 2012.

HÖLDERLIN, Friedrich; ABRANCHES, Antônio (Org.). *Reflexões*. Seguidas de Hölderlin, Tragédia e Modernidade por Françoise Dastur. Trad. Marcia de Sá Cavalcante e Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

KOSSOVITCH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

LA BOÉTIE. *Discurso sobre a Servidão Voluntária*. Trad. Manuel João Gomes. Lisboa: Antígona, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

LOPES, Silvina Rodrigues. A íntima exterioridade. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Orgs.). *O Comum e A Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.71-79.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia Poética*. Lisboa: Vendaval, 2006.

LOPES, Silvina Rodrigues. Conferência sobre o pensamento de Jacques Derrida (1930-2004). Universidade Nova de Lisboa. 12 de maio de 2011.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

LOPES. Poesia: uma decisão. *Aletria – revista de estudos de literatura*. Olhar cabisbaixo: trajetos da visão no século XX, v. 10/11. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2003/2004. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2010-11/Silvina%20Rodrigues%20Lopes.pdf. Acesso em 24 set 2012.

LOURENÇO, Eduardo. Ficção e realidade da crítica literária. In: *O Canto do Signo: Existência e Literatura (1957 – 1993)*. Lisboa: Presença, 2003.

MIRANDA, José A. Bragança de. *Analítica da Actualidade*. Lisboa: Vega, 1994.

MOLDER, Maria Filomena. *Semear na Neve*. Lisboa: Relógio d'água, 1999.

MOLDER, Maria Filomena. O que é uma inclinação natural? In: VENTURINHA, Nuno (Org.). *Linguagem e Valor: entre o Tractatus e as Investigações*. Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: http://wittgensteinpi.squarespace.com/storage/documentos/linguagem_e_valor.pdf. Acesso em 24 set 2012.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. In: *Considerações intempestivas*. Lisboa: Presença, 1976. p.101-205.

NIETZSCHE, Friedrich. Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral. Trad. Helga Hooek Quadrado. In: *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*. Lisboa: Relógio d'água, 1997. p. 215-232.

NEUPARTH, Sofia. *práticas para ver o invisível e guardar segredo* (estudo do corpo e do movimento escrito em estado de dança). Lisboa: c.e.m. – centro em movimento, 2009.

NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine (Orgs.). *Arte Agora – pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annablume, 2011.

NOVALIS. Poesia. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Uma Ideia Moderna de Literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos – Editora da Unochapecó, 2011.

PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari*. Milão: Garzanti, 1975.

PESSOA, Fernando. *O Marinheiro*. Lisboa: Ática, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível – estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.

ROBERTSON, Jean; MCDANIEL, Craig. *Themes of Contemporary Art – Visual After 1980*. New York/ Oxford: Oxford University Press, 2010.

SOARES, Bernardo; ZENITH, Richard (Org.). *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno 1880-1950*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001. [1965]

TSCHUMI, Bernard. *Questions of Space*. New York: AA Publications, 2004.

WOOLF, Virginia. *Contos de Virginia Woolf*. Lisboa: Relógio d'água, 1994.

YOSHIHARA. The Gutai manifesto. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1996. p. 695-698.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sobre Maria Gabriela Llansol

A. BORGES. Texto para A Restante Vida – *postfacio*. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Porto: Afrontamento, 1982. (Contradizeres, 4.)

A. BORGES. Texto para A Restante Vida. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Posfácio de José Augusto Mourão. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

BARRENTO, João. “‘Uma Contra-música’: Llansol e a questão da poesia”. *Cão Celeste*. n. 1, 2012, p. 25-32.

BARRENTO, João. *Na Dobra do Mundo – Escritos Llansolianos*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

BARRENTO, João (Org.). “*Nada ainda modificou o mundo...*” – Actualidade de Llansol. Lisboa: Mariposa Azul, 2010.

BARRENTO, João; FENATI, Carolina (Orgs.). *Europa em Sobreimpressão – Llansol e as dobras da história*. Lisboa: Assírio e Alvim/ Espaço Llansol, 2011.

BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina (Orgs.). *Llansol: A Liberdade da Alma*. Lisboa: Mariposa Azul, 2011.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os Absolutamente Sós – Llansol – A Letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/ UFMG, 2000

CASTELLO BRANCO, Lucia. Encontros com escritoras portuguesas, *Boletim do CESP* 16, 14 (Belo Horizonte, 1993) p. 103-114.

CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *Livro de Asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COELHO, Eduardo Prado. Lugares vibrantes. *Público*, 31 de Maio 2001.

EIRAS, Pedro. O círculo e a linha. Sobre *Onde Vais, Drama-Poesia?*, de M. G. Llansol, *Quadrant* (Cercle de Recherche en Littérature Portugaise, Université Paul Valéry-Montpellier II), nº 18/2001, p. 267-291.

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

FREITAS, Manuel. O sexo de ler: o mais recente e luminoso testemunho de uma escritora para quem a literatura sempre foi outra coisa. *Expresso* (Cartaz), 22 de Julho de 2000.

JOAQUIM, Augusto. Algumas coisas. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. Lisboa: Relógio d'água, 1998.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da Des-posseção – ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Sun Editores, 1988.

LOPES, Silvina Rodrigues. A geometria necessária. In: LOPES, Silvina Rodrigues. *Aprendizagem do Incerto*. p. 93-100.

LOPES, Silvina Rodrigues. Encontros improváveis – Pessoa e Llansol. In: LOPES, Silvina Rodrigues. *Aprendizagem do Incerto*. p. 101-108.

SANTOS, Maria Etelvina. *Como uma Pedra-pássaro que Voa – Llansol e o improvável da leitura*. Lisboa: Mariposa Azual, 2008.

SAN-PAYO, Patrícia. Maria Gabriela Llansol e a escrita fragmentária: Leitura de *Onde Vais, Drama-Poesia?, Românica* (Faculdade de Letras de Lisboa), nº 12/2003, pp. 121-136.

VIEIRA, Helena; Espaço Llansol (Orgs.). *Caderno de Leituras*. Selecção de artigos publicados na imprensa generalista portuguesa em torno de alguns livros de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Mariposa Azual, 2011.

De Maria Gabriela Llansol

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os Pregos na Erva*. Lisboa: Portugalia, 1962.

_____. *Depois de Os Pregos na Erva*. Porto: Afrontamento, 1973.

_____. *O Livro das Comunidades – Geografia de rebeldes I*. Porto: Afrontamento, 1977.

_____. A literatura, muitas vezes. [1982] In: VIEIRA, Helena; Espaço Llansol (Orgs.). *Caderno de Leituras*. Selecção de artigos publicados na imprensa generalista portuguesa em torno de alguns livros de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Mariposa Azual, 2011. p. 25.

_____. *A Restante Vida – Geografia de rebeldes II*. Porto: Afrontamento, 1983.

_____. *Na Casa de Julho e Agosto – Geografia de rebeldes III*. Porto: Afrontamento, 1984.

- _____. *Um Falcão no Punho* – Diário I. Lisboa: Rolim, 1985.
- _____. *Causa Amante* – O litoral do mundo I. Lisboa: A Regra do Jogo, 1984.
- _____. *Contos do Mal Errante* – O litoral do mundo II. Lisboa: Rolim, 1986.
- _____. *Finita* – Diário II. Lisboa: Rolim, 1987.
- _____. *Os Pregos na Erva*. 2ª.ed. Lisboa: Rolim, 1987.
- _____. *Da Sebe ao Ser* – O litoral do mundo III. Lisboa: Rolim, 1988.
- _____. *Amar um Cão*. Colares: Colares Editora, 1990.
- _____. *O Raio sobre o Lápis*. Lisboa: Rolim, 1990a.
- _____. *Um Beijo Dado Mais Tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.
- _____. *Hölder, de Hölderlin*. Colares: Colares Editora, 1993.
- _____. *Lisboaleipzig 1 – O Encontro Inesperado do Diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- _____. *Lisboaleipzig 2 – O Ensaio da Música*. Lisboa: Rolim, 1994.
- _____. *Inquérito às Quatro Confidências* – diário III. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- _____. *Causa Amante* – O litoral do mundo I. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1996a.
- _____. O sonho de que temos a linguagem. In: *Revista Colóquio/Letras*. n.º 143/144, jan 1997, p. 5-18. Disponível em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=143&p=5&o=r>. Acesso em: 23 set 2012.
- _____. *Um Falcão no Punho* – Diário I. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- _____. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- _____. *O Livro das Comunidades* – Geografia de rebeldes I, seguido de Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1999a.
- _____. “Carta ao legente”. [1998] In: CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Os Absolutamente Sós. Llansol – A Letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/ UFMG, 2000, p. 13-17.
- _____. *Onde Vais, Drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

- _____. *Cantileno*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000a.
- _____. *Parasceve*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- _____. *A Restante Vida – Geografia de rebeldes II, seguida de O Pensamento de Algumas Imagens*. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2001a.
- _____. *O Senhor de Herbais – Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- _____. *O Começo de um Livro é Precioso*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- _____. *O Jogo da Liberdade da Alma*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003a.
- _____. *Na Casa de Julho e Agosto*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2003b.
- _____. “O espaço edénico – entrevista a João Mendes, jornal *Público*, 18 de janeiro de 1995”. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2003c, p. 139-168.
- _____. *O Raio sobre o Lápis*. 2ª. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Finita – Diário II*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- _____. *Amigo e Amiga – Curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- _____. *Os Cantores de Leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- _____. *Uma Data em Cada Mão – Livro de Horas I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- _____. *Um Arco Singular – Livro de Horas II*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

ÍNDICE

Apresentação

Mundos fascinantes e incômodos, aparentemente utópicos _____ 1

I – Começar o que ainda não começou _____ 5

O texto que existe antes da frase _____ 16

Da importância de ir _____ 18

II – A dimensão criadora da incompatibilidade _____ 27

Da impossibilidade do diálogo _____ 33

Em busca da troca verdadeira _____ 41

III – Começar do meio

O termo da experiência _____ 50

A impostora da língua _____ 56

A outra forma de corpo _____ 63

A voz da distância começante _____ 70

Conclusão

Rasgar a imagem da morte _____ 87