



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

WINNIE WOUTERS FERNANDES MONTEIRO

“OLHAR NO OLHAR DO OLHAR SEM FIM”
A FIGURA NA OBRA DE MARIA GABRIELA LLANSOL

São José do Rio Preto
2017

Winnie Wouters Fernandes Monteiro

“Olhar no olhar do olhar sem fim”
A figura na obra de Maria Gabriela Llansol

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
câmpus de São José do Rio Preto, para a
obtenção do título de Doutor em Letras
(Área de concentração: Teoria e Estudos
Literários).

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Susanna Busato

São José do Rio Preto
2017

Monteiro, Winnie Wouters Fernandes Monteiro.

“Olhar no olhar do olhar sem fim”: a figura na obra de Maria Gabriela Llansol / Winnie Wouters Fernandes Monteiro. -- São José do Rio Preto, 2017
173 f. : il.

Orientador: Susanna Busato

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa – História e crítica. 2. Ficção portuguesa - História e crítica. 3. Llansol, Maria Gabriela, 1931-2008 – Crítica e interpretação. 4. Figura. 5. Imagem. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 869.0.09

**“OLHAR NO OLHAR DO OLHAR SEM FIM”
A FIGURA NA OBRA DE MARIA GABRIELA LLANSOL**

Comissão Examinadora

Prof^ª Dr^a Lilian Jacoto
USP – São Paulo

Prof^ª Dr^a Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
UFF – Niterói

Prof Dr Orlando Nunes de Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^ª Dr^a Sônia Helena de O. Raymundo Piteri
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^ª Dr^a Susanna Busato
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Suplentes

Prof^ª Dr^a Maria Heloisa Martins Dias
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^º Dr^º Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^ª Dr^a Paola Poma
USP – São Paulo

São José do Rio Preto
6 de junho de 2017

Agradecimentos

Um dia, fui elogiada por saber agradecer. Ouvi que não agradecia em demasia, tirando o sentido do ato, mas também que não agradecia como se o fizesse por necessidade. Apesar de ter ficado feliz com o comentário, ainda tenho dúvidas se minhas palavras são, de fato, capazes de alcançar essa medida, principalmente em um momento como esse em que sei que se hoje tenho em mãos uma tese é porque muitas pessoas contribuíram para que ela existisse.

É consciente da importância de certas pessoas que começo agradecendo à minha orientadora, Prof^a. Susanna Busato, pela confiança que teve em mim e no meu trabalho, guiando e me apoiando para que conseguisse tocar na obra de Maria Gabriela Llansol com a precisão e delicadeza que merece. Aos professores Orlando Amorim e Sônia Piteri pela grande contribuição feita no exame de qualificação. Ainda entre aqueles que acreditaram nesse projeto, agradeço à Prof^a. Silvina Rodrigues Lopes, que aceitou ser minha co-orientadora em Portugal, onde realizei parte fundamental da investigação aqui presente; e em especial à Prof^a. Maria Etelvina Santos e ao Prof^o. João Barrento, que não apenas me abriram as portas do Espaço Llansol, tornando possível o acesso a todo o espólio da autora, como também me acolheram como uma família, transformando os encontros semanais na antiga casa da autora em incríveis momentos de aprendizagem.

Agradeço à minha família, meu pai, Tadeu, e minha mãe, Tânia, que mesmo vivendo em elevada potência cada uma das minhas alegrias e tristezas, e ainda conseguem me transmitir a força necessária para que a minha jornada não cesse. Agradeço à outra parte da minha família, aquela que me escolheu e que eu escolhi espontaneamente, meus amigos, por contrabalancear e completar a vida (acadêmica). Meu obrigada à Nayara e Najla, Ana Claudia, Nara, Clarissa, Karina, pelas longas, sérias e descontraídas conversas; ao Fernando e ao Diego, que se encorajaram a ler este texto, e um obrigada especial à Helena Alves, que fez com que Portugal não coubesse em uma mala.

Por fim, agradeço a toda a seção de Pós-graduação, pelo trabalho árduo e silencioso que, apesar de fundamental, não é suficientemente reconhecido, bem

como à Capes, que possibilitou que realizasse essa pesquisa tanto no Brasil como no Exterior.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta tese, o meu mais sincero obrigada.

*Com corpos de burros
suportamos as chicotadas,
carregamos a loucura de chumbo,
subimos a montanha com uma tocha
na escuridão do caminho.
Arquejamos e nos arrastamos de quatro.
Ladram os cães.
Atiramo-lhes um livro,
os cães fogem e não se aproximam mais.*

*Subimos sobrecarregados,
quebram-se nossas costas,
gastam-se os cascos,
os lobos uivam.
Atiramo-lhes um livro,
mas eles se aproximam.*

*Atiramo-lhes outro livro,
despedaçam-no, rosnam,
cercam-nos e mordem-nos as pernas,
enfurecidos e vorazes
pelo sabor de tapa embainhado no couro.
(‘A persistência dos burros’, Tarek Eltayeb)*

MONTEIRO, W. W. F. *“Olhar no olhar do olhar sem fim”*: A figura na obra de Maria Gabriela Llansol. 2017. 173 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2017.

RESUMO

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo investigar a “figura” e a sua importância enquanto ser da escrita de Maria Gabriela Llansol. As “figuras” surgem nesse “texto” enquanto “nós construtivos” (LLANSOL, 2011, p. 121), que diferem da categoria de personagem por não se limitarem ao conceito de pessoa ou à semelhança com o humano. Elas se fazem enquanto “imagem” dotadas de um princípio de vida e a busca a que se dirigem visa encontros nos quais haja um crescimento recíproco entre os seres. É nesses encontros também que se dá o modo pelo qual o espaço textual, que é o próprio meio em que as “figuras” caminham, se amplia, simultaneamente à compreensão que passam a ter sobre ele. Em vista do vínculo entre a “figura” e o espaço textual, este trabalho parte da tese de que a “figura” é tanto o ponto de partida como o limiar do “texto” de Maria Gabriela Llansol, na medida em que a ela convergem os principais processos que distinguem a obra da autora, ao mesmo tempo que é a “figura” a responsável por dar a ver, ou não, os caminhos por essa escrita. Como alicerce para tal afirmação, discorreu-se acerca da dinâmica entre a ética e a estética, trazida pela denominação que a autora dá a sua escrita – “textualidade” –, e sobre a direção à qual o “texto” se abre enquanto caminho para as “figuras” – o “há” –, na qualidade de “verdade” pertinente a cada ser. A partir dessas análises foi possível notar que é de acordo com a disposição do “olhar” de cada “figura”, da abertura que cada uma dá ao Belo, que as diversas vias dessa escrita se abrem.

Palavras-chave: Maria Gabriela Llansol; Figura; Texto; Imagem; Olhar; Há.

ABSTRACT

Abstract: This study seeks to examine the “figure” and its importance as being in the writing of Maria Gabriela Llansol. The “figures” emerge in this “text” as “constructive selves” (LLANSOL, 2011, p. 121, *my translation*) that differ from the character as a category for neither being limited to the concept of person nor to the resemblance with the human. They come into being as “images” with a principle of life of their own and their search is for encounters in which there is mutual growth between these beings. Also, it is in these encounters that the textual space, which is the medium where the “figures” roam, is widened simultaneously to their understanding of it. Considering the links between the “figure” and the textual space, this study defends the thesis that the “figure” is both the starting point and the brink of Maria Gabriela Llansol’s “text”, since it is towards the “figure” that the main defining processes of her work converge, at the same time that the “figure” is responsible for revealing or not the ways through that writing. To form the background for this assertion, the present study looked into the dynamics between ethics and aesthetics, brought into being by the author’s calling her writing “textuality” and the direction towards which the “text” opens itself up as the path to these “figures” – the “there is” – seen as the “truth” belonging to each being. These analyses showed that it is according to the disposition of the “look” of each “figure”, to the opening of each one of them to beauty, that the various paths of this writing are opened.

Keywords: Maria Gabriela Llansol; Figure; Text; Image; Look; There is.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa do <i>Dossiê</i> – 22 “O texto Catarina”.....	166
Figura 2 - Anotações dos possíveis títulos à obra “O texto Catarina”.....	167

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. Os preâmbulos da figura.....	22
2. Pensar a figura.....	39
2.1 Auerbach e a interpretação figural na exegese bíblica	40
2.2 Barthes: entre personagem e figura.....	47
2.3 Deleuze e Guattari e a figura estética na arte.....	65
2.4 Os ecos da figura.....	76
3. O texto enquanto espaço da figura	79
3.1 A liberdade e o dom.....	82
3.2 Estética: “entre a sedução e o fascínio”	94
3.3 “Aestheticum Convivium”	103
4. As vias possíveis à figura.....	108
4.1 O encontro.....	109
4.2 “Há”	115
4.3 “Manifestações do “há”	118
5. A figura e os limites do texto.....	141
5.1 O lugar sem morte.....	144
5.2 Olhar ao que não há.....	155
Até onde o olhar alcança.....	171
REFERÊNCIAS.....	174

INTRODUÇÃO

Ainda que todo texto instale um desconforto inicial no leitor, seja com sua forma ou com seus temas, na maioria dos casos tal sensação não perdura até o término da leitura. Afinal, a familiaridade com o “texto”¹ tende a crescer à medida que o habitamos. Em outras palavras, conforme o contexto que suporta o desconhecido se eleva a conjugar elementos aparentemente disfóricos em um todo coeso, o que antes eram pontos de desconforto tornam-se novos [nossos?] velhos conhecidos. Todavia, quando isso não acontece e o desconforto permanece, o problema-chave para o desenvolvimento de uma pesquisa científica se instaura.

Os desconfortos gerados pela leitura da obra de Maria Gabriela Llansol provocaram a leitura que desenvolvo aqui, tendo em vista uma indagação acerca das “figuras”, cuja descrição do fenômeno e proposição serão apresentados mais adiante. Parte das provocações deram origem primeiro à minha dissertação de mestrado, intitulada *O processo metaficcional em Osman Lins e Maria Gabriela Llansol: recriando a dimensão textual* (2013), em que estudei o caráter consciente que essa escrita apresenta sobre sua natureza enquanto *escrita*, trabalho com a palavra à revelia das limitações de seu alcance e de sua materialização em papel, requerendo do leitor mais atenção quanto às relações propostas para a obra como um todo.

Em função dos estudos desenvolvidos nessa direção, certos pontos da obra de Llansol, se não se tornaram familiares, ao menos passaram-me a provocar menos embaraço. Como, por exemplo, o fato de essa escrita não se encaixar no perfil dos gêneros literários comumente encontrados na literatura – conto, romance, diário, poesia. Essa questão se resolveu conforme voltei-me aos estudos críticos de João Barrento (2008), Sônia Helena de O. Raymundo Piteri (2009) e Silvina Rodrigues Lopes (2013) no decorrer da investigação de *O jogo da liberdade da alma* (2003), livro que mostra o processo de descoberta da “rapariga” em um novo mundo. Foi com a ajuda dessas leituras que compreendi que os livros da autora mantêm uma relação de complementariedade entre si, o que faz com que os sentidos de cada um dos movimentos de escrita se ampliem quando passamos a observar o conjunto da obra como um todo.

Outro aspecto determinante levantado na pesquisa nesse momento foi a questão da “ação” segundo sua qualidade como núcleo da narrativa. Na obra da escritora portuguesa, a “ação” não surge a esboçar uma sequência de acontecimentos realizada por personagens sintetizando uma história – aliás, outro dos pontos que o estudo de *O jogo da liberdade da alma* (2003) esbarrou

¹ Os termos de uso comum que foram apropriados pela obra de Llansol ganhando uma nova configuração serão grafados entre aspas duplas.

em termos da impossibilidade da identificação de personagens, ao menos não como os que nomeamos como tais nos textos narrativos ou dramáticos em geral.

O estranhamento provocado levou-me à investigação, auxiliada pelas indicações deixadas pela própria autora em seus escritos, de sua produção enquanto “texto”, proposta que está muito além de um mero conjunto ordenado de palavras, de um constructo que sustenta um universo ficcional. De acordo com o que verifiquei a partir dos apontamentos autorreflexivos e autoconscientes presentes em *O jogo da liberdade da alma*, “texto” se refere a um “espaço de deslocamento, que não liga um ponto ao outro, mas se faz entre eles, portanto, sem limites que o cerquem” (MONTEIRO, 2013, p. 51)². Por conseguinte, minhas leituras subsequentes dos livros de Llansol passaram a considerar o ato de ler aquelas palavras como uma espécie de imersão nesse espaço, um caminhar por entre trilhas que não se fazem pelas linhas de um enredo, mas sim com base no que se vê da luminescência que brota dos encontros que ocorrem entre aqueles que ali habitam, tal como se verifica a escritora em *Um falcão no punho* (2011c), livro em que se percebe a escrevente³ em um processo de compreensão de sua própria escrita no decorrer da vida cotidiana: “O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue um fio que liga as diferentes cenas fulgor”⁴ (LLANSOL, 2011c, p. 121).

Conquanto a pesquisa de Mestrado tenha explorado, direta e indiretamente, certos aspectos fundamentais à proposta de “texto”, favorecendo a visualização de formas de caminhar por esse espaço sem se deter no que possa parecer um obstáculo, ela não se aprofundou o suficiente para suprir, além dos incômodos iniciais que culminaram em sua realização, aqueles

² Importante frisar que o que se traz aqui é apenas um fragmento de uma discussão presente na dissertação. O conceito de “texto” para Llansol mostra-se deveras mais complexo, construindo-se num diálogo intenso com a proposta de Barthes, em “Da obra ao texto”, como se verifica no seguinte excerto: “[...] o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras).” (BARTHES, 2004, p.67).

³ “Escrevente” é a “figura” que corresponde à voz daquela que dá vida ao “texto”, isto é, aquela que materializa em linguagem a existência dos diversos mundos estéticos, mostrando-se consciente de sua existência circunscrita ao âmbito literário ao realizar essa tarefa. A constância dessa voz não se mantém, trocando de lugar frequentemente com as demais “figuras” com quem caminha, o que supõe ainda que, se o “texto” é uma construção da linguagem feita a partir de um ponto de vista, tal referência não é fixa, ampliando-se no momento em que assume outras perspectivas.

⁴ Esse fragmento de *Um falcão no punho* discorre não apenas sobre “cena”, mas também sobre “figura”, como veremos na sequência, traçando uma relação direta entre ambas. Contudo, podemos antecipar que “cena” ou “cena fulgor” será uma espécie de fração, modo pelo qual o “texto” se divide, cujo núcleo reside no que se levantará da reunião dos “nós construtivos” do “texto”. Vitagliano (2010) aborda a ideia de “cena” a partir do que recolhe da leitura de Coelho (1987) dizendo: “Eduardo Prado Coelho em *A noite do mundo* (1987, p. 102-103) confronta dois modelos: o da narrativa e o da ‘cena fulgor’. De acordo com ele, a escrita de Llansol destrói o enredo e propõe outra ficção: ‘[...] o modelo do anel, do círculo crescente que resulta da pedra lançada à água, da expansão do texto, nesse lugar em que a palavra roda sobre si mesma, entontece, e faz a ronda do ser’. O crítico observa a cena fulgor como um ‘foco irradiante de inteligibilidade’ (COELHO, 1987, p. 99) e se vale de substantivos como ‘névoa’, ‘reticência’ e ‘enredamento interior’ para contemplar os movimentos propostos pelos textos de Llansol.” (VITAGLIANO, 2010, p.3).

que se abriram diante da ciência adquirida por meio dele sobre a dinâmica complexa que envolve a singularidade com que a autora aborda o literário – inquietações que partiram, sobretudo, da complexidade esboçada pelos elementos responsáveis pela realização e afirmação do eixo pelo qual o “texto” se constrói: “[...] identifiquei progressivamente ‘nós construtivos’ do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos” (LLANSOL, 2011c, p. 121).

As “figuras”, ao se mostrarem no centro desse “texto” enquanto “nós construtivos”, impõem uma série de questionamentos que se estendem para muito além das fronteiras vislumbradas pelos domínios que a autorreflexividade projeta por essa escrita, ainda que parte das respostas se encontre por ali. Tal situação ocorre uma vez que a autora portuguesa não cria um novo componente pelo qual firma sua proposta, mas estabelece um diálogo com a tradição literária – principalmente aquela que abarca os textos de caráter narrativo – ao partir para a reelaboração de uma forma nela recorrente – o personagem – em vista de um novo ser para o “texto” – a “figura” – capaz de tornar acessível aos olhos do leitor os “nós” que a autora identificou.

Assim, pelo que se vê no comentário a respeito da natureza desses seres de escrita – “**não são necessariamente pessoa**, mas módulos, contornos, delineamentos” (LLANSOL, 2011c, p.121, **grifo nosso**) –, é possível notar que o processo pelo qual a “figura” se levanta pelo “texto” pressupõe a disrupção dos limites que caracterizam o personagem enquanto conceito. Aliás, é a supressão da ligação com a ideia de pessoa⁵ que confere à “figura” de Llansol sua natureza notadamente fluida

Entre os vários textos que Maria Etelvina Santos dedica ao tema, o “A figura: consistência e devir” (2010), tece uma leitura sobre a noção de “figura” e os aspectos que caracterizam tal traço fluido no momento em que Llansol abandona a forma narrativa. Para Santos, as “figuras”, na sua condição de estar “sempre em latência e em devir, mutáveis em permanência, são uma força sem rosto, ou seja, só nos apercebemos delas [figuras] pela intensidade, não pela identidade que não possuem” (SANTOS, 2010, p. 112). Em outro trabalho da estudiosa portuguesa, *Como uma pedra-pássaro que voa: Llansol, e o improvável da leitura* (2008),

⁵ Maria Etelvina Santos (2010) fala sobre o desejo manifesto nesse “texto” de uma escrita que seja capaz de reunir em si não apenas o humano, mas todo o vivo, por meio do que se encontra no princípio da “textualidade”: dom poético somado à liberdade de consciência, justificando assim as razões pelas quais a “figura” apresenta-se como ser textual que não se sustenta a partir de uma relação de semelhança com o homem, como se lê no trecho: “Assumindo esse desejo de chegar ao íntimo do mundo, o texto passa a vê-lo como um convite, e celebra, com a Presença não-humana e com as outras formas humanas e não-humanas, um contrato de mútua não-anulação [...]” (SANTOS, 2010, p. 96).

Santos desenvolve a transformação proposta pela ideia de “figura” justapondo-a à de personagem. Enquanto este se forma em um processo de “representação”, no qual se “pretende ‘fixar’” identidades por vias que seguem do símbolo em direção ao objeto, a “figura” surge em um processo de “exemplificação” ou “figuração”⁶ no qual o caminho se faz “do objecto para a figura”. Em vista da forma de composição do personagem e da “figura”, nota-se que nem tudo que se pode “figurar” necessariamente será algo que se consiga “reconhecer” (SANTOS, 2008, p. 64).

Sobre essa particularidade, o fato de não ser um ser necessariamente reconhecível, não implica dizer que a “figura” não possua um referente, mas sim que, devido ao fato de ser um corpo de “energia” instável, ela é incapaz de fixar um único referente para si: “como um corpo figural, energético; uma energia cujo referente (espaço) não é estável, antes está cheio de virtualidades oferecendo-se à mobilidade” (SANTOS, 2008, p. 156). A complementar o que tece Santos, o apagamento do caráter estável do referente existente no personagem, ao possibilitar a mobilidade e a maleabilidade do corpo figural, vai estabelecendo uma existência que não conseguirá firmar-se como uma unidade independente do resto do “texto” nem completamente distinta deste.

A “figura” construir-se-á no “espaço textual”, mas não se descolará desse meio, na medida em que, fazendo-se aberta, ao ser simples “contornos”, aquilo que a delimita não será suficiente para fixá-la. De acordo com Lopes (2013), em *Teoria da des-posseção* (2013)⁷, obra/ensaio que se tornaria um dos estudos-chave para a compreensão da obra de Llansol, o modo pela qual a “figura” se constrói faz com que se veja um “espaço figural”, meio pelo qual se articulam as substâncias que constituem sua matéria: imagem e discurso – olhar, “na reversibilidade dos olhares”, e voz que “despedaça os vínculos entre as palavras e a representação” (LOPES, 2013, p. 38).⁸

Apenas por essa pequena recolha dos aspectos que dão forma ao que seria a “figura”, já é possível alcançar algumas outras informações acerca da própria ideia de “texto”, pois o elo aqui criado com a tradição literária, diante da transformação do conceito de personagem, faz com que a escrita llansoliana instaure menos uma espécie de ruptura pela literatura – como, por

⁶ De acordo com o que lemos nesse trabalho, Santos retira a proposta de “exemplificação” ou “figuração” dos estudos de Nelson Goodman.

⁷ A primeira edição desse estudo data de 1989, período intermediário em relação à publicação dos livros de Llansol, fato que permite afirmar que, embora tenha contemplando somente uma fração do que viria a se tornar a obra da autora, Lopes antecipa em seu comentário muito do que estaria por se solidificar naquela escrita, como, por exemplo, a própria ideia de “figura”.

⁸ Sobre a ruptura entre palavra e representação, o primeiro capítulo tratará com mais detalhes desse tema, quando abordar a questão da “imagem” para o “texto” de Llansol.

vezes, um rápido olhar pela obra pode sugerir – do que uma particular forma de devir dessa, uma vez que o que se busca por meio da implementação desse ser textual, *a priori*, é a superação dos limites outrora identificados nas mais variadas obras.

Os vestígios que fortalecem essa afirmação, restringindo o que nesses objetos imporia os limites que a autora pretendia superar pela escrita, encontram-se em *Um falcão no punho* (2011c). Ali, a consideração dos motivos que levaram Llansol a migrar em busca de diferentes possibilidades para a realização de seu “texto” consegue alcançar a superfície em linguagem fornecendo-nos o seguinte panorama: “Sentia-me infantil em dar vida às personagens da ‘escrita realista’ porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte” (LLANSOL, 2011c, p. 121).

O trecho a que fizemos referência literal, de acordo com a data que o precede,⁹ foi escrito pouco mais de dez anos depois da primeira publicação da autora, *Os pregos na erva* (1962),¹⁰ e seis da publicação de *O livro das comunidades* (1999),¹¹ primeira obra que traz palavras que refletem uma percepção amadurecida de um dos movimentos que deu vida ao que conhecemos por “texto”: conseguir agir pela escrita para além da previsível ação que é dar vida e morte a personagens. Com base nesse intuito, podemos concluir que, mais do que um problema com o personagem enquanto forma, a busca pelo fim de um *desconforto* em relação à criação de seres textuais, cujo caminho se projeta em direção ao desaparecimento, indica que a autora desejava que o personagem fosse capaz de subverter o encadeamento que guia/determina a sequência de acontecimentos que o coloca em direção à morte, encadeamento esse cunhado pelo tipo de escrita – a “escrita realista” – que se sustenta na dependência que cria entre seu universo e a realidade, esforçando-se para projetar-se na qualidade de extensão dessa.

Por conseguinte, é possível tomar a questão que instigou a guinada da autora em direção a outra forma de escrita como a vontade de apresentar um “texto” que se visse livre dessa dependência, que fosse um meio favorável ao surgimento de seres cuja existência estivesse

⁹ Configurado como diário, *Um falcão no punho* reúne um conjunto de fragmentos que se caracterizam como pequenas sequências de escrita precedidas por indicações de data e local.

¹⁰ *Os pregos na erva* (1962) é o título do primeiro livro escrito por Llansol, coleção de contos ainda ligados à narrativa. Mesmo que seja a primeira produção da autora e possua traços que possibilitariam a demarcação de uma identidade literária própria à Maria Gabriela Llansol, é apenas a partir de *O livro das comunidades*, em 1977, que se verá a construção propriamente dita de “figuras” como seres cuja configuração esboça a problemática de que vamos partir neste trabalho, como deixa implícito Santos (2008) ao incluir, entre esses seres, também os livros pelos quais emergem: “Desse modo, são também, desde *O livro das comunidades*, livro-figura, no sentido em que a figura surge nestes livros [...]”. (SANTOS, 2008, p.156).

¹¹ O livro das comunidades (1999) apresenta o caminhar de um grupo em busca de um lugar em que pudessem viver sem ser punidos pelo que são.

habilitada a seguir outras direções, como se verifica em um dos trechos do discurso¹² proferido pela autora na ocasião do recebimento do “Grande Prémio de Romance e Novela”, ofertado em reconhecimento à importância da publicação de *O beijo dado mais tarde*¹³ para a Literatura Portuguesa: “Na verdade, proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, [...]” (LLANSOL, 1994, p. 121).

O fato de perceber que a problemática que impulsiona a mudança trazida pela autora se mostra em torno do personagem em vista da subordinação que subjaz à “escrita realista” é também encontrar o ponto de contato entre o “texto” llansoliano e a tradição literária, ou a parte dessa tradição de que a escrita pretende se libertar. Entretanto, ainda que conseguir delinear essas relações seja uma forma de esboçar o contexto pelo qual esse “texto” se constrói, não se vê por aí uma justificativa para as duas principais mudanças que caracterizam essa escrita: a recriação da instância a que pertence o personagem em benefício de um ser que exista sob uma diferente lógica e a deslocação desse novo ser em direção ao centro do “texto” no lugar da ação, posto que a “figura” é “nó construtivo do texto”, enquanto ações implementadas no sentido de resolver o problema apontado em *Um falcão no punho*. Isso porque a proposição de um novo ser, bem como a construção em torno dele, mesmo que sejam atitudes que necessariamente provoquem a reelaboração de todos os vínculos existentes entre os componentes do “texto”, não são intervenções que instauram, por si só, uma nova ordem em lugar da anterior, que firme o caminho que não tem como fim a morte.

A ausência de ascensão de um *logos* no lugar daquele que sustenta a “‘aparência’ de realidade” visando o encontro de um caminho que não leva à morte não é necessariamente uma falha, ao contrário. A presença da “figura” no “texto”, uma vez que apenas indica o fim da hegemonia do que foi chamado de “escrita realista”, deixa em aberto as possibilidades para a organização dos vínculos intratextuais, alcançando, como se citou há pouco, a almejada “paisagem onde não há poder sobre os corpos”. Portanto, quando lemos que há nesse “texto”, há “unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém” (2011c, p. 121), começamos a entender como a “figura”, ao deixar em aberto as possíveis lógicas para a existência de seres que não se dirigem à morte, consegue ser a forma fluida a se firmar pelo cerne da escrita dando vida às “cenas”.

¹² O discurso intitulado “Para que o romance não morra” integra a publicação de *Lisboaliepdzig I* (1994), e mesmo tendo sido apresentado ao grande público na condição de um “discurso de agradecimento” no ano de 1991, também se mostra como “texto”. Devido a seu elevado caráter autoconsciente, encontramos nele muito a respeito da própria natureza textual, motivo pelo qual ele será retomado mais adiante.

¹³ *O beijo dado mais tarde* (2013) apresenta o conflito da “figura” “rapariga”, que segue buscando se livrar do poder que impera sobre a língua e a impede de caminhar livremente pelo “texto”.

Em vista dessa abertura projetada pela ausência de uma lógica única a substituir a que a “escrita realista” portava, é impossível não desviar o olhar, mesmo que brevemente, em direção ao personagem propriamente dito, no intuito de compreender a extensão dos domínios da lógica que o atinge na “escrita realista”, tendo em vista as interconexões entre tal princípio regulador e as demais esferas do “texto”, uma vez que a “figura” vai transformá-las no decorrer de seu processo de ascensão. Para tanto, recuperamos algumas máximas presentes no primeiro ensaio do livro *A personagem de ficção* (2011), intitulado “Literatura e personagem”, no qual Anatol Rosenfeld comenta sobre o personagem em sua relação com a construção da obra ficcional.

Inicialmente, o crítico retoma a relação literatura/realidade ao afirmar que todo “texto” literário desprende certo esforço para criar correlatos com elementos presentes pela realidade posto que: “É paradoxalmente esta intensa ‘aparência’ de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética” (ROSENFELD, 2011, p. 20). Assim, da mesma forma que esses correlatos são responsáveis por *individualizar* itens da instância textual produzindo, como efeito, a ilusão de que o texto literário é uma extensão da realidade, também são eles que particularizam o personagem a partir de traços humanos, o que subjugua essa categoria à lógica de tal aparência.

Conseguir reconhecer essas relações como possíveis não implica que elas se encontrem efetivamente pela realidade, pois, como Rosenfeld aponta, o que apreendemos da realidade é uma parte muito ínfima dela: “A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada” (ROSENFELD, 2011, p. 32). Mas embora a literatura não seja uma forma discursiva cujo sentido se alcance na dependência desses correlatos, as relações entre os elementos constitutivos do texto se constroem na pressuposição deles. Isso porque essa “aparência”, também conhecida como efeito de verossimilhança, se sustenta mediante o reconhecimento, por parte do leitor, da possibilidade de que as relações que se dão pela obra literária possam se dar também pelo mundo em que vive.

Ao encontro dessas colocações, mesmo que se constate que a ficção se define, segundo Rosenfeld, em termos lógicos e ontológicos” e “independentemente das personagens” (ROSENFELD, 2011, p. 27), é também sabido que as relações que tornam visível a “aparência” de realidade” são percebidas e pressupostas a partir/por meio do que o homem considera ser a realidade. Destarte, nada menos surpreendente que o principal expoente pelo qual a verossimilhança se eleva pelo “texto” seja o personagem, uma vez que nele se concentra a dimensão humana da obra literária. Em vista disso, pode-se encontrar a relação entre personagem e escrita literária sintetizada na seguinte sentença: “Em todas as artes literárias e

nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção” (ROSENFELD, 2011, p. 31).

Avaliando a dimensão prática dessa constatação, o crítico exemplifica a extensão da intersecção entre o personagem e as demais esferas do texto literário por meio de uma sucinta análise da dimensão temporal. Segundo Rosenfeld, ela é um desses âmbitos que se sustentam apoiada em elementos individualizantes, sendo por isso necessário “que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano” nos escritos de cunho narrativo para que eles não se confundam com textos de caráter descritivo ou mesmo um relato, “porque o homem é o único ente que não se situa somente ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo” (ROSENFELD, 2011, p. 28) – tal qualidade condiz diretamente com o caminho dos personagens na “escrita realista”, mencionado em *Um falcão no punho*, uma vez que faz parte do caráter humano a sequência do nascimento à morte.

Por esse motivo, deslindar a dimensão temporal do “texto” llansoliano é uma tarefa deveras distinta da mencionada por Rosenfeld, e que, portanto, não deve vislumbrar um resultado tão preciso quanto. Isso acontece porque a avaliação que normalmente se faz dos elementos de uma obra literária, no intuito de alcançar a dinâmica da percepção do tempo presente nela, parte da pressuposição de que seus componentes estão ligados por uma certa ordem na qual se entende que a vida caminha em direção a seu fim e as coisas rumo ao seu desfazimento – mais as reverberações da lógica implícita à “escrita realista”. E uma vez que esse “texto” proporciona a existência de seres cujo caminho não se faz dirigido à morte, numa relação totalmente inesperada entre as aparições por eles esboçadas em uma “cena” e outra, o que se levanta por ali será, como se lê no decorrer dessas páginas, um “espaço, livre de tempo” (LLANSO, 2011c, p. 123).

Ser “livre de tempo” admite, segundo leu-se em Rosenfeld, considerar que esse “texto” também é livre do “elemento humano”, ou pelo menos do homem enquanto “ente”. Mas não que o “texto” é livre de um “ser”, dado que é esse novo ser textual que assume o eixo pelo qual tudo se restabelecerá. Nessa direção, Lopes indica que as aparições das “figuras” instauram não uma ordem a servir de parâmetro para a avaliação de mudanças de estados, mas “durações”: “A distribuição de um ser enquanto duração em uma pluralidade de durações não significa uma eterna sincronia, verdadeira anulação do tempo, mas um eterno retorno com toda ambiguidade que esta expressão encerra” (LOPES, 2013, p. 46). Frente a esse breve comentário sobre a relação entre a percepção do tempo e os seres textuais, é possível notar como uma proposta de criação literária que pretenda romper com a determinação do caminho em direção à morte deve

propor uma reformulação que se estenda para muito além dos limites do personagem na qualidade de forma para que a empreita se efetive com sucesso.

Esse exemplo é apenas um dos vários que oferece ao leitor subsídio para que compreenda como a criação deixada por Llansol, ainda que possua uma forma tão distinta da que habitualmente se encontra pela literatura, consegue partilhar do mesmo nome atribuído a tantos outros tipos de produção escrita – “texto”. Mas também nos permite dizer que o determinar os “nós constructivos” como responsáveis pelo projetar do que parte do cerne da escrita é uma ação que implica a reformulação de tudo o que antes se via atrelado ao humano, e não apenas à categoria de personagem em si. Portanto, estudar a “figura” é uma tarefa que deve prestigiar, além de sua exclusividade, o conjunto de relações firmadas com e a partir dela, contemplando assim a estrutura que sustenta o “texto”.

Desse modo, foi no momento em que a investigação conseguiu distinguir esse “texto” frente a uma tradição a partir da “figura”, que vislumbrei a possibilidade de ela ser o elemento pelo qual a escrita da autora portuguesa expressa também, perante si, sua singularidade. Em vista dessa hipótese, propõe-se a tese de que a “figura” é o ponto de partida e, simultaneamente, o limiar do “texto” de Maria Gabriela Llansol, na medida em que a “figura” converge para si os principais processos que distinguem a obra da autora, ao mesmo tempo que é a responsável por dar a ver, ou não, os caminhos por essa escrita. Acreditamos que é no entorno da ordem figural, e não em qualquer outro âmbito, que se encontram os traços fundamentais a essa criação, traços que, aliás, sintetizariam uma possível poética llansoliana. Assim surgiu o presente trabalho, imbuindo-se de verificar a representatividade da “figura” frente aos processos de construção e elevação dos pilares e limites dessa escrita.

Mas sendo o “texto” o espaço em que as “figuras” se fazem, e não obedecendo ele a qualquer restrição imposta por capa ou contracapa de livro, o questionamento após o levantamento da hipótese passou a ser qual a melhor abordagem a se fazer desse objeto em vista de sua extensão. Por isso o conceito de “cena” foi a unidade escolhida como parâmetro para a seleção dos fragmentos analisados, uma vez que, de acordo com Eiras em *Esquecer Fausto* (2005), é a “cena” o lugar onde “a desocultação do ser dá-se” (p. 554). Para além: a “cena fulgor”, sendo a unidade que possui como núcleo o que se sobressai do encontro das “figuras” – mesmo núcleo que instaura a sequencialidade do “texto” –, consegue circunscrever uma parcela da escrita que permite a quem contemplar as análises feitas a partir dela se situar com uma maior facilidade em meio ao contexto projetado, mesmo que desconheça o livro do qual o excerto analisado foi retirado.

Várias são as cenas e, conseqüentemente, vários são também seus núcleos perante a vasta extensão do “texto”. Dessa maneira, no processo de seleção em busca de “cenas” que favorecessem o encontro com a matéria que refletisse a relação entre o singular da escrita llansoliana e a “figura”, foi dada prevalência àquelas nas quais se encontram “figuras” em situações-chave, momentos em que diretrizes dessa escrita são apresentadas/repensadas. Por conseguinte, foram recolhidas “cenas” da parcela da publicação da obra da autora publicada após *Lisboaleizig I* (1994), obra em que a “figura” de Fernando Pessoa, chamada “Aossê”, se encontra com a “figura” do compositor alemão Bach e seus familiares, dando vida ao encontro da música com a poesia em um entrecruzamento de imagens – a paisagem de Leipdzig cruza com a de Lisboa fundindo o rio que cruza as duas aldeias.

A escolha por esse momento para o recorte advém tanto da representatividade do livro para o conjunto da obra quanto pela presença nele do discurso/ensaio intitulado “Para que o romance não morra”. Será nesse ensaio que segue ao final do livro que Llansol apresentará pela primeira vez sua escrita na qualidade de reunião da “liberdade de consciência” com o “dom poético”, afirmando a “textualidade”, ideias fundamentais a essa produção que apenas ali emergem enquanto matéria autoconsciente¹⁴.

Desse modo, o primeiro e o segundo capítulos da tese realizam a apresentação dos elementos que alicerçam a “figura”, conjuntamente a uma breve exposição da proposta llansoliana em perspectiva no horizonte da história dos usos do termo *figura*, uma vez que a palavra, empregada desde a Antiguidade Clássica até o presente, aparece em circunstâncias e obras cuja presença é notável não apenas no campo da literatura – fato que forja um diálogo da “figura” com essa tradição que não pode ser ignorado.

No terceiro, passamos à contemplação do “texto” propriamente dito para investigar as grandes qualidades que se afirmam por essa escrita: seu pertencimento à “textualidade”, guiada pelos princípios de “dom poético” e “liberdade de consciência”. Nosso propósito com essa análise é verificar a relevância da “figura” na efetivação de processos pelos quais as diretrizes dessa obra se levantam.

O quarto capítulo segue com a investigação de outra particularidade marcante da escrita de Llansol: sua natureza enquanto movimento, paisagem que se abre a caminhos diversos a partir do que desvelam os seres dessa escrita. Para tanto, selecionamos “cenas” do encontro das

¹⁴ Com base no acervo preservado pelo Espaço Llansol (Sintra, Portugal), núcleo de pesquisa que hoje reúne o espólio da autora juntamente a outros materiais paralelos acerca dessa obra, o termo “dom poético” aparece pela primeira vez no discurso “Para que o romance não morra”, voltando a ser citado apenas em 1997, no *Caderno 46* da série I – parte dos textos manuscritos de Llansol cuja totalidade não foi publicada.

“figuras” de “Gabriela” e “Vergílio”, em *Inquérito às quatro confidências* (2011b), em que os dois caminantes discutem acerca da capacidade que o lugar que habitam tem de abrir-se continuamente, favorecendo que eles, enquanto “figura”, caminhem sem encontrar a morte.

Assim, depois de identificar os elos existentes entre a “figura” e os processos pelos quais essa escrita se afirma como tal, dispomo-nos a analisar, no quinto capítulo, a “figura” na relação com os limites do “texto”. Para isso, seguimos estudando algumas das manifestações que uma mesma “figura” é capaz de apresentar – conjunto que no “texto” ganha o nome de “linhagem” –, para compreender de que modo o poder de assumir diferentes formas preservando a singularidade de um mesmo ser permite que a “figura” seja o próprio farol do “texto”: capaz de apontar para os limites do espaço enquanto ilumina as vias que vão possibilitar que as barreiras sejam ultrapassadas.

Além dos estudos e análises efetuados sob a orientação da Professora Susanna Busato, mostrou-se essencial para que esta pesquisa se realizasse o trabalho de investigação e coleta de material feitos durante o Estágio Sanduíche¹⁵ realizado em Portugal, sob a supervisão da Professora Silvina Rodrigues Lopes – catedrática da Universidade Nova de Lisboa. Foi por meio dessa oportunidade que tive contato direto com o espólio deixado por Maria Gabriela Llansol, hoje pertencente ao Espaço Llansol,¹⁶ onde realizei minhas atividades de pesquisa com o auxílio dos professores João Barrento e Maria Etelvina Santos, responsáveis pelo trabalho de divulgação e curadoria da obra llansoliana.

Atualmente, o espólio da autora portuguesa que contempla tanto os originais das obras já conhecidas como o material não publicado por ela, entre eles os *Cadernos* manuscritos, que, apesar de trazerem parte da escrita diarística de Llansol, não possuem o caráter do gênero diário (por vezes atuam como espaço para listas de compras, anotações relativas a questões do cotidiano, caderno de fichamento e estudos, além de também portarem fragmentos daquilo que eventualmente veio a integrar os livros da autora); os *Dossiês* datiloscritos, que, em sua maioria, abrigam os “textos” já preparados para edição; além de outros papéis avulsos. O espólio ainda abarca fotografias, objetos da vida cotidiana da autora – que muitas vezes “figuram” em seus livros –, bem como a biblioteca que pertenceu a Llansol e Augusto Joaquim,¹⁷ cujos exemplares

¹⁵ Esse estágio foi feito graças ao auxílio oferecido pelo programa PDSE-CAPES.

¹⁶ Os materiais que trazemos aqui foram coletados diretamente do objeto original deixado pela autora. Por isso, sua referência segue as indicações “ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL”, seguidos pela menção ao tipo do material consultado – Caderno, Dossiê, Avulso –, da data citada pela própria autora relativa ao momento da escrita, além da paginação – elaborada em grande parte das vezes pelos responsáveis que gerenciam o trabalho de catalogação.

¹⁷ Augusto Joaquim foi marido de Maria Gabriela Llansol. Além de presente enquanto figura, em livros como *Amigo e amiga* (2000), também foi um grande comentador de sua obra. Grande parte dos textos deixados por ele não foram publicados, e hoje também fazem parte do espólio.

carregam comentários e marcações deixadas por eles. Foi a partir das orientações ofertadas pelos professores que gerenciam o Espaço que pude consultar o acervo e percorrer materiais inéditos que permitiram chegar a muitos dos resultados que serão aqui apresentados.

Dessa maneira, se os incômodos provocados durante a leitura de uma obra literária podem atuar como porta de entrada para a realização de uma pesquisa científica, é possível dizer que esta tese aquietou parte dos desconfortos que encontrei ao adentrar o universo de escrita de Maria Gabriela Llansol e me deparar com sua proposta de “figura”, na medida em que se verifica que seguir esse ser de escrita é, de fato, uma passagem em direção à poética llansoliana. Mas este trabalho tomou o cuidado de deixar espaço também aos novos incômodos, na esperança de que o leitor, também incomodado, volte ao “texto” e ilumine, ele mesmo, outra via a seguir, complementando o caminho aqui aberto.

1. OS PREÂMBULOS DA “FIGURA”

Tínhamos andado os dois a passear pelas ruas da aldeia. A única rua, aliás, que merecia esse nome. Porque pelas outras, voltávamos cheios de lama, ou de pó, era conforme. Falávamos. Falávamos sempre. O menor detalhe era motivo de conversa. Jade¹⁸ acompanhava-nos, na alegria perene que nele perdurou muitos anos. Todos os livros que líamos passaram pelo crivo da conversa. Raramente líamos os mesmos, ou então, rasgávamos capítulos de um livro, para não termos de esperar. E, depois, vinha a escrita. Havia coisas que, ali e além, identificava, mas de onde saíam frases e um sentido que me levavam, sistematicamente, a pensar se tínhamos feito o mesmo passeio ou falado das mesmas coisas. Até que, com os anos, interiorizei que os corpos se podem acompanhar; mas quase nunca andam pelas mesmas paisagens (JOAQUIM, 1996, p. 167-168).

Quando um leitor comum adentra o “texto” escrito por Llansol, há um processo de adaptação muito mais exigente do que aquele que viveu Augusto Joaquim no momento em que procurou entender o motivo pelo qual havia uma notável distância entre as cenas do cotidiano que partilhou na companhia da autora e o que se dava a ver por sua escrita, como consta na epígrafe acima. A dificuldade se coloca principalmente porque o leitor, não possuindo as referências que Augusto Joaquim tinha para aproximar obra e realidade, desprende muito mais tempo e tentativa até perceber que os vínculos possíveis entre essas duas instâncias não estão firmados pela relação de semelhanças. Quando o percebe, é necessário que dedique ainda mais atenção para compreender como uma obra literária se faz na ausência desse elo.

Ao afirmar que a escrita deixada por Llansol não estabelece tal forma de proximidade com a realidade, estamos adentrando outra esfera, diferente daquela em que se mostra a discussão a respeito da qualidade dessa produção enquanto “texto”, mencionada na Introdução deste trabalho. Trata-se de um nível interior até mesmo à própria palavra. Vejamos o que Barrento (2011) diz a esse respeito no artigo presente no livro *Llansol: a liberdade da alma* (2011):

¹⁸ “Jade” foi o cão de Maria Gabriela Llansol e Augusto Joaquim que aparece na condição de “figura” praticamente em toda a extensão do “texto” da autora, ganhando destaque sobretudo no livro *Amar um cão* (2008).

Aqui, a escrita nasce de material gerado, não pela imaginação, não pela fantasia, não pela imitação, mas pela força actuante da presença da imagem. Os olhos comem o real, indiferenciadamente e sem fazer juízos de valor como na ataraxia estóica, mas criando, em Llansol como nos filósofos antigos, as condições para fundar uma ética. O real é tudo o que se oferece ao olhar que tudo colhe como imagem e que tudo transmuta em escrita [...] (BARRENTO, 2011, p. 86).

Nesse fragmento, o ensaísta e crítico português discorre acerca da dinâmica implícita a essa espécie de *ponto de viragem* onde começa o trabalho que culmina na escrita da autora. Para tanto, Barrento situa a escrita de Llansol na relação com o campo que se cristalizou para a Literatura Ocidental na condição de meio de onde parte a matéria fundamental à obra literária: a “imaginação”, a “fantasia” ou a “imitação” – condições pelas quais há a síntese de imagens a partir daquilo que se entende por realidade. Barrento, no entanto, tem o cuidado de apresentar a escrita llansoliana ao lado dessa perspectiva, mostrando que o “texto” se estabelece baseado em algo que não é matéria secundária, produto obtido como consequência de outro material com o qual o texto literário vive uma espécie de eterna dependência, mas sim por meio de uma “imagem”, sendo aquilo que o “olhar” é capaz de colher.

Para se entender como Llansol traz em “texto” uma “imagem” que não existe nessa dependência, é necessário que se perceba antes como esse conceito se relaciona com os de “realidade”, “real”, “mundo”, e ainda o que cada um deles é para o “texto”. Isso porque pensar a imagem é uma tarefa que se faz de modo diferente de acordo com o contexto escolhido. Vejamos, por exemplo, o caso da Antiguidade Clássica circunscrito à proposta presente em *A república* (1965), de Platão.

Segundo o filósofo grego, a realidade é o âmbito no qual age Deus, também indicada como mundo das Ideias. Ali habitam as “Formas”, que seriam os objetos reais, uma vez que provêm do próprio Deus que é quem realmente tem o poder de *criar* (PLATÃO, 1965, p. 222). Será então a partir desse mundo, o mundo verdadeiro, que surgirá o que se dá a ver pelo mundo dos homens – não por meio de uma relação de cópia da “Forma”, dado que a ela não temos acesso, mas pela imitação da *imagem* dessa “Forma”, que é a parte dessas Ideias que nos alcança. Por conseguinte, aquilo que o artista contempla ao se dirigir às coisas do mundo, sendo elas a obra dos artesãos e não de Deus, é a aparência da imagem da “Forma”. É em razão da distância que a obra do artista está da verdade que o artista, para Platão, é considerado um imitador e sua obra, a imitação de aparências.

Diferentemente, o contexto llansoliano não concebe a realidade como essa esfera primeira e inacessível, nem ao menos julga o produto da arte enquanto imitação de algo, como observa

Piteri (2015) em um dos estudos que dedica exclusivamente ao tema intitulado “A reconfiguração do real na escrita de Llansol”: “A realidade em seus textos só pode ser pensada em termos de gesto de escrita [...]” (PITERI, 2015, p. 218). Apesar de parecer uma proposta distante das discussões sobre o assunto – sobretudo quando disposta ao lado da de Platão –, a concepção de “realidade” presente na obra de Llansol não o é, se notarmos que, como nos lembra Pedro Eiras em *Esquecer Fausto* (2005), longo estudo sobre a fragmentação do sujeito em que dedicou um capítulo exclusivamente à obra de Llansol, não há para a autora portuguesa equivalência entre realidade e existência (EIRAS, 2005, p. 556).¹⁹ Assim, não havendo tal equiparação, o que surge no “texto” não corresponde à representação da existência vivida pela autora, mas a própria apresentação de uma “realidade” outra, a escrita. Logo, ainda que compartilhem um mesmo tempo e espaço, Joaquim e Llansol recolhem elementos que não se desdobram pelo “olhar” do mesmo modo, não permitindo que aquele *identifique* na obra de Llansol a mesma “paisagem” que apreciou ao caminhar pelas ruas da aldeia, uma vez que a aldeia e a obra não são uma mesma “realidade”. Vejamos uma das reflexões que a autora tece sobre essa dinâmica retirada de um de seus *Cadernos* manuscritos:

Não é possível transcrever o que está acontecendo sem que o [que] está acontecendo se tornar [sic] um globo inerte, mas já é possível encontrar-lhe um equivalente parcial noutra categoria diferente.

Funciona assim:

Não dou a mínima ideia do gato que estou a ver, se o copio. Mas se desenho um cão, e afirmo que ele é a imagem do gato que vi, então criei uma possibilidade de verosimilhança²⁰.
O que dou a ver deve sempre estar sob meu olhar _____ (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 2.26, 1989, p. 20).

Como se nota, esse excerto recupera em certa medida a problemática trazida por Barrento, quando fala sobre a matéria obtida pelo “olhar”. De acordo com Llansol, ver as coisas no mundo e buscar representá-las tal como elas são não é tarefa proveitosa, visto que o material que se

¹⁹ Em “Para que o romance não morra” (1994), Llansol fala sobre a possibilidade de “reais-não-existent” ao tratar da ficção, mas é em um fragmento de uma entrevista concedida pela autora, transcrita no trabalho de Eiras, que se pode visualizar melhor tal relação: “Há muito real que não consegue existir, e há muitíssima existência que não tem (nem nunca teve) realidade alguma. A maior parte do que existe é miséria alucinada” (LLANSOL apud EIRAS, 2005, p.556).

²⁰ Em Portugal, a palavra “verosimilhança” é grafada diferentemente que no Brasil, “verossimilhança”.

alcança pelo “olhar”, quando dissociado da “realidade” de onde vem, não passaria de um “globo inerte”. Outrossim, o que a autora considera como possível representação da “realidade” em seu “texto”, ação equivalente à verossimilhança no contexto das artes miméticas,²¹ seria a própria apresentação da cena de um “olhar” em particular a encontrar a “realidade” que se eleva pelo espaço, no momento em que afirma reconhecer uma “imagem” – independentemente se outros olhares também serão capazes de fazer tal reconhecimento ao voltar o olhar para o mesmo ponto. Basicamente, o que vem sugerido no *Caderno* é que a “imagem”, na qualidade de matéria que se dá a ver pelo “olhar”, não é forma intermediária da manifestação de nenhuma realidade, mas a apreensão de um “real” possível – não há para Llansol a escrita *sobre* algo –: “Nunca escreverei *sobre* nada. Escrever sobre é pegar num acontecimento, num objecto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo, isso é a escrita representativa, a mais generalizada” (LLANSOL, 2011a, p. 12).

Acerca da diferenciação entre “real” e “realidade”, vemos que, perante a obra llansoliana, não cabe supor uma instância primária comum a todos (a realidade) a partir da qual a existência permite que se forje uma gama de relações e significados (o real) que, pela linguagem, dão a ver a construção de diferentes imagens. Como nos mostra Piteri, a “realidade” para a autora portuguesa “vai sendo construída diante do “legente”²² por meio da articulação de palavras que desfocam o que olhos desatentos captariam na superfície” (PITERI, 2015, 219), levantando-se na qualidade de existência possível enquanto esfera outra, diferente daquela onde nos encontramos. O “real” “[...] equivaleria ao não-real, ou seja, é um real criado, um real que só existe em texto, um real que se materializa como vestígios da escrita, um real que dissolve as marcas do vivido, descaracterizando o tempo, os lugares, as pessoas, os animais, as plantas, os objetos” (PITERI, 2015, 219). Ou seja, “real” como construção pela linguagem que não se prende às circunstâncias comuns a todos os viventes porque se levanta enquanto um sentido possível entre outros, conforme as conexões elaboradas.

De acordo com os conceitos de real e realidade estudados pela perspectiva de Piteri (2015), acreditamos que para as artes tidas como miméticas, tais conceitos são considerados

²¹ Sobre o que Llansol afirma como “possibilidade de verossimilhança”, entende-se a adaptação da ideia corrente do termo no contexto das artes miméticas, em que a arte é uma forma de representação/imitação da realidade.

²² Tal como a “escrevente”, “legente” é a designação que se dá, no âmbito da escrita llansoliana, ao leitor enquanto “figura” no “texto”. Muito mais que a projecção das ações a serem executadas no momento de efetivação da leitura, a inclusão do leitor como “figura” admite que a escrita se desdobra também em âmbito tridimensional, pois o “legente” projeta a “paisagem” pelo “olhar” em sua direção. Barrento dá a seguinte definição ao termo: “o legente transforma-se em ser de escolha, intervém no texto, atua e textua, cria, com o texto, o seu próprio espaço de leitura-escrita. É escolhido e escolhe. Vê e é visto” (BARRENTO, 2008, p.16).

como parâmetro pelos quais a escrita se faz. Não possuem, por sua vez, qualquer autonomia para serem utilizados fora dos domínios da linguagem, uma vez que são construções projetadas a partir de enunciações que comportam uma conjuntura própria que não pode ser ignorada.

Antes de seguirmos na investigação da “imagem” propriamente dita, resta-nos ainda situar um último conceito que nos auxiliará a compreender a interação entre as ideias de “imagem” e “figura”: o “mundo”. Apesar de “mundo” não ser um termo que se faz presente no âmbito dos estudos literários (ou ao menos não com a representatividade dos demais abordados), tal necessidade se faz em razão de seu uso na obra llansoliana, em que se instaura na sequência das ideias de “realidade” e “real”; como manifestação possível deste. Assim, podemos afirmar que o conceito de “mundo” para essa escrita preserva uma determinada noção dinâmica de universo, enquanto conjunto de elementos ordenados sob um determinado princípio lógico – princípio este que também subjaz à linguagem e por isso se relaciona à “imagem” e seus sentidos possíveis na qualidade de construção pelo “texto”. Vejamos o que se encontra em *O senhor de Herbais* (2002) – “texto” em que a “escrevente” deambula pelos seus fragmentos mais notáveis de escrita, descobrindo junto das demais “figuras” que a acompanham como todos esses espaços de confrontação favorecem a abertura de “mundos” pelo “mundo” – : “Limitei-me a ler. A escrita já me havia ensinado a sua incompatibilidade, não com o mundo, como pensam os imbecis, mas com o medo. O medo? Sim, o medo. O medo de encarar as diversas estéticas do mundo. O mundo é puramente estético” (LLANSOL, 2002, p. 25).

Nesse livro, que se distingue dos demais em razão de passagens acentuadamente autoconscientes e autorreflexivas sobre o “texto”, destacam-se ideias de “mundo estético”, como construção guiada sob uma determinada ordem estética²³ (por isso a possibilidade de existir vários desses “mundos”, uma vez que cada um deles surge por meio do fascínio que diferentes disposições de elementos são capazes de despertar forjando um universo próprio); e de “*mundo*” ou ainda “mundo físico”, como indicação ao mundo que se funda a partir das leis

²³ Sobre o conceito de “estética” desenvolvido por Llansol, mais informações serão trazidas no terceiro capítulo. Por hora, transcreve-se a contextualização feita por Santos, visto que ela discorre acerca da ideia de “estética” para Llansol em perspectiva: “Idêntica parece ser a proposta de Maria Gabriela Llansol ao dizer que os seus textos se dirigem ao real de um modo estético: não a estética enquanto teoria da arte, mas como um modo de pensamento (afetuante), o que, aliás, nos faz pensar no uso não muito antigo do vocábulo ‘estético’ como referido à teoria da arte, pois só a partir dos românticos alemães, assim passou a ser considerado; ainda 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; e em Kant reconhece-se apenas o adjectivo ‘estético’ como designação de um determinado tipo de juízo[...]. Esse modo alargado de ser estético — a estética como um dos modos do pensamento — que o texto llansoliano mantém em ligação com a *aisthesis* como contemplação, e com uma praxis quotidiana, permite que o texto reúna em si uma dimensão ‘contemplativa’ e uma dimensão ‘activa’, com elas conviva e se equilibre” (SANTOS, 2008, p.232).

(hipotéticas) da física. Juntos dão a ver o que a autora chama de: “infinidade dos mundos — uma só física hipotética desdobrando-se ativamente em várias possíveis estéticas” (LLANSOL, 2002, p. 46). Santos, em *Como uma pedra-pássaro que voa* (2008), investiga o que decorre dessas duas propostas de “mundo” à escrita de Llansol:

Partindo da convicção de que existe um mundo físico que pode ser transformado através do que é esteticamente desdobrável, Llansol considera central o papel da literatura, como instrumento técnico e cognitivo na operação de “destrinça interactiva dos mundos” (ibid.: 46), tornando possível a equivalência entre ética e estética, não como deveres instaurados por uma moral, ou padrões estéticos canonizados, mas como opções que passam por uma profunda reflexão e desejo de conhecer, de modo a definir valores que possam proporcionar uma sociedade de mútua não-anulação (SANTOS, 2008, p. 83).

O comentário de Santos torna mais evidente como os conceitos de “mundo” presentes na escrita llansoliana se posicionam em relação aos de “realidade” e “real”. Isso porque, ao seguir a vertente dos conceitos estabelecidos na linguagem, a proposta de “mundo estético” assume como possibilidade a construção de uma pluralidade de universos em razão das diversas ordens estéticas possíveis de serem levantadas pelo “olhar”. Em outra direção, a proposta de “mundo físico”, por ser a única entre as demais apresentadas que fogem desse paradigma (ao se fazer assente em um princípio que não pertence ao âmbito da linguagem, a física), não contempla a mesma variabilidade.

E ainda que o “mundo físico” seja único, em razão de sua ordem se manter constantemente a mesma, não significa que seja um universo cristalizado: a existência dos diversos “mundos estéticos”, quando confrontados à do “mundo físico”, mostra-se capaz de fazer com que esse se altere.

A relação da escrita de carácter mimético com o mundo é feita de outro modo, pois, supondo apenas a existência de *um* mundo enquanto materialização da realidade, tudo aquilo que lhe escapa entra assim nos domínios do mistério: “A literatura realista²⁴ é assim feita que fala de tudo com naturalidade. O mundo pertence-lhe, dir-se-ia, à excepção do que não consegue apropriar-se. Então, chama-lhe mistério, estranho, segredo” (LLANSOL, 2002, p. 23).

²⁴ Llansol chama de “escrita realista” ou “literatura realista” obras que buscam alcançar o que seria a reprodução da realidade — a essa forma denominamos aqui a escrita de cunho mimético. É certo que, ao optar pelo termo “realista”, a autora faz referência também às criações literárias que deram corpo ao movimento Realista, iniciado no séc. XIX com Flaubert, na França, cujas obras pretendiam reproduzir a realidade com o máximo de detalhes.

O desdobrar dos múltiplos “mundos” no “texto” acrescenta mais pontos de apoio para uma reflexão acerca da “imagem” na escrita de Llansol, dado que, não havendo *a* realidade, como se supõe em outras esferas, não há também *o* mundo, sendo, pois, construção dessa realidade, e tudo o que surge a partir dele é considerado como representação, orbitando mais ou menos distantemente da referência original. Como mencionou Barrento (2011), “imagens” se levantarão pelo “texto” por aquilo que o “olhar” é capaz de colher do “real”, dando vida aos diferentes “mundos estéticos” em razão da ordem pela qual se estabelecem, uma vez que a “imagem” é uma construção apoiada sobre um “real”, e cada “real”, na condição de uma ordem específica de conectar elementos, possibilita o levantar de uma diferente estética.

Para se compreender o contexto em que se instala essa proposta de “imagem” em vista da transformação trazida pela autora dos conceitos de “real” e “realidade”, observemos o apontamento de José Augusto Mourão (1997) sobre o tema, em artigo sobre a obra da escritora portuguesa, publicado na revista *Colóquio/Letras*:

O começo de *A metamorfose*, de Franz Kafka, com o despertar de Gregório Samsa transformado num monstruoso insecto, preenche ainda o horizonte imaginário do nosso tempo como expressão da quebra de um dos fundamentos centrais da modernidade. Perdeu-se o último critério da identidade humana, ao perder-se a *imagem*: a afirmação da permanência do eu, sobre a qual a cultura moderna assentara uma razão única e auto-suficiente. À imagem da estabilidade, Kafka opõe a de sua transformabilidade (MOURÃO, 1997, p. 81).

Ao contextualizar as questões problematizadas pela arte no momento que precede o surgimento da obra de Llansol, Mourão (1997) aborda a transformação das condições da imagem tal como essa se fazia pelas artes literárias de cunho mimético. O professor afirma que a perda de uma unidade condizente à identidade humana na modernidade provocou também a perda da “imagem”, na medida em que esta se elevava a partir de “uma razão única e autossuficiente”, possibilitada pela centralidade do “eu”, que agora deixou de existir. Não havendo mais tal estabilidade, toda imagem passa a se elevar na mobilidade do referente, permitindo que se veja, em obras como *A metamorfose*, a ascensão de um inseto na pessoa do jovem Gregório Samsa – não na condição de questionamento da verossimilhança, em razão de a realidade deixar de se firmar na estabilidade do humano, mas enquanto reflexão acerca da condição do caminho de transformação do referente, pois Gregório é mais que apenas a imagem de um inseto: é a própria imagem em transformação.

Seguindo o eixo proposto por Mourão, o “texto” de Llansol dá um passo à frente nessa reflexão, uma vez que não há nele mais a *provocação* quanto à ausência de uma referência

fundada no eu/humano, mas o *reconhecimento*²⁵ da impossibilidade dessa referência como porta para o surgimento da “imagem”. Por esse motivo que, como visto há pouco, não é possível pensar na escrita de Llansol a “imagem” descolada do “real” no qual se levanta em razão do caráter dinâmico que assume o referencial ao perder a centralidade no humano. A “imagem” nesse meio não *aponta* a nada, sendo aquilo mesmo que o “olhar” apreende de imediato, pois “ela está no olhar quando ele, atento, se envolve/ e enfrenta. O que ela vê nesse olhar/ fica unificado consigo,/ a causa exterior se transformando em interior,/ a imagem repentinamente sabe” (LLANSOL, 2003, p. 75).

O jogo da liberdade da alma (2003) é a obra que traz a “figura” da “rapariga” quando esta se descobre em meio a um outro “mundo estético”. Devido a essa mudança para um outro espaço, a “rapariga” não identifica os objetos com que se depara, tendo de reaprender, como também forjar outros vínculos e relações para viver plenamente também nesse novo lugar. É aí que se visualizar o fragmento anteriormente transcrito, ou seja, no momento em que os seres textuais dispõem o “olhar” em uma atitude que poderia ser descrita como a captura de uma “imagem”.

Poderia, já que os olhos são conhecidos como o órgão por meio do qual se dá a captação dos feixes de luz presentes no ambiente que, frente à sensibilidade das retinas, geram impulsos que se transformam em imagens quando codificados pelo cérebro. Mas a “imagem” que se levanta pelo “texto” não é essa representação sensível e imaterial que *capturamos* do contato com a realidade. Na obra de Llansol, o “olhar” se debruça sobre um “real”, reconhecendo uma determinada ordem estética.

É em função de como Llansol concebe os elementos envolvidos nesse processo que a “imagem” aqui surge como matéria afetuante²⁶ que se sobressai ao “olhar” e que este recolhe, tendo em vista a parcela da extensão de espaço que se lhe mostra disponível, podendo modificar-se devido à disposição daquele que “olha” ou da situação a qual se dá o encontro entre vidente e “real”. Em virtude de todos os fatores que interferem na apreensão da “imagem”, entendemos que aquilo que dela se revela pelo “texto” não seja a “imagem” em sua totalidade, mas uma entre outras várias apreensões possíveis dela. Como se lê nas páginas de um dos *Cadernos* da autora: “Imagens são o pensamento caindo no corpo” (ESPÓLIO DE M. G.

²⁵ No terceiro capítulo a discussão acerca do humano na obra de Llansol será retomada com mais detalhes a partir da diferenciação trazida pela autora entre “narratividade” e “textualidade”.

²⁶ Os afetos são uma das formas de pensamento que se sustenta pelos sentidos. Tal proposta advém da filosofia de Espinoza que voltaremos a tratar com Deleuze e Guattari no segundo capítulo e, a partir de um estudo de Deleuze sobre Espinoza frente a obra llansoliana, no terceiro capítulo.

LLANSOL, Caderno 1.31, 1990, p. 4), por isso, de acordo com o modo como ela cai sobre o corpo, varia o que dela apreendemos.

Com base na forte conexão entre “olhar” e “imagem”, é cabível afirmar que a “imagem” presente no substrato do “texto” se mostra de modo semelhante ao da “imagem pictórica” para José Gil (1996), tal como o autor afirma em seu livro dedicado ao estudo da imagem da arte a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, *Imagem-nua e as pequenas percepções estéticas* (1996): “De onde nasce a imagem pictórica? Das trocas entre o corpo e o visível, da reversibilidade que envolve o vidente e as coisas vistas, [...]: sou um visível entre os visíveis, sou um visível que se move e cujo movimento ‘é a sequência natural e a maturação de uma visão’” (GIL, 1996, p. 29). Isso, sobretudo, se assumirmos que o “olhar” no “texto” é tarefa realizada por um corpo de escrita: “Escrever tão internalizado que se torna corporal. E é nessa fusão da escrita com o corpo que sobressai a [...] a transgressão das normas imputadas pela tradição” (PITERI, 2015, p. 222).

A proximidade entre a proposta de Gil e a de Llansol não se finda na relação entre a posição do “olhar” para a “imagem”, uma vez que a autora esmiúça o caráter visível dessa em múltiplas vertentes:

Tenho vários copos de imagens. Em cristal de imagens/viagens. Tenho-os sempre debaixo dos olhos para que eles se quebrem, se reconstituam, e eu veja essas peregrinações _____
Vivo com elas nesse lugar de uma cidade transparente onde o invisível tem forma e envia as cestas de sabores para outros lugares. As imagens são a minha independência e a minha correspondência.
Quantos cantos tem a casa para pôr imagens?
Quantos lugares de observação/devoção?
Na tarde (que não é noite, nem é manhã) meu cansaço (físico). Procura que o texto me devolva o olhar (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 1.65, 2003, p. 184-186).

Como se lê nessa passagem, retirada de outro dos *Cadernos* de Llansol, conceber a “imagem” como um “cristal” é uma relação significativa no que diz respeito às condições que envolvem a “imagem” no contexto llansoliano. Isso porque a “imagem” que surge por essa escrita possui uma parcela invisível que ultrapassa a relação com a perspectiva estabelecida pelo ponto de referência que o vidente escolhe para observá-la, uma vez que é dela uma determinada parcela de transparência. “Cristal de imagem” tem sua materialidade, sua presença e assume significado na interação entre os elementos pelo “texto”, ao mesmo tempo que deixa ver parte do que já existe pelo espaço, justapondo elementos variados.

O “cristal” pode quebrar (deseja-se que quebre) e também ser reconstruído, pode portar itens como “cesta”, revelando um conjunto sem que seja evidente a materialidade que permite que tal conjunto exista. Descobrimos também que a “imagem” não é rija, uma vez que consegue quebrar e remontar suas partes, além de se desdobrar por meio das novas “imagens” que se deixam ver em razão de sua transparência: é no momento em que se sobrepõe às demais “imagens” que encontra que a parcela translúcida do “cristal de imagem” gera alterações à passagem da luz fornecendo algo novo – não acarretando com isso qualquer subtração da “imagem” primeira àquela que cruza, pois a transparência abre a “imagem” a seu devir.

Mas ter a ciência acerca das frações visível e invisível da “imagem” não significa que se possa determinar quais são as partes fixadas em cada uma de suas manifestações – nem que isso seja interessante àquele que busca compreender essa escrita. A visibilidade é uma condição que, antes de tudo, evidencia os fatores que interferem no processo de encontro com a “imagem” e, portanto, alteram o que dela se apreende, revelando a exponencial quantidade de manifestações possíveis: “Quantos cantos tem a casa para pôr imagens?/Quantos lugares de observação/devoção?”. Essas duas frases nos lembram ainda que o “olhar” é mutável, e não apenas em relação a quem vê mas também em decorrência do ponto de vista escolhido para observação.

Não é apenas nesse âmbito que a relação entre a “imagem” e o “olhar” se desdobra no “texto”, pois o jogo que se cria entre os dois termos se estende a outros com os quais as ideias de imagem e olhar possuem alguma conexão. Pode-se acompanhar esse processo com as palavras “fotografia” e “fotograma”, que aparecem com uma maior frequência nas publicações tardias da autora – sobretudo naquelas que sucedem a *Inquérito às quatro confidências* (2011b).²⁷

A fotografia, sendo a captura de uma imagem da realidade a partir das marcas que a luz deixa gravada em um papel fotossensível, transpassa o “texto” sem abandonar a essência que a caracteriza enquanto tarefa, uma vez que, quando as relações nesse espaço se dão de modo fulgurante, elas atingem o “olhar” deixando nele impressas “imagens” que revelam um “real” configurando um “mundo estético”. Vejamos como isso se visualiza no “texto” por meio de um trecho retirado de *O senhor de Herbais* (2002):

Volto a mim. O que vemos não provoca em nós qualquer emoção. Três ramos de nostalgia tem a árvore de água mais próxima. Entre nostalgia e desejo, o seu repuxo central desenha um carvalho-luar. Meus olhos abraçam-no.

²⁷ Nesta tese, usamos a primeira edição brasileira; a primeira edição portuguesa é de 1996.

Escrevo-o como se fotografa. O comboio corre veloz para a nascente. Não admira que tenhamos sentimentos diferentes. A velocidade, o percurso e os próprios sentimentos tornaram-se incommutáveis. Por mais água daquela que bebêssemos, e por mais que as nossas línguas se beijassem, nunca os nossos olhos veriam a mesma água. Apenas os olhos, esses olhos de água, experimentam o momento (LLANSOL, 2002, p. 85).

Essa passagem apresenta o momento seguinte àquele em que a “escrevente” decidiu sentar-se no comboio a olhar para trás, na companhia de “Ana”, encarando fragmentos já vividos pelo “texto” que lhe iam retornando pelo “olhar” como paisagem corrida pela janela. Sem provocar “qualquer emoção” em ambas, esses instantes de escrita iam-se encadeando em quadros que suscitavam uma ação semelhante à de fotografar. Mas seria apenas em razão da forma sequencial pela qual se apresentam as frações do “texto” que ocorre a aproximação entre escrita e “fotografia”?

Apesar de o comboio ter sido apresentado enquanto veículo de deslocamento, os demais elementos presentes ali subtraem o caráter literal da ação como possível viagem na condição de movimento pelo espaço: o comboio parte em direção à nascente, onde brota a vida/água, deixando que os que se sentam de costas encarem as “imagens” das “cenas” que antecedem a “cena” em que se encontram. “Ana” e a “escrevente”, sentadas lado a lado, visualizam os galhos de nostalgia da “árvore de água” – o “carvalho-luar” – sem nunca distinguir a mesma “imagem”. Tal incompatibilidade ocorre não porque a paisagem se modifica, mas porque as “cenas” que seguem até a origem de cada uma delas se diferencia. Tendo cada uma trilhado um caminho diferente, impossível seria recuperarem as mesmas “imagens”.

Por isso, ainda que bebam a mesma “água” e habitem a mesma “cena”, seus corpos de escrita não conseguem “olhar” à janela e contemplar a mesma paisagem. Desse modo, pode-se dizer que, mais do que uma sequência de quadros capturados pela janela, a escrita que se faz como se “fotografa” surge em virtude da como os elementos da paisagem “abrasaram” os “olhos”, ação que se faz de modo diferente para cada uma das “figuras” sentadas no comboio.

Ao se pensar a respeito da qualidade da fotografia enquanto captura da realidade, é essencial lembrarmos que, na esfera llansoliana, a “imagem” não é a fixação em papel de uma fração da realidade, mas parte do que o “olhar” consegue colher do “real”. Explicitada tal diferença, é possível refletir sobre a condição da “fotografia” por meio do apontamento de Barthes, em *Câmara clara* (1984), estudo em torno da fotografia no qual o crítico salienta a força da imagem fotográfica como aquilo que não se separa daquilo que surge:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, creio eu, segundo diz Michelet) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno. A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los [...] (BARTHES, 1984, p. 15).

Essa citação, ao apontar para a indissociabilidade entre imagem e realidade que caracteriza a fotografia, quando transposta para o eixo que constitui a escrita llansoliana, reforça a relação já comentada acerca da volatilidade do referente nesse espaço, onde a “imagem” não consegue existir na ausência do “real” em que surge. Destarte, independentemente de o comentário partir da ideia corrente de fotografia, ele ainda se mantém pertinente ao “texto”, requerendo apenas algumas adequações quanto à ideia de “real” e “olhar” que sustentam a “fotografia”.

Ainda nesse eixo, outro elemento presente na obra de Llansol é o “fotograma”. Comumente conhecido como a impressão negativa da imagem fotográfica, material filmico a partir do qual o papel fotográfico é marcado, o “fotograma”, no contexto da escrita llansoliana, existe como forma intermediária, que depende da luz que por ele se projete para se consolidar, e enquanto “imagem” translúcida, cujos contornos se mostram abertos ao que a “imagem” pode ser. A despeito de considerá-lo como forma intermediária de uma “imagem” ou “imagem” translúcida, o estado de devir é inseparável do “fotograma”: tudo que a ele se interpõe gera um terceiro elemento, que não é nem o “fotograma” nem também o que se colocou no caminho, mas o produto desse entrecruzamento. É em decorrência de tal capacidade da “imagem” nesse “texto” que se possível a realização de um processo chamado sobreimpressão, que será abordado mais adiante.

No decorrer da leitura de *O começo de um livro é precioso* (2007), em que as “figuras” confabulam a respeito de sua entrada no “texto” (deixando-nos perceber a qualidade desse espaço como espaço de origem),²⁸ surge a pergunta na qual a ideia de “fotograma” aparecerá como parte da resposta:

²⁸ Uma vez que a “imagem” para Llansol nunca é uma imagem de algo, o espaço no qual se levanta será para a “imagem” sempre seu lugar de origem – espaço intitulado pela autora como “edênico”.

“De onde vêm todas as nossas vidas?”, é a pergunta
 De quem escreve. Nesse “nossas” ramo pode esconder-se
 Uma pergunta inquietante como jorrar uma fonte de
 Prazer inaudito como alguém que senta ao colo o seu Exterior.
 O verso ao bater no reverso pode realizar
 Uma simples *fotogramassíntese* irreversível.
 É, assim, Mário. Nada de meios complicados.
 E para lhe fazer compreender como o encadeado dos elos
 É mais forte do que o encadeamento das acções, dou-lhe
 O exemplo da *rapariga que temia a impostura da língua* _____.
 Anda em Campo de Ourique a passear na mira de comprar
 Uma saia para levar ao mar. Passa, por acaso, diante de
 Uma loja. Na montra, vê cadernos de folhas soltas, mais
 Baratos e, sobretudo, mais aptos para a escrita que
 Procura. Entra e compra-o (LLANSOL, 2007, p. 192).

A “cena” anterior traz a “escrevente” a desdobrar uma das interrogações que assola aquele que escreve – “De onde vêm todas as nossas vidas?”. Apesar da complexidade que cerca tal questão, ela é respondida pela “escrevente”, ser que dá a ver a escrita – ou seja, aquela mesma que faz a pergunta –, de forma simples e sintética, como se seu conteúdo fosse tão óbvio que seria um ultraje desprender mais palavras para tanto: “Uma simples *fotogramassíntese* irreversível”.

O “*fotogramassíntese*” aparece nesse contexto conjugando dois âmbitos, o do material – a “imagem” – e o do processo – a teia de ligações –, mostrando que a vida das “figuras” (lembremo-nos que o “nossas” instaura a “pergunta inquietante” justamente por colocar em um mesmo plano quem “escreve” e quem vive no “texto”) evidencia-se antes pelos “elos” do que em razão de qualquer “ação”. A sequência do fragmento traz um exemplo desse movimento por meio da “figura” da “*rapariga que temia a impostura da língua*”. Sua ação, “comprar uma saia”, perde o propósito quando o caminho favorece o estabelecimento de elos em razão daquilo que vê, “cadernos de folhas soltas”. A intensidade projetada pelo encontro da “*rapariga que temia a impostura da língua*” com aquelas folhas sintetiza a força do encontro enquanto justaposição de “imagens” que transpassam o caminho uma das outras abrindo outras vias que culminam na vida desses seres de escrita.

É em vista da abertura projetada pelo “*fotogramassíntese*” que se pode reconhecer nesse ponto, anterior ao próprio texto na condição de construção discursiva, a “figura”. Ser dessa escrita, a “figura” surge na sequência da “imagem” que se levanta pelo “olhar”, como Llansol escreve de modo ainda mais direto nesse fragmento retirado do *Caderno* número 13, datado do ano de 1982: “O que são figuras? As figuras são imagens que vivem” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 1.13, 1982, p. 69). Assim, por levantar-se na esfera da “imagem”, e não

apenas na dimensão do “texto”, as “figuras” delineiam as primeiras diferenças que se interpõem entre elas e os seres de escrita que até então estávamos habituados a ver pela literatura, o personagem. Este, como dizem Ducrot e Todorov no *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem* (1998), não consegue existir na ausência da narrativa, o que impossibilitaria o seu reconhecimento enquanto ser de “imagem”: “A personagem é o sujeito da proposição narrativa. Enquanto tal, reduz-se a uma pura função sintática, sem qualquer conteúdo semântico” (DUCROT; TODOROV, 1998, p. 211).

Pôde-se afirmar que é em decorrência do local em que Llansol distingue o berço das “figuras” que a escritora portuguesa começa a distinguir outros rumos pela escrita, pois, ao deslocar o princípio da vida dos seres em seu “texto” para o eixo da “imagem”, a autora age ampliando e reorganizando o grupo daqueles que podem se levantar ali como sujeito. Acerca dessa nova possibilidade para os seres textuais, Barrento, em *O que é uma figura?* (2009) – livro que sintetiza estudos de vários pesquisadores em torno do tema –, comenta: “As figuras, assim con-figuradas, permitem a des-hierarquização e a textualidade” (BARRENTO, 2009, p. 123).

De acordo com o proposto por Barrento (2009), a “des-hierarquização” possível pela “figura” projeta-se em relação àquilo que se consolidou como sistema de ordem e poder que rege as relações em torno da ideia de personagem. Desse modo, não se acham na qualidade de personagens, mas podem existir na condição de “figuras”, aqueles que não possuem a capacidade de executar a linguagem, tais como animais e plantas.²⁹ E ainda, entre os que conseguiriam se levantar enquanto personagem, a “des-hierarquização” favorece que não haja mais a diferenciação devido à importância de cada ser frente ao todo, se abandonando a distinção entre principal ou secundário: “E ouço: todas as figuras são principais. Não há figuras secundárias, como já leste, porque eu te li” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 1.59, 2000, p. 178).

Em razão dessas indicações, compreende-se porque o leque das “figuras” é muito mais amplo – e mais complexo – em comparação ao que se revela sob o eixo dos personagens: “Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal, ou uma quimera” (LLANSOL, 2011c, p. 121). Sendo “imagem que vive”, a “figura” aproxima para uma relação de troca tudo aquilo cuja

²⁹ Ainda que se saiba da existência de animais na qualidade de personagens, sobretudo pelas fábulas, a natureza animal tende a ser apagada em prol das relações metafóricas possíveis entre o comportamento animal e o humano em certas situações, não os colocando como iguais em outros âmbitos, especialmente naqueles em que o exercício do pensamento é discutido.

matéria é “afectuante”. Observemos como o jornalista e crítico literário António Guerreiro (1986) complementa essa ideia:

Que é, afinal, esta “ordem figural”? São os pequenos indícios da vida, os rumores das coisas, os imperceptíveis sinais de plantas e arbustos, a exaltação afectiva pelos animais (são frequentes as incursões por territórios não humanos), a deslocação generalizada dos seres que os arrasta para um destino desconhecido (GUERREIRO, 1986, p. 67).

Nesse artigo, publicado na revista *Colóquio/Letras*, Guerreiro discute as particularidades distintivas da obra de Llansol tendo em vista a “figura”. Não se referindo simplesmente ao ser textual, mas fazendo menção à ideia da “ordem” que esses seres instauram enquanto uma categoria distinta, a “figura” é apresentada a partir dos vestígios visíveis do que se reconhece da matéria “afectuante” pelo “texto”. O crítico tem o cuidado de destacar a presença de tais vestígios entre as “coisas”, “plantas” e “animais”, apontando, assim, para os “indícios de vida” como fator que determina aqueles que se levantarão como participantes dessa “ordem”.

Conforme se reconhecem os “indícios de vida”, ponto de convergência entre as “imagens” que ganham *status* de “figura”, pode-se entender que Llansol incita com a “figura” um movimento no qual o humano seria desperto à percepção de que não é apenas entre seus semelhantes que pode reconhecer algo de característico a si, condição que o aproxima de outros grupos. Esse mesmo princípio evidencia que a “figura” não se define pela “forma” que se apresenta: “Há leitores que sempre se admiraram com a presença, nos meus textos, de animais e de plantas, ao mesmo nível ontológico do ser-humano./ Mas não há que admirar porque elas são formas da mesma imagem e excelentes mestres do ser-humano [...]” (LLANSOL, 1994, p. 141).

No último fragmento, trazido do ensaio que acompanha *Lisboaleipzig I*, “O encontro inesperado do diverso” (1994), a autora portuguesa traz a “figura” em suas diversas formas, comentando o estranhamento de alguns leitores em razão da comum associação entre “forma” e natureza. Llansol separa o que são as múltiplas manifestações do traço constitutivo desses seres ao distinguir – ao mesmo tempo que dispõe em perspectiva – as “formas” e a “imagem”. Nessa declaração, a escritora explicita que o sustentáculo da “figura”, a “imagem”, não possui uma única “forma”. Com isso, diferencia dois âmbitos até então não discutidos: o da “imagem” e o do que dela se apreende e se revela pela linguagem.

Essa diferença entre a “imagem” e a “forma” retorna à questão do “olhar” e do “real” na condição de variáveis que agem interferindo no modo como a “imagem” se mostra. Dessa maneira, como matéria afectuante que atravessa o “real” e é colhida pelo “olhar”, a “imagem”

não encontrará uma única configuração que revele sua totalidade. Isso faz com que a “figura”, na condição de “imagem que vive”, esteja hábil a assumir diferentes “formas” que preservam entre si uma mesma *identidade*: “Existe, contudo, uma forma estranha de ser para os viciados em identidade: as figuras parecem, de fato, existir sob forma de linhagens, como indivíduos da mesma pessoa” (LLANSOL, 2011a, p. 27).

Esse último trecho foi extraído de “O espaço edénico”, entrevista concedida por Llansol e que hoje faz parte do livro *Entrevistas* (2011a), no qual se vê o comentário da autora sobre as várias manifestações que uma mesma “figura” pode assumir em função da força expressiva da “imagem”. Aqui vemos Llansol distinguir o termo “linhagem” para se referir a essa sequência de “formas” que uma mesma “figura” apresenta, apontando a uma ligação entre elas semelhante à que, na escrita de cunho mimético, se visualizaria ao se observar a apresentação de vários indivíduos de uma mesma “pessoa”.

A “linhagem” preservaria a força da “imagem” que subjaz à “figura”, indicando como, de acordo com o “real” em que se levanta ou em razão do “olhar” pela qual surge, a “figura” assume uma “forma” específica, realizando uma determinada performance. Desse modo, conforme se identificam diferentes manifestações de um mesmo ser, torna-se possível acompanhar como o “real” e o “olhar”, enquanto variáveis, favorecem desempenhos distintos à “figura”. Outro ponto que a “linhagem” desdobra é a conexão entre essas manifestações, uma vez que, se a “figura” é capaz de se erguer sucessivas vezes em diferentes “reais”, o movimento que efetiva ao caminhar de um plano a outro deixa ver uma sequência de metamorfoses como também de ressurreições (BARRENTO, 2009, p. 131). A isso conectamos outra das reflexões coletadas pelos *Cadernos* deixados por Llansol: “O suporte que sou eu vai acabar por passar, mas eu e essas coisas valiosas vão acabar por passar para outros/ ser presenciada por outros como imagens. Afinal, elas são o verdadeiro dinheiro, o poder de troca do mundo” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 1.45, 1996, p. 67).

A partir do que se observou com a ideia de “linhagem”, sente-se a necessidade de abordar as “figuras” naquelas que seriam as múltiplas instâncias em que esses seres surgem pela escrita, posto que é somente observando-as no “texto” que se pode acompanhar tal movimento. Contudo, é necessário que estejamos cientes acerca das condições do “texto” como também dos pormenores que determinam a qualidade desses seres como “figuras” e que precedem a escrita llansoliana, uma vez que muitos desses aspectos se desenrolam pelo “texto” sem se mostrarem como tais. Para que vejamos esses traços subentendidos, mas que vêm sendo iluminados pela literatura há muito, passemos à observação de três propostas em que a concepção de “figura” de Llansol firma uma relação de continuidade: a trazida por Erich Auerbach em *Figuras* (1992),

por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981) e *S/Z* (1999) e por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é filosofia* (2000).

2. PENSAR A FIGURA

Portanto, não tem a ver com os humanos, tem a ver com um grupo carecente que está tomado de uma intensidade absoluta e que deseja fazer descer ao próprio corpo tudo aquilo que o corpo é (Llansol em conversa transcrita no livro *O que é uma figura?*, 2009, p. 115).

Na seção passada, investigamos como o fato de as raízes da obra llansoliana encontrarem-se vinculadas à “imagem” faz com que as “figuras”, seres dessa escrita, projetem uma outra dinâmica de interação pelo “texto”. Mas, como se notou a partir dos estudos e entrevistas levantados, o surgimento de um ser, cuja forma se mostra independente daquilo que caracteriza sua natureza, não foi um processo casual ou espontâneo para a autora, que buscava atingir na escrita um meio de desenvolvimento pelo estético que tocassem não só o humano, mas todo o vivo, indistintamente. Por conseguinte, isso faz com que a busca que resulta na “figura” inscreva Llansol em meio a um grupo que vem perscrutando os limites do ser e a dinâmica do “texto”. Mas não é entre aqueles que pensam o personagem ou o romance que a autora se coloca, dado que esses não são nem seu objeto nem seu ponto de interesse. É possível dizer que é entre aqueles que se dedicam a pensar a figura propriamente dita que podemos dispor a escrita llansoliana.

Observar essa obra por tal perspectiva não garante que se está a justapor propostas semelhantes, pois, da mesma maneira que a imagem é um termo que pode ser empregado nas mais diversas áreas e foi tomado pela autora portuguesa em seu âmbito pictural – como aquilo que é apreendido pelo “olhar” –, a figura também vem sendo largamente utilizada no transcorrer da história do pensamento ocidental, e, quando a observamos no “texto”, constata-se que seu emprego forja limites estreitos entre as obras com as quais é capaz de dialogar. Portanto, na medida em que a “figura” nesse “texto” inquire sobre as particularidades do ser textual, é com outras propostas que tenham esse viés que uma potencial conversa se instaura. Este capítulo se propõe a apresentar uma fração desse paideuma que a obra de Llansol deixa em aberto quando propõe a “figura”, com o intuito de levantar aspectos outrora problemáticos para os quais o “texto” sem qualquer pretensão oferece alguma resposta ou alternativa.

Em vista do eixo circunscrito, trouxemos três obras para um diálogo: *Figura* (1997), de Auerbach, que traz um histórico dos primeiros usos do termo, discorrendo com mais ênfase sobre a figura na exegese bíblica – apresentando os primeiros usos do termo que parecem ecoar

na “figura” llansoliana –; *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981) e *S/Z* (1999), de Barthes, que lança a figura na condição de forma correlata ao personagem, mas que, diferentemente deste, é impessoal e anacrônica – discussão que está mais próxima à de Llansol em razão de abranger também a ideia de personagem –; e *O que é filosofia?*, de Deleuze e Guattari (2000), que, ao apresentar a filosofia juntamente às demais áreas que com ela encontram pontos de contato sobressalentes, distingue a “figura estética” como corpo que se insere no plano da arte capaz de provocar transformações em razão de sua capacidade afectuante – indo ao encontro da “figura” portuguesa, que se mostra como “corpo de afectos”. As intersecções valiosas que podem surgir entre os trabalhos que aproximamos aqui suscitam reflexões capazes de interferir mutuamente sobre a percepção que até então se teve da “figura” em seus mais variados contextos.

2.1 Auerbach e a interpretação figural na exegese bíblica

Eric Auerbach, em seu livro *Figuras* (1997),³⁰ desenvolve um estudo fundamental para todo e qualquer trabalho que tenha a figura como fundo. Isso porque ele não só apresenta um histórico detalhado do termo, como contempla pormenorizadamente sua utilização mais abrangente na Idade Média, enquanto forma interpretativa.

Por meio do estudo do pesquisador alemão, é possível compreender que a ligação que a “figura” llansoliana mantém com a ideia de imagem e forma parte da origem do próprio termo, verificada a partir dos escritos produzidos na Grécia antiga, anteriores a Platão e Aristóteles, nos quais a palavra aparece como “forma plástica” (AUERBACH, 1997, p. 13). Auerbach levanta também uma série de outros termos sinônimos à “figura”, tais como *effigies* (representação plástica da imagem de alguém real ou não, escultura) ou mesmo *typos* (quando “figura” indicava selo impresso). Embora tenha verificado um sentido mais comum de uso, o autor deixa claro que nunca houve uma regra para a utilização do vocábulo, nem tampouco um padrão em relação às suas transformações: o que ocorriam eram aparições, mais ou menos frequentes, de uma certa ideia por um determinado autor ou em um determinado momento.

Seguindo esses rastros, Auerbach nota que, ainda na Grécia, a figura passa a designar um conteúdo mais concreto e dinâmico, diferindo já então da ideia de “forma” propriamente dita.

³⁰ Para este trabalho, utilizamos a primeira edição brasileira. Porém, Auerbach escreve de acordo com a edição da Manchester University Press, que reúne o texto “Figura” (*Scene From the Drama of European Literature*). Os escritos analisados aqui foram publicados pela primeira vez em 1944, em Istambul.

Não obstante, tal ligação não é inteiramente apagada, como se observa quando o olhar volta-se às várias manifestações do termo “forma”: quando este aparecia na qualidade de sinônimo de *morphē* e *eidos*, designando uma “forma” ou ideia que “informa” a matéria, assumia a vertente da qual a figura aos poucos se distanciava; já quando era usado como cognato de *schēma*, indicando um modelo puramente perceptivo, tendia a um viés próximo da ideia presente nos usos subsequentes do vocábulo. Ao encontro da última proposta, Auerbach verifica que, em textos latinos, figura era empregada por vezes como sinônimo não de “forma”, mas diretamente de *schēma*. Todavia, assinala que, mesmo havendo essa aproximação, a figura é mais ampla, algumas vezes mais plástica, em qualquer caso mais dinâmica e luminosa do que *schēma* (AUERBACH, 1997, p. 17).

Em outra direção, ainda no período grego antigo, a figura deixa de lado seu emprego original ao ser utilizada por Varrão, como “uma forma gramatical, flexionada ou derivada” (AUERBACH, 1997, p. 15). Esse caso está entre as mais antigas ocorrências em que o vocábulo é empregado em uma área bem diversa daquela que supunha sua origem. Outro desvio como esse pode ser visto em Lucrécio, o primeiro a empregar figura como “visão de sonho”, “imagem da fantasia”, “fantasma” (AUERBACH, 1997, p. 18). A importância desse autor e da abordagem que faz vai além do fato de exibir um ponto de vista diferenciado: será a partir de algumas modificações dessa leitura que se dará o emprego mais significativo de “figura” posteriormente.

Ainda entre autores latinos, como Cícero e Ovídio, a figura passa a estabelecer, de maneira mais evidente, uma espécie de relação entre duas esferas, ao designar algo que está submetido à transformação ou que se mostrará por completo apenas em uma revelação futura. Desse modo, é possível encontrar nas *Metamorfoses*, de Ovídio, as figuras na condição de seres que possuem caráter “móvel, mutável, multiforme” (AUERBACH, 1997, p. 22); e em Cícero, designando uma “forma perceptível na linguagem culta” (AUERBACH, 1997, p. 19), uma linguagem que espera ser desvendada para completar seu sentido. Nesse caminho, vale assinalar que foi no século I que “figura” aparece também no campo da retórica, como: “A arte das alusões, das insinuações e das circunlocuções veladas, calculadas para ornar uma frase ou torná-la eficiente ou mordaz, [...]” (AUERBACH, 1997, p. 26). Tal movimento gera uma linha de estudos da linguagem que chegou até a contemporaneidade, visível sobretudo nos estudos sobre as figuras de linguagem.

Assim, após o sintético histórico das variantes mais significativas do emprego do termo figura para a presente pesquisa, chega-se ao ponto em que se vê seu uso mais notável, vindo por meio do trabalho de exegetas nos primeiros anos da expansão do cristianismo – as figuras

como forma antecipadora da história. Mas, diferentemente das demais propostas mencionadas, aqui um contexto específico surge projetando essa abordagem, e para compreender melhor as razões por trás desse emprego, que chega até nós fazendo-se ver por certas correntes da análise literária, é necessário que conheçamos tais circunstâncias.

Até a chegada dos cristãos, o povo judeu era aquele que possuía o Antigo Testamento como seu livro sagrado. Para além de trazer a história do messias e registrar os testemunhos da ação divina entre os homens, o Antigo Testamento era o livro que narrava a história desse povo, relatando, por exemplo, alguns dos diversos lugares pelos quais passou em seus incontáveis movimentos migratórios.

Com o surgimento do cristianismo, esses escritos ganham mais um grupo a representar, com a diferença de que, para a nova crença, uma mudança substancial se fez no que diz respeito à asseveração do caráter histórico. Tal diferença entre cristãos e judeus ocorre principalmente em decorrência da possibilidade de conversão, piso no qual se levantava a crença cristã, mas que pouco significava no contexto judaico. Isso porque ser judeu designava participar não só de um grupo religioso, mas também de um grupo étnico, porque aqueles que estivessem sob este título descendiam do povo das Tribos de Israel. Esse aspecto tornava a conversão de alguém que não possuísse tal descendência algo raro, sobretudo naquele período. Já sobre ser um cristão, as questões hereditárias nada, ou pouco, diziam, uma vez que para essa crença, em potência, todos nascem filhos de Deus e, por isso, seriam irmãos, mesmo que possuíssem origens diferentes. Portanto, bastaria acreditar e seguir o caminho dos ensinamentos de Cristo para qualquer pessoa poder se converter ao cristianismo.

Em razão da ampliação e da pluralidade do grupo para que se abria, o Antigo Testamento deixava de apontar fatos particulares da história para tornar-se: “uma parte da religião universal da salvação e um componente necessário da igualmente magnífica e universal visão da história a ser transmitida junto com a religião” (AUERBACH, 1997, p. 45). Consequentemente, a história contida ali passava a ser apreciada de um modo diferenciado pelo novo grupo: a compreensão acerca dos eventos bíblicos pelo cristianismo voltar-se-á, pois, para a conexão entre os fatos lá narrados e a história de Cristo como segundo messias, sendo Tertuliano o primeiro exegeta a interpretar esses escritos como prefiguração dos acontecimentos e dos seres que viriam a circundar, ou mesmo indicar, o advento de Cristo na terra:

Assim como foi Josué, e não Moisés, que conduziu o povo de Israel para a terra prometida da Palestina, assim a Graça de Jesus, e não a lei judaica, conduz o “segundo povo” para a terra prometida da beatitude eterna. O homem que apareceu como a anunciação profética deste mistério ainda oculto,

qui in huius sacrarmenti imagines parabatur, foi apresentado sob a figura no nome divino. Deste modo, o nome Josué-Jesus é uma profecia fenomenal ou prefiguração do futuro Salvador; figura é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica (AUERBACH, 1997, p. 27).

A interpretação figural, lançada por Tertuliano, consta, assim, em compreender aqueles que participam dos eventos do Antigo Testamento como seres cujas formas e ações antecipam pessoas e eventos futuros, preconizando, sem qualquer conhecimento prévio, a vinda de Cristo e seus feitos. As figuras, por sua vez, não expressariam o conteúdo de verdade que lhes cabe na totalidade daquilo que são, pois, apesar de serem formas autônomas e realizarem-se plenamente frente à circunstância em que se encontram, seus sentidos se completam na correspondência com aquilo que antecipam. Isso significa dizer que, quando Moisés liberta o povo judeu permitindo que este se dirigisse à terra prometida, está realizando uma ação que se faz plena, mas que, quando analisada juntamente ao ato de Cristo de abrir as vias para o reino dos céus por meio de seu sacrifício a fim de que seu povo possa adentrar ao reino junto a ele, torna-se prefiguradora e, por conseguinte, incompleta.

Com a figura no contexto de interpretação dos fatos divinos, percebe-se aquela que seria a mais distante referência com que a “figura” llansoliana traça algum paralelo, pois, como se discutiu anteriormente, ao lançar a “figura” como sendo o ser que advém da “imagem” apreendida do “real”, ela não é qualquer forma intermediária, como é Moisés e sua investida a favor da libertação dos judeus, ao ser observado junto de Cristo e seu sacrifício. Llansol rompe com os dois planos supostos pela religião (o divino e o profano) ao trazer o “texto”, que não separa “imagem” de “real”, o ser daquilo que ele é, e assim dispõe em um único lugar tudo o que pode envolver o sentido das ações ou o propósito das “figuras”.

Mas não é apenas nesse aspecto que a proposta da exegese bíblica conversa com a “figura” llansoliana, sinalizando a direções opostas. Isso porque a figura como interpretação da história coloca em diálogo o âmbito metafórico –que Llansol nega para o “texto” – com o âmbito histórico: a figura é “sombra” (*umbra*) de seres que virão a existir, mas nem por isso deixa de lado a existência carnal que possui, bem como o que, de fato, representa para sua época:

O preenchimento é constantemente designado como veritas, [...] e a figura, por sua vez, como *umbra* ou *imago*: mas tanto sombra quanto verdade são abstratas apenas em referência ao significado, a princípio ocultado para ser revelado em seguida; são concretas em referência às coisas ou pessoas que aparecem como veículos do significado. Moisés não se torna menos histórico e real porque é *umbra* ou *figura* de Cristo; e Cristo, o preenchimento, não é uma ideia abstrata, mas uma realidade histórica (AUERBACH, 1997, p. 31).

A parte metafórica, por assim dizer, encontra-se no significado espiritual que a figura vem a desempenhar quando contraposta ao ser que prenuncia. Por esse motivo, ao entender o conteúdo de verdade como algo ausente à figura quando essa não se encontra juntamente ao que lhe preenche, esboça-se uma abstração dessa completude, que se dá “apenas em referência ao significado”, porque, independentemente dessa conexão, a verdade histórica é inerente à figura e ao seu preenchimento. Por conseguinte, é fundamental que a figura seja concebida de tal modo a não se perder de vista sua realidade histórica – sua presença em uma determinada época e sua importância para esse momento – porque é por ela que se vê o que a figura antecipa.

Nesse contexto, Auerbach comenta sobre a relação que se firma entre figura e história. O crítico, além de mensurar tal ligação por meio dos elos que a figura necessariamente cria entre os eventos pelo tempo, encontra o termo história também em meio aos escritos de que se serviu para o estudo da figura. Lá, história aparece como uma representação literal dos acontecimentos, enquanto a figura surge como interpretação desses fatos, consoante ao que se lê no seguinte fragmento: “*historia* ou *littera* é o sentido literal ou o acontecimento relatado; *figura* é o próprio significado literal ou acontecimento referido ao preenchimento nele oculto” (AUERBACH, 1997, p. 41). A figura passa a constar como um meio termo entre a história e a verdade, dado que a verdade se atingiria para além da esfera histórica, em um plano transcendente.

A partir daí, é importante não se perder de vista o aspecto divino para a compreensão das figuras e sua relação com a história, já que as associações que elas pressupõem entre os eventos de que participam no Antigo Testamento e os acontecimentos relacionados à vinda de Cristo não podem ser assimilados como ocorrências aleatórias: para que se justifique a veracidade da conexão exercida pela realidade, os vínculos fundados por esse meio devem já estar pressupostos no plano divino. Nossa realidade estaria, portanto, encoberta frente ao transcendente, que sempre existiu e nos ultrapassa. Esse transcendente, sendo eterno e atemporal, é o oposto da natureza que perfaz nossa realidade, berço das figuras, e por tal motivo, as figuras serão formas provisórias ao aguardo do encontro de sua totalidade, sempre necessitando serem interpretadas para se fazerem compreensíveis fora da dimensão que ocupam. Por essa razão, Auerbach afirma que:

[...] o acontecimento terreno é uma profecia ou figura de uma parte da realidade divina total que será revelada no futuro. Mas esta realidade não é apenas futura; já está presente na visão de Deus e no outro mundo, o que quer

dizer que, na transcendência, a realidade revelada e verdadeira está sempre ou atemporalmente presente (AUERBACH, 1997, p. 61).

O aspecto temporal, como mostra Auerbach, é o que apresenta maior contraste entre as coordenadas que compõem o plano divino e o humano. E a diferença do modo que se manifesta o tempo em cada esfera – a eternidade divina e a cronologia terrena – é o que torna possível que a figura seja profética: no plano transcendente, sob o julgo da eternidade, todos os eventos coexistem ao mesmo tempo, diferentemente do que ocorre no âmbito humano, em que fatos surgem a partir de uma sequencialidade que aos poucos revela o que é possível de se captar dos conteúdos transcendentais.

Mas, ainda no que se refere às abordagens de análise do Velho Testamento, a interpretação figural era apenas um desses meios de compreender as escrituras, e que, quando é observada ao lado de outras formas de interpretação, acaba por confundir-se com as demais, em razão de determinadas características. Um dos casos em que isso acontece, e que suscita contrastes interessantes com a figura, é a alegoria.

Entre os elementos que contribuem para a associação de ambas as formas (que não está de todo errada) encontra-se o fato de a figura aparecer como aquilo que está no lugar de algo. Tal aspecto, todavia, é apenas uma ínfima parte de tudo que a figura ou a alegoria pressupõe, pois ambas ultrapassam em muito essa “definição”. Em princípio, porque a alegoria, diferentemente da figura, aparece, frequentemente associada a conceitos abstratos, o que propicia a existência de personagens alegóricos, tais como a Justiça ou o Amor, por exemplo. Por outro lado, a alegoria não oferece uma “profecia fenomenal” (AUERBACH, 1997, p. 41), antecipando, por meio da instituição que representa, alguém e seu feito, como acontece com a figura. Em contrapartida, ela é capaz de estender a análise dos eventos e personagens históricos a um campo de possibilidades variadas que, por vezes, faz com que o ato alegórico torne-se um mero evento abstrato, qualidade que não só destoa da ideia de figura como a contraria.

A figura, assim como a parte que lhe preenche, possui algo de concreto, uma existência carnal. E esse modo mais “direto” pelo qual se conectam, figura e preenchimento, torna a interpretação figural dos personagens bíblicos algo muito mais palpável, facilitando, segundo Santo Agostinho, o entendimento dos textos sagrados por aqueles que possuíam pouca instrução – a grande maioria das pessoas naquele período – comparativamente à interpretação alegórica: esse comentário surge, sobretudo, porque a interpretação alegórica e a figural eram as duas grandes formas de estudo dos textos sagrados naquele período.

Quando a figura é observada em sua capacidade antecipatória em função dos rastros que deixa, ela também pode ser associada ao símbolo. Este foi, e ainda é, largamente empregado em escritos sobre o texto bíblico, mas, também como a alegoria, por ser algo aberto que permite uma série de conexões, caminhando em direções divergentes às da figura. Auerbach ainda assinala outras características que diferem essas formas de interpretação, ao dizer que:

[...] O símbolo deve possuir poder mágico, a *figura* não; a *figura*, por outro lado, deve ser histórica, mas o símbolo não. [...] O que torna de fato as duas formas completamente diferentes é que a profecia figural, relaciona-se com uma interpretação da história — na verdade é, por sua natureza, uma interpretação textual —, enquanto o símbolo é uma interpretação direta da vida e originalmente, na maior parte das vezes, também da natureza (AUERBACH, 1997, p. 49).

O símbolo, como diz Auerbach, recairia sobre uma espécie de linguagem velada cuja leitura não estaria disponível facilmente, ou ao menos não a qualquer pessoa; ao contrário da figura, que deixa ver ao que se associa de forma direta. Dessa maneira, por mais que seus atos surpreendam e destoem do comum, identificar uma figura pressupõe atingir a correspondência entre aquilo que se apreende na natureza e o preenchimento divino previsto – o sentido existe tão somente sobre o plano divino, mas o acontecimento é muito claro no plano terrestre. Por conseguinte, as figuras não diferem de qualquer outro ser humano comum que as acompanhe, o que torna o estudo figural um olhar necessário sobre a sucessão dos eventos para que se perceba onde se dá a ação que, por se projetar no plano divino, torna aquele que a faz a ele conectado.

Mesmo quando se reconhece entre os homens comuns uma figura, nada impede que a ela se olhe enquanto ser individual e que a apreciemos em seu contexto, que percebamos a importância que tiveram e que ainda têm por aquilo que foram para além (ou aquém) da figura. Por isso, quando se observa uma figura desconsiderando o traço divino, o que se tem nada mais é que um personagem histórico. Nessa condição, a existência desse ser se basta unicamente por aquilo que ele foi, e por mais que surjam releituras de seus feitos, toda correspondência que possa surgir entre a releitura e o personagem é feita tendo em vista um único ser e um único momento. Tal análise é impossível quando se pensa a figura: essa não pode ser mais valiosa que seu preenchimento, que reside além de si, já que sua importância está unicamente associada ao que antecipa. Logo, não há como pensar a figura independente do plano divino (AUERBACH, 1997, p. 59-60).

Finalizamos aqui a síntese do que Auerbach apresentou como resultado de sua pesquisa sobre a figura, desde seus primeiros usos até sua forma mais conhecida, como princípio interpretativo. Com esse levantamento, pôde-se perceber que há pontos tocados pela “figura”, no sentido que Llansol dá ao ser do “texto”, e que vêm sendo abordados desde a Idade Média, com a exegese bíblica pelos cristãos. Todavia, em razão de essa proposta mais antiga se fazer na pressuposição de dois planos, consideramos que a ligação com a obra llansoliana mantém-se apenas circunstancial.

Sigamos agora em direção ao que Roland Barthes apresenta como figura a partir de *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981).

2.2 Barthes: entre personagem e figura

Em 1980, a crítica literária perdia um de seus mais notáveis artífices do século XX, Roland Barthes. Por isso, quando alguém se propõe à leitura de *Fragmentos de um discurso amoroso* deve saber que esta é uma das últimas obras publicadas pelo autor, lançada em 1977.³¹ Outrossim, por mais que anteposto ao texto subsista o rigor de um crítico que algures foi classificado estruturalista, ali já se encontra uma escritura:³² aquele tipo de escrita que nasce no espaço entre os gêneros tradicionais, que questiona os critérios conhecidos para os vários tipos de discurso, mostrando com clareza que não há formas que não sejam móveis ou que não anseiem pela transgressão. Do mesmo modo, não deveria ser motivo de admiração quando uma voz emerge por esse texto e anuncia que aqueles escritos irão tratar de um discurso que não mais tem lugar na atualidade – o discurso amoroso. Tampouco poderia ser razão de surpresa o fato de a mesma voz afirmar que, para tanto, não falará *sobre* o discurso (já que muitos admitem usá-lo, e poucos dizem suportá-lo [BARTHES, 1981, p. 1]), mas sim que o deixará se apresentar, permitindo que ele, na qualidade de sujeito, use esse espaço para se revelar no que tem a dizer, recuperando eventualmente com esse gesto o que de seu caiu em desuso. E dessa

³¹ Data da publicação francesa. Neste trabalho, será usada a edição publicada em língua portuguesa em 1981.

³² Leyla Perrone-Moisés, em *Roland Barthes: o sabor do saber* (1983), afirma que conquanto o conceito de escritura tenha sofrido alterações no decorrer da obra do crítico francês, há algo que se manteve estável, que transpassa sua obra, e que também pode ser visto nos *Fragmentos de um discurso amoroso*: “A escritura é poesia, no sentido moderno do termo: aquele discurso que acha sua justificação na própria formulação, e não na representação de algo prévio e exterior; aquela forma na qual, de repente, o que se diz passa a ser verdade; aquela visão do mundo que não vem do mundo, como reflexo, mas que se projeta sobre o mundo, transformando sua percepção; aquele discurso que não exprime um sujeito, mas o coloca em processo” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p.56).

conjuntura altamente consciente sobre as possibilidades distintas de interação pela escrita, ainda somos beneficiados com algumas palavras sobre o método que proporcionará a realização dessa exposição – o “método dramático” – : “Daí a escolha de um método ‘dramático’, que renunciasse aos exemplos e repousasse na ação única de uma linguagem primeira (sem metalinguagem)” (BARTHES, 1981, p. 1).

Com esse último comentário vemos que, diferentemente da aproximação com os escritos bíblicos, o texto de Barthes está significativamente mais próximo do “texto” llansoliano. Como se vê no fragmento anteriormente citado, esse livro buscou algo semelhante ao que a autora portuguesa houvera conseguido ao publicar, no mesmo ano, *O livro das comunidades* (1999): uma escrita que “renunciasse aos exemplos”, que não falasse sobre algo, mas deixasse a coisa mesma se apresentar.

O livro de Barthes propõe uma aproximação ao discurso amoroso enquanto sujeito, do qual muitos falam, mas poucos tiveram a oportunidade de conhecer diretamente, na ausência de mediadores³³ que trabalham para apaziguar a força de sua investidura. E ainda que a escolha por tal método tenha como objetivo apresentar o discurso amoroso por aquilo que ele é e não pelo que dizem sobre ele, somos advertidos antecipadamente de que ali se concretizará apenas um retrato, e não um panorama do discurso em sua totalidade:

Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua simulação, e devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, de modo a por em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de falso lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala (BARTHES, 1981, p. 1).

³³ Tal mediador pode ser tanto um texto crítico que fale sobre o objeto e é, por esse motivo, exterior a ele, ou a voz paralela que se inscreve imbricada à voz do objeto no texto, mas se distingue em decorrência da diferença dos níveis de consciência que cada um demonstra ter sobre o todo. Os estudos da linguagem comumente o chamam de metalinguagem, que nada mais é que outro corpo de linguagem que atua como anfitrião de uma casa que não lhe pertence. Cicerone que, por vezes, também reside no lugar, e por essa razão, conhece muito bem o espaço, sua função é acolher os convidados dando-lhes diretrizes sobre a casa e seus habitantes. É por meio dessa atitude que, muitas vezes, os visitantes são poupados do modo ríspido e austero que o dono da casa pode apresentar quando revela a ânsia de se fazer conhecer por completo. Nem sempre se está pronto para conhecer alguém em sua totalidade (ou ao menos na totalidade suposta por aquele que se expõe). Todavia, tal atitude que conforta também priva – ou desvia – o convidado: ao ser poupado do confronto, esse hóspede pode deixar de descobrir que o verdadeiro dono da casa é extremamente cativante, perdendo a oportunidade de ganhar um novo amigo ou até um enamorado, afastando de si as chances de tornar-se também um morador dessa casa e não só o inquilino ou um mero visitante.

O discurso amoroso na qualidade de sujeito apaixonado é o viés ousado pelo qual conhecemos (*re-conhecemos?*) esse uso dirigido da linguagem. Ousadia que se assemelha ao que Llansol faz com a “figura”, na medida em que traz como sujeito alguém que não é pessoa, nem mesmo animal, mas um “discurso”. Mas ousado também por vociferar as palavras de um sujeito enamorado no momento de paixão, mas na ausência do ser amado; ou por evidenciar uma estrutura, e não um quadro dos aspectos psicológicos que perfazem esse “eu”. Mas a maior ousadia de todas acreditamos que recai sobre o que constata Leyla Perrone-Moisés (1983): o fato de sermos apresentados ao discurso por um enunciador que ao mesmo tempo que “está tão implicado que não consegue descolar do enunciado”, está “levemente distanciado [...], quer por sua informação psicanalítica (que lhe permite reconhecer seu ‘imaginário’), quer por uma ligeira ironia que lhe permite colocar a si mesmo [...] como teatral e até humorístico” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 65).

Por conseguinte, o retrato que esse livro será capaz de nos oferecer não se levantará por meio de uma única imagem. Tal condição não decorre apenas da escolha pelo método dramático ou do fato de que o discurso amoroso assume a posição de sujeito apaixonado: ela, ademais, é reflexo da natureza do discurso propriamente dito, que, enquanto uso específico da linguagem, projeta um feixe de diferentes mensagens dirigidas a um determinado propósito.³⁴ Voltando ao texto, é possível encontrar indícios dessa multiplicidade das mensagens pela forma como o eu enamorado se expressa – “Seu discurso só existe através de **lufadas de linguagem**, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias” (BARTHES, 1981, p. 1, **grifo nosso**). E essas “lufadas”, encerrando o modo pelo qual se conhecerá o discurso amoroso em si, delineiam, por sua vez, a existência de diferentes linhas que perfazem esse eu, singularizando certos núcleos que concretizam uma forma intermediária intitulada figura:

Podemos chamar essas frações de discurso de *figuras*. Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico; enfim, no sentido grego: σχήμα, não é o “esquema”; é, de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso:

³⁴ Em função da amplitude de possibilidades de significado para o vocábulo “discurso”, vamos considerar aquilo que sintetiza Milton José Pinto na introdução que oferece à *Análise estrutural da narrativa* (2008): “Discurso é um exemplo empiricamente atestado de linguagem (um filme, um conto, um romance, um poema, uma pintura, um fragmento de conversa cotidiana, etc. são discursos) Linguagem tem portanto aqui sentido lato: designa, como já sugeria Louis Hjelmslevs, qualquer sistema semiótico. A característica fundamental dos discursos é a sua heterogeneidade do ponto de vista semiológico: todo discurso admite uma pluralidade de interpretações homogêneas, podendo-se pois afirmar que são constituídos pela imbricação de diversas mensagens” (PINTO, 2008, p.10).

o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado (BARTHES, 1981, p. 1).

Percebendo, assim como Llansol, que o grande sujeito desse texto não cabia nos limites do personagem, Barthes chama de figuras não o discurso em si, mas suas “frações”, que são as facetas pelas quais se conhece o discurso amoroso propriamente dito. E se o discurso é compreendido igualmente pelo que evoca sua raiz *dis-cours*, “ação de correr para todo lado” (BARTHES, 1981, p. 1), essas figuras são realmente “gestos” desse corpo, flashes de um movimento que não cessa.

Então, como uma fotografia ao captar a paisagem, a figura, sendo parte do discurso, não só retém a marca da ação como também é parte do movimento que perdura. Por conseguinte, por mais que não carregue o registro de onde vem e para onde vai, é possível constatar que seus significados não estão limitados a si. Logo, ainda que ambas, fotografia e figura, sejam apenas um recorte, elas estão em um diálogo incessante com o âmbito maior do qual fazem parte, relação que não verificamos na apresentação da proposta grega de figura enquanto “esquema”, de acordo com Auerbach. A essa distinção, creditamos as seguintes qualidades atribuídas à figura como fração do discurso: “A figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto)” (BARTHES, 1981, p. 1).

Também não podemos deixar de notar outra das facetas significativas que faz com que essa figura se diferencie daquela trazida pelos gregos: seu caráter fragmentário. De acordo com as indicações iniciais presentes no livro do crítico francês, a figura como fração do discurso amoroso se mostrará literalmente por meio de pequenos trechos retirados de obras variadas, formando um novo corpo através de uma verdadeira bricolage. Desse modo, percebe-se que Barthes recupera traços do aspecto mais elementar que caracteriza a condição fragmentária, mas não só. Distingue-se, também nessa ideia de figura, traços da proposta de fragmento enquanto gênero literário, como propõe o trabalho dos Românticos de Jena, quando as figuras se apresentam numa mescla de textos diversos junto a pequenas reflexões a partir deles.

Com base no estudo de Labarthe e Nancy, intitulado “A existência fragmentária” (2004), é possível inclusive conjecturar sobre as dimensões do espectro da tradição do fragmento por aquilo que a figura de Barthes eventualmente transpassa da ideia veiculada pelos Românticos, na medida em que o que estes foram responsáveis por solidificar e promulgar da noção de fragmento enquanto gênero é parte de uma questão com origens ainda mais antigas:

Contentemo-nos, por ora, em salientar que, com o fragmento, os Românticos recolhem de fato uma herança, a herança de um gênero que se pode

caracterizar, pelo menos do exterior, por três traços: o relativo inacabamento (“ensaio”) ou ausência de desenvolvimento discursivo (“pensamento”) de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver aí ou no juízo fornecido por suas máximas (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 69).

Pautando-nos nas três linhas destacadas no excerto, somos capazes de observar nos *Fragmentos de um discurso amoroso* a “ausência de desenvolvimento discursivo” da figura, quando o próprio discurso amoroso opta por falar de si mesmo, abdicando da sequencialidade em benefício do gesto; é-nos possível também perceber “a variedade e a mistura dos objetos”, a partir do processo pelo qual se compõe a figura pela obra – na justaposição de textos que vão da ficção à psicanálise em um *corpus* diverso, tendo em comum as variáveis evocadas no discurso amoroso; e, por fim, conseguimos verificar “a unidade do conjunto”, na medida em que nos voltamos ao que principia toda escrita desse livro – reconhecer, em meio a partes dispersas, um sujeito apaixonado em toda sua multiplicidade.

Ainda que não nos tenhamos detido na questão fragmentária o quanto sua complexidade mereceria, os poucos apontamentos referentes ao caráter fragmentário da figura trazidos aqui já nos permitem afirmar que tal qualidade não é apenas mais uma característica que define a forma, mas é o próprio traço distintivo dela nessa obra, visto que parte e todo dialogam constantemente. Outrossim, é de se redobrar a atenção à figura quando se percebe que, além da importância que exerce para o texto ao ser essa proposta inovadora no âmbito da estrutura, ela mesma é o que dá título à obra, já que as “figuras” nada mais são do que “fragmentos de um discurso amoroso”.

Dando sequência ao estudo, dirigimo-nos agora à investigação da relação que se firma entre os elementos do discurso amoroso que a figura é responsável por destacar e o próprio discurso como um todo. Caminhamos nessa direção por saber que as figuras não só demonstram serem capazes de captar a menor unidade que porta o princípio do movimento (“gesto de um corpo”), como também trazem em si a síntese de tudo o que resume essa forma discursiva (uma vez que o gesto não deixa de ser corpo). Por esse motivo, e em conformidade às informações levantadas, acreditamos que a figura, tal como se mostra em *Fragmentos de um discurso amoroso*, atua perante o discurso amoroso como uma mônada.

Ao recuperar tal ideia, evocamos aquilo que Walter Benjamin (2011) recria em diversos momentos de sua obra sobre o conceito de mônada proposto por Leibniz. A partir daí, o crítico alemão reflete sobre componentes e relações no campo da arte, história e filosofia, articulando

essas e outras disciplinas em uma forma única de pensamento. Em síntese, ao pressupor que a figura trazida no livro de Barthes atue consoante a uma mônada, acreditamos que ela mantém a capacidade de ser a “forma abreviada” (BENJAMIN, 2011, p. 12) do discurso, do mesmo modo que a “ideia” foi pensada perante ao mundo por Benjamin na *Origem do drama trágico alemão* (2011).³⁵

Outro aspecto fundamental que nos auxiliou a embasar essa relação parte da constatação da equivalência entre cada uma das “figuras”, conforme se pode constatar por meio deste, entre tantos outros trechos do texto de Barthes:

Nenhuma lógica liga as figuras ou determina sua contiguidade: as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Erínias; se agitam, se chocam, se acalmam, voltam, se afastam sem nenhuma ordem como um voo de mosquitos. [...] Em termos linguísticos, dir-se-ia que as figuras são distribucionais, mas não integrativas; ficam sempre no mesmo nível [...] (BARTHES, 1981, p. 4).

Igualmente, entendemos que a existência de uma figura não pressupõe uma outra – “Cada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia [...]” (BARTHES, 1981, p. 4) –, e ainda que estabeleça alguma ligação com as demais, essa conexão não se projeta de modo a interferir no valor que a figura possua diante do todo. Destarte, independentemente de qual entre as figuras se escolha ou a partir de qual ponto se tome para observá-las, todas possuirão igual importância frente ao discurso amoroso.

Muito próximo da ideia de “figura” para Llansol está esse aspecto, na medida em que a autora, ao propor uma escrita que se dê fora do tempo, também não elege uma ordem pela qual os seres de seu “texto” devam estar conectados. Nem todas as “figuras”, porém, são aparições de um mesmo ser, como é a figura de Barthes em relação ao discurso amoroso, e tampouco aquelas que são, enquanto “linhagem”, podem ser tomadas exatamente como iguais, uma vez que apresentam cada qual um conhecimento distinto acerca do “texto” e uma dinâmica particular frente a ele. Por essa razão, há de se ter em mente que a noção de figura empregada aqui por Barthes, mesmo que reconheça um aspecto próprio a cada figura, ainda está muito ligada à unidade do discurso amoroso, diferentemente da “figura” llansoliana.

A complementar a proposição traçada a respeito da amplitude do espectro do discurso apreendido de forma diminuta pela figura, debruçamo-nos agora sobre outra das esferas pelas

³⁵ “A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN, 2011, p.37).

quais a figura passa, a esfera da linguagem, a fim de perscrutar de que modo ela se manteve nessa fração. Para tanto, seguimos o rastro deixado pela “frase”: “[...] no fundo de cada figura jaz uma frase, quase sempre desconhecida (inconsciente?), que é empregada na economia significativa do sujeito apaixonado” (BARTHES, 1981, p. 3).

Da mesma maneira que o gesto tende a apontar a parte viva do discurso, uma vez que sua natureza contém traços responsáveis por indicar o caráter dinâmico da linguagem em uso, a frase que “jaz” em cada figura é o rastro deixado pela materialidade do discurso amoroso, pois é uma das menores configurações em que a língua registra seu emprego enquanto construção elaborada de signos que visa a um certo propósito comunicativo. As frases correspondentes a cada figura certamente têm em comum o fato de se encontrarem repetidas vezes por entre as inúmeras aparições desse tipo de discurso, mas uma qualidade especial sobressalta nesse grupo: “Essa frase mãe (aqui apenas postulada) não é uma frase completa, não é uma mensagem concluída. Seu princípio ativo não é o que ela diz, mas o que ela articula [...]” (BARTHES, 1981, p. 3).

É importante aqui recuperar a reflexão curiosa que surge em meio ao texto sobre os casos em que o discurso amoroso é empregado (BARTHES, 1981, p. 2). Percebeu-se que, quando o sujeito apaixonado vive suas diversas situações amorosas, ele não carrega delas a lembrança de diálogos completos, tampouco imagens totalizantes dos pensamentos evocados no momento de paixão, mas apenas pedaços de frases, vestígios que funcionam como um código que ativa na memória a lembrança de tais momentos – “O enamorado que não esquece *de vez em quando*, morre por excesso, cansaço e tensão de memória (como Werther)” (BARTHES, 1981, p. 28).

Em função da condição descrita para a frase que a figura carrega, podemos antever que antes de serem as menores unidades sintáticas que se repetem pelo discurso amoroso que a figura consegue reter, tais frases, assim, cortadas, têm grandes chances de ser somente as menores estruturas cujos atributos permitem ao sujeito reconhecer um princípio comum ao existente nesse discurso. Tal economia da linguagem para a figura, portanto, não visaria tocar as unidades distintivas da língua ou as unidades de sentido: essas frações de frases, na condição de mecanismo articulador, têm como objetivo atingir algo que a linguagem consegue despertar no sujeito ainda mais específico que qualquer estrutura do conhecimento, um traço que marca o discurso amoroso enquanto tal, o sentimento:

[...] se o sujeito espera o objeto amado num encontro marcado, uma ária de frase passa repetidamente pela sua cabeça: “Não é lá muito elegante...”; “ele (ela) bem que poderia.”; “ele (ela) sabe bem..”: poder, saber o que? Pouco importa, a figura “Espera” já está formada. Essas frases são matrizes de

figuras, precisamente porque ficam suspensas: elas dizem o sentimento, depois param, cumpriram seu papel (BARTHES, 1981, p. 3).

Essa “ária de frase” que habita a figura, devendo transportar o mais diretamente possível aquele que a encontra à situação amorosa correspondente, não vacila em se articular a sentimentos em detrimento de qualquer outro aspecto da memória que pudesse evocar para realizar sua tarefa. Por isso, as “figuras” não perdem qualquer valor quando as frases que portam não possuem as competências necessárias para transmitir mensagens completas: tendo a habilidade de dizer “o sentimento”, esses dispositivos cumprem seu papel logo após efetuarem a articulação entre os pedaços de frase particulares a cada figura e os contextos amorosos específicos a que remetem, não sendo necessário para além dessa tarefa que as frases assumam qualquer outra função.

Desse modo, podemos supor, a partir da relação entre as frases entrecortadas e as “figuras” enquanto manifestações do sujeito amoroso, que o caráter linguístico veiculado na figura, não conseguindo transmitir mensagens, mas apenas os traços acerca do contexto das situações de uso em que as mensagens são colocadas, preserva sobretudo o aspecto dêitico da linguagem. Em um primeiro momento, tal qualidade corre o risco de parecer irrelevante, inclusive porque o texto mesmo afirma que essas frases desaparecem logo que “cumpriram seu papel”. Mas quando voltamos o olhar à figura frente ao todo, recuperando as diretrizes de sua participação pela obra – como aquela que delineia a voz do eu enquanto sujeito amoroso –, percebemos que esse sujeito não consegue falar de si abdicando de se “referenciar”, “posicionando-se” perante às situações anteriormente vividas.³⁶

Em vista disso, é possível notar que a figura não se reconhecerá nos tipos que habitualmente vemos fazer uso do discurso amoroso, como “o conquistador” ou “o amante”, mas poderá ser encontrada em meio à tipificação de determinadas situações nas quais o uso do discurso amoroso se dá – conjunturas que se repetem em razão das jogadas de linguagem empregadas pelo sujeito enamorado: “A figura, é o enamorado em ação” (BARTHES, 1981, p. 1)”, e não apenas “o enamorado”. Por conseguinte, toda figura possuirá como título não um nome, mas um “argumento” – “‘exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, historia inventada’; [...]. [que] não diz respeito ao que possa ser o sujeito apaixonado (não há ninguém exterior ao sujeito, não há discurso sobre o amor), mas ao que ele diz” (BARTHES, 1981, p. 2-

³⁶“É como se houvesse uma tópica amorosa, da qual a figura fosse um lugar (topos). Ora, o próprio de uma Tópica é de ser um pouco vazia: uma Tópica é de regra meio codificada, meio projetiva (ou projetiva por ser codificada)” (BARTHES, 1981, p.2)

3) – seguido por pequenas indicações das circunstâncias em que esse argumento foi (ou é?) encontrado – como “O enamorado inoportuno” ou “Um jogo cruel”.

Nessa dinâmica, a figura construir-se-á na recolha dos fragmentos de obras diversas, e uma vez que esses excertos têm como alvo situações amorosas propriamente ditas, não veremos entre eles registros que se detenham de modo prolongado sob a singularidade de uma obra ou um personagem³⁷ (inclusive porque muitos dos títulos cujas frações são retiradas para a composição desse trabalho não são ficções); em contrapartida, multiplicam-se os fragmentos nos quais é possível, ainda que se desconheça personagem, obra e até mesmo o autor que os deu origem, dizer com tranquilidade “Reconheço essa cena de linguagem” (BARTHES, 1981, p. 2).

A referida “cena de linguagem”, também indicada pela obra simplesmente como “cena”, será a grande evidência do método dramático cuja menção deu-se logo nas primeiras linhas dos *Fragmentos de um discurso amoroso*. Ela será o lugar em que se encontram conjugadas as já mencionadas “árias de frases” às “situações” que a figura persegue – “ela [a cena] é a própria linguagem, apreendida no seu infinito” (BARTHES, 1981, p. 38), tornando-se por isso o berço do discurso amoroso. A figura, sendo apenas a fração desse discurso e, portanto, uma ínfima parte ordenada da cena, buscará nela aquilo que lhe cabe, atuando como um cristal transpassado pela luz: mesmo desmembrando a totalidade, a figura consegue manter a qualidade principal do todo abreviada em si, ao mesmo tempo que alcança em cada um dos diferentes raios de luz que revelando um tipo específico de beleza.

Nesse ponto encontramos outra aspecto que aproxima a obra de Barthes e o “texto” llansoliano. A cena de linguagem, enquanto situação discursiva na qual as figuras se destacam, forja o espaço onde esses seres de discurso se dão a ver, tal como a “cena fulgor” é para as “figuras” em Llansol. Essa pertença dos seres ao espaço, sendo eles próprios o espaço, estreita o laço entre as duas propostas, que só se afastam quando lembramos que, diferentemente da figura de *Fragmentos de um discurso amoroso*, a “figura” llansoliana possui sua matriz na “imagem”, o que torna a “cena fulgor” mais que o espaço do jogo de palavras, o lugar pelo qual se “olha”, tocando a dimensão fenomênica das imagens que se levantam pelo “texto”.

As partes das quais, segundo o crítico francês, as figuras são fração na cena de linguagem ganham corpo como falas, proposições extraídas do discurso amoroso. Todavia, sabemos que

³⁷ Por mais que a passagem central de *Os sofrimentos do Werther* sejam constantemente evocadas nesse livro de Barthes, o caráter subjetivo do personagem se apaga frente ao diálogo, na medida em que o desenrolar das situações evidencia a banalidade do evento, retirando a exclusividade que pudesse lhe ser atribuída.

a relação amorosa não se dá em pequenos instantes, mas sim no cruzamento deles – “[...] não se trata de escutar um ao outro, mas de se sujeitar em comum a um princípio de repartição dos bens da fala” (BARTHES, 1981, p. 36) – e é por essa razão que as “figuras” visam à cena como “troca de contestações recíprocas”, (BARTHES, 1981, p. 36), relação que conhecemos também por *diálogo*:

Com a primeira cena, a linguagem começa sua longa carreira de coisa agitada e inútil. Pois foi o diálogo (a justa entre dois atores) que corrompeu a Tragédia, antes mesmo da aparição de Sócrates. O monólogo foi dessa forma relegado aos próprios limites da humanidade: na tragédia arcaica, em certas formas de esquizofrenia, no solilóquio amoroso (pelo menos por tanto tempo quanto eu “sustente” meu delírio e não ceda à vontade de atrair o outro para uma contestação ordenada de linguagem) (BARTHES, 1981, p. 36).

Ultrapassando os limites com que evoca a reunião das mensagens com as referências que essas trazem e dão forma ao contexto em que se encontram, o diálogo é a dinâmica da relação amorosa tornada visível pela linguagem, linguagem essa que abandona qualquer outro objetivo além do da manutenção da conexão que se firma entre os que se dispõem à tal “justa”, ao embate. E ainda que se faça no cerne da forma dramática, de acordo com o que se leu na última citação, é possível perceber que o diálogo não nasce junto da Tragédia. Verificamos então que sua entrada no drama delimitará uma das primeiras transformações que verá: o diálogo não marca simplesmente a presença de uma segunda voz pelo texto, mas circunscreve os limites entre duas vozes concorrentes, duas verdades que estão a rivalizar pelo espaço.³⁸

Tal constatação acerca do diálogo se constrói na relação direta com o que Nietzsche escreve sobre a Tragédia. Aliás, a argumentação de Barthes é um desdobramento sutil de um escrito do filósofo alemão, que, quando analisados em conjunto (o trecho do trabalho de Nietzsche do qual parte Barthes segue citado nos *Fragmentos de um discurso amoroso* no fim da mesma página em que aparece o comentário anteriormente trazido), os dois fragmentos permitem que se anteveja algo que vai além das expectativas:

NIETZSCHE: “Já existia algo de semelhante na troca de palavras entre o herói e o corifeu, mas, como um estava subordinado ao outro, o combate dialético

³⁸ De modo extremamente sutil, podemos conceber um suposto nascimento para a ideia de dialogismo, tal como se verá com Bakhtin, ao percebermos que a incipiente disputa entre as vozes no texto se faz possível quando ao menos duas passam a assumir igual poder pela cena, poder sobre a detenção da verdade. Salientemos que, de acordo com a referida citação, esse será o berço da transformação da Tragédia, aspecto que, de modo semelhante, irá determinar uma característica do romance.

era impossível. Mas a partir do momento em que dois personagens principais se encontraram frente a frente, presenciou-se o nascimento, conforme um instinto profundamente helénico, da Justa de palavras e de argumentos: o diálogo amoroso (compreenda-se: a cena) sempre foi desconhecido da tragédia grega” (“Sócrates e a tragédia”, *Escritos póstumos*, 42) (NIETZSCHE apud BARTHES, 1981, p. 36).

Ao dirigir o olhar ao diálogo, seguindo a deixa lançada pelo próprio autor de Zarathustra, o escritor francês encontra a semente que contradirá a problemática trazida por Nietzsche quanto à atribuição a Sócrates da responsabilidade pelo fim da Tragédia grega. Barthes nega que um único sujeito (ou mesmo uma instituição)³⁹ seja responsável pelo desfasamento ou desaparecimento de uma forma dramática a partir do momento que tanto o ensaísta francês como o próprio Nietzsche reconhecem a força que o diálogo possui sobre a tragédia – ela, que para o filósofo alemão, era propriamente a situação em que se dava a ver pelo texto a supremacia de uma voz.

Assim, Barthes se apoia no diálogo enquanto elemento estrutural reconhecidamente estranho à tragédia grega para afirmar que é somente quando há distinção de vozes – concorrentes que seguem por vias opostas a caminho da verdade⁴⁰ – que a tragédia passa a conhecer a cena, a linguagem em ação que dá vazão ao “combate dialético”, e, por essa razão, ela passa a se desconhecer, tornando-se outra.⁴¹

Essa longa volta nos traz novamente ao diálogo na cena e sua relação com a figura. Mas os últimos pormenores comentados acerca da transformação que o diálogo insere na Tragédia não foram pontuados apenas a título de curiosidade, uma vez que a dinâmica criada pela concorrência das vozes, sendo a base do discurso amoroso, também será um dos elementos que agirá sobre a figura enquanto parte dos *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Podemos antever que, sendo fragmentário, o trabalho de Barthes naturalmente instigará o questionamento sobre os limites dos gêneros literários clássicos – narrativa, drama e poesia. Mas em vista da razão que motiva a criação dessa obra – atuar como expressão do “discurso

³⁹ Acreditamos que Nietzsche, nesse caso, ultrapassa a instância do sujeito quando diz que Sócrates é o responsável pelo fim da tragédia, uma vez que Sócrates sintetiza o pensamento filosófico no referido contexto.

⁴⁰ Por esse motivo os amantes tendem ao encontro ou ao desencontro, e nunca a caminhar em paralelo.

⁴¹ No texto de Barthes é possível encontrar a diferenciação entre a tragédia em que há a supremacia de uma única voz – a expressão de uma única verdade – daquela que se faz no jogo entre duas ou mais a partir de dois aspectos: o uso de maiúscula e o adjetivo “arcaica”, empregado para descrever a forma que preserva uma única voz: “[...] foi o diálogo (a justa entre dois atores) que corrompeu a Tragédia, [...]. O monólogo [...] relegado aos próprios limites da humanidade: na tragédia arcaica[...].” (BARTHES, 1981, p. 36).

amoroso” enquanto sujeito – e o aparecimento das “figuras” como facetas variadas de um mesmo ser, acreditamos que uma forma textual mais que qualquer outra vai sentir reverberações das provocações que ali se propõem.

Um dos caminhos que nos revelará essa forma será aquele que persegue a importância da figura para essa escrita. Isso porque a figura é uma “criação” dessa obra, que surge visando alcançar a dinâmica da singularidade da fração do discurso amoroso, uma singularidade que se faz sujeito desse texto – um discurso falando de si. Ao mesmo tempo, sendo parte do todo e estando em uma relação direta com ele, as “figuras” assumem a função de manter tal conectividade, concebendo ligações entre si que não se guiam por qualquer lógica conhecida. E, além de serem responsáveis por essa tarefa, as figuras possuem como condição *sine qua non* ser o “gesto do corpo captado na ação”, o que implica a capacidade de pressupor o movimento sem o realizar.

Entretanto, no momento em que cada um desses diferenciais que a figura traz se vê reunido à proposta maior desse texto – apresentar o espaço para o discurso amoroso mostrar a si mesmo na condição de sujeito – vemos o motivo pelo qual a figura, mais que qualquer outro elemento, direciona ao gênero que *Fragments de um discurso amoroso* acaba por provocar com mais intensidade: a impossibilidade de se detectar ali qualquer narrativa:

Como Narrativa (Romance, Paixão), o amor é uma história que me realiza no sentido sagrado: é um *programa*, que deve ser cumprido. Para mim, ao contrário, essa história *já teve lugar*; pois aquilo que é acontecimento, é o único rapto do qual fui objeto e do qual repito o que vem depois (e falho). O enamorado é um drama, se quisermos devolver a essa palavra o sentido arcaico que Nietzsche lhe dá: “O drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação (esta tinha lugar *antes* ou *atrás* da cena)” O rapto amoroso (puro momento hipnótico) tem lugar *antes* do discurso e *atrás* do prosaísmo da consciência; o “acontecimento” amoroso é de ordem hierática: é minha própria lenda local, minha historinha santa que declamo para mim mesmo, e essa declaração de um fato consumado (imóvel, embalsamado, afastado de todo prazer) é o discurso amoroso (BARTHES, 1981, p. 81-82).

Como se vê, discurso amoroso e acontecimento estão posicionados em diferentes fases da relação amorosa, isso porque, quando o envolvimento amoroso *acontece*, os combatentes da justa alcançaram os objetivos almejados na batalha ao menos por alguns instantes, cessando o combate e, por conseguinte, o diálogo. Nesse momento, não existindo discurso, não existem figuras, não existe cena – a linguagem deixa de ser empregada sem motivo e ganha um objeto. Quando o acontecimento se acaba e a conexão se rompe, o discurso volta como síntese maior

da vontade de retornar à pausa: o enamorado, desejoso de retomar os momentos de paz e união, lança-se ao objeto de amor com um arsenal de argumentos que atinge o alvo de modo repentino. Ele retoma tudo de outrora, por trás da cena que agora vê, e provoca como resposta uma afronta igualmente avassaladora por parte do objeto de amor, que dá sequência à rememoração em vista do reencontro da pausa, deparando-se novamente ao contínuo da linguagem “agitada e inútil”. Por essa razão o discurso falha ao tentar repetir o momento de seu rapto, a história, e por isso o acontecimento nunca será posto em cena.

Conquanto o discurso amoroso seja inapto a repetir o acontecimento, as figuras, ao revelarem diálogos pelas cenas, conseguem *indicar* o acontecimento e, por extensão, diferentes narrativas em função de seu caráter fragmentário. Essas narrativas a que as figuras apontam estão presentes na literatura ocidental, e dão-se a ver pela escritura sem esconder de onde procedem: vêm de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de *Hyperion*, de *O caminho de Swan*, de *Mãe coragem e seus filhos...* Somos capazes de reconhecê-las, mas aos poucos, tal informação perde sua relevância: conforme o caráter fragmentário se sobressai, essas partes vão assumindo um corpo, ganhando a singularidade que agora pertence ao discurso como sujeito.

Assim, um certo desconforto é descrito entre os leitores desse texto,⁴² provocado, em larga medida, devido à autonomia possível entre o diálogo frente à história narrada, e mesmo entre o diálogo e a ação, uma vez que *Fragmentos de um discurso amoroso* é uma obra que abdica desse segundo elemento, como se pode observa pelas palavras de de Culler em seu livro *As ideias de Barthes* (1988), a respeito precisamente dessa possibilidade ofertada pela figura:

A série de fragmentos, ou “figuras”, como ele as denomina (“figuras” no sentido de “poses”), apresenta o material para um romance, uma multiplicidade de cenas e enunciados apaixonados ou reflexivos; há pistas torturantes de uma história de amor pessoal, mas não um desenvolvimento ou continuidade, nenhuma trama ou progresso numa relação de amor e, em lugar de personagens em desenvolvimento, apenas papéis generalizados do enamorado e do objeto do seu amor (CULLER, 1988, p. 97).

O desconforto de Culler, ao distinguir nos *Fragmentos de um discurso amoroso* o “material para um romance” em meio às figuras, enquanto percebe a impossibilidade desse

⁴² Interessante notar que esse livro, por mais que não consiga assentar-se tranquilamente em solo ficcional, atraiu um maior número de leitores, se comparado às demais publicações de Barthes, ao mesmo tempo que perdeu força entre o público acadêmico, como assinala o estudo publicado por Bratfisch: “Em sua época e em contexto francês, sabemos, foi também um grande sucesso de público – Barthes foi entrevistado pela Playboy, assim como participou do programa de televisão *Apostrophes* apresentado por Bernard Pivot –, mas um grande fracasso intelectual” (BRATFISCH, 2013, p. 801).

projeto, pois não há ali qualquer traço de “um desenvolvimento ou continuidade”, revela que o trabalho do escritor francês conseguiu provocar os limites do romance mais do que de qualquer outro gênero, uma vez que essa obra, que se constrói na ausência dos elementos que fundamentam tal forma narrativa, obtém, como o próprio Culler diz: “uma maneira de produzir ‘o romanesco’: o romance menos a trama e os personagens” (CULLER, 1988, p. 97). Desse modo, Barthes instaura a dúvida sobre os limites que permitem dizer se um texto é, ou não, um romance.

A inquietação de Culler frente ao que alcança essa obra de Barthes é muito semelhante ao que alguns leitores também sentem quando se debruçam sobre o “texto” llansoliano, forçando a distinção de aspectos que o identifiquem como romance, mesmo que a mistura dos gêneros seja evidente e a ausência de um sujeito que vise um objetivo torne essa aproximação inviável. Em contrapartida, a tendência à aproximação ao romance, tanto no caso de Llansol como no de Barthes, faz com que um mesmo ponto seja evidenciado com a escolha pela figura – a insuficiência do gênero romanesco em razão das relações a que se anseia alcançar entre os seres pelo texto.

Em vista do último aspecto mencionado e do comentário feito por Culler sobre *Fragmentos de um discurso amoroso*, abrem-se precedentes para se questionar em que medida a obra de Barthes não pode ser considerada uma tentativa de o crítico francês fazer, não um romance, mas algo que o ultrapassasse, isto é, algo além da ação, do retrato da aventura amorosa. Tal conjectura seria um disparate, caso Barthes não demonstrasse um forte interesse pelo romance e suas fronteiras em grande parte de sua trajetória como ensaísta e crítico. Pode-se notar esse movimento ao lermos seu estudo sobre a modulação dos verbos usados por Proust e o reflexo desse recurso para o romance como um todo em *O grau zero da escrita* (2000), ou também em *Crítica e verdade* (1970), nas análises que ali traz sobre as inovações propostas pelo *nouveau roman* francês. Mas há, para além do conhecido apreço pelo assunto, um tema específico que o autor persegue em sua trajetória e que nos permite delinear uma espécie de caminho possível que relacionaria *Fragmentos de um discurso amoroso* às demais reflexões sobre o romance, tornando o que até então seria uma mera suposição em uma grande possibilidade: o personagem.

Chama atenção o sutil, mas constante, desconforto com a categoria de personagem que o ensaísta demonstra possuir, desconforto que se mostra tanto pelo que é focalizado entre os escritos que interpreta, como pelo que o autor traz dos demais trabalhos críticos sobre o assunto. Um exemplo sintomático dessa preocupação se percebe em um de seus textos mais conhecidos,

“Introdução à análise estrutural da narrativa” (1966)⁴³. Nele, além de se verificar um verdadeiro panorama do que de mais notável se escrevera até então sobre a narrativa pela perspectiva estruturalista, tem-se, paralelamente, a contribuição do autor, que insiste em manter inúmeras ressalvas frente às categorias como definições totalizantes.

Por isso é interessante constatar que, de acordo com Barthes, entre todos os elementos sintomáticos que caracterizam o texto narrativo, o personagem é o único que não apresenta concordância entre estudiosos quanto à dinâmica de sua atuação pelo texto. E, para além disso, o próprio autor salienta que, mesmo entre as análises mais notáveis sobre o assunto, não há nenhuma que contemple o objeto com a devida atenção:

Na Poética aristotélica, a noção de personagens é secundária, inteiramente submissa à noção de ação: pode haver fábula sem “caracteres”, diz Aristóteles, mas não existiriam caracteres sem fábula. Esta perspectiva foi retomada pelos teóricos clássicos (Vossius). Mais tarde, o personagem, que até aí não era mais que um nome, o “agente da ação” tomou uma consistência psicológica, tornou-se um indivíduo, uma “pessoa”, breve um “ser” plenamente constituído, mesmo que ele não fizesse nada, e bem entendido, antes mesmo de agir o personagem cessou de ser subordinado à ação, encarnou de início uma essência psicológica; estas essências podiam ser submetidas a um inventário, cuja forma mais pura foi a lista dos “empregos” do teatro burguês (a *coquette*, o pai nobre, etc.). Desde sua aparição, a análise estrutural teve a maior repugnância em tratar a personagem como uma essência, mesmo que fosse para classificá-lo; como o lembra aqui T. Todorov, Tomachevski chegou até negar ao personagem toda importância narrativa, ponto de vista que ele atenuou em seguida. Sem chegar a retirar os personagens da análise, Propp reduziu-os a uma tipologia simples, fundada não sobre a psicologia, mas sobre a unidade das ações que a narrativa lhes atribuiu (Doador de objeto mágico, Ajuda, Mau, etc.) (BARTHES, 2008, p. 43-44).

Como se pode observar por esse trecho em que Barthes delineia a preocupação da teoria/crítica com o personagem, houve apenas um singelo aumento do interesse dedicado ao tema pelos estudiosos no decorrer da história devido ao quase consenso do grupo quanto à pouca relevância que o personagem tem frente ao cerne do texto narrativo, a ação. Esse fato é constatado pelo que se recolhe do exercício reflexivo a respeito do tema desde Aristóteles, que trata o personagem como termo acessório, até os estudos de Propp, já no século XX, que, embora sendo um dos estudiosos com a proposta mais consistente, ainda não trata da categoria pela complexidade pela presente focalizando-a em paralelo da narrativa.

⁴³ Data da publicação na revista *Communications*. Usaremos a edição brasileira que contempla a coletânea de ensaios sobre o estruturalismo, intitulada *Análise estrutural da narrativa*, de 2008.

A mesma linha de interesse, todavia, não pode ser comparada àquela delineada a partir da atenção que os textos ficcionais mostram em relação ao personagem, visto que nessas composições o destaque a ele não se deu apenas em contraponto à importância que adquiriu frente aos demais elementos constituintes da narrativa, mas também em razão da complexidade que a forma narrativa adquire, extrapolando qualquer parâmetro anteriormente estabelecido. Podem-se estimar as dimensões da discrepância entre literatura e teoria quando se observa que, até nas obras que Aristóteles tinha como *corpus* para afirmar que os personagens estavam totalmente submetidos à noção da ação, o questionamento sobre a possibilidade de existência da ação na ausência do personagem já era possível. Esse exercício permite constatar também que mesmo nesse caso, ou seja, quando o personagem possui baixíssima relevância para o acontecimento narrativo, ele é um fator de coesão essencial para que a ação se desenvolva.

Com esse breve panorama, Barthes ilumina uma imensa lacuna nos estudos literários, um vazio que, para ele, mais do que para qualquer outro estudioso, indica que teóricos e críticos estão ainda muito distantes de possuir um verdadeiro domínio sobre a estrutura narrativa como um todo. Talvez por esse motivo o autor tenha atravessado o estruturalismo com tanta destreza, fato que poucos, entretanto, percebem.

Deixemos de lado, por ora, *Fragmentos de um discurso amoroso* para adentrarmos *S/Z* (1970).⁴⁴ Conhecido pela ousadia das análises que renovam o olhar sob um dos mais notáveis autores da literatura francesa, Balzac,⁴⁵ *S/Z* (1999) debruça-se sobre um texto menos conhecido do autor realista, *Sarrasine*.⁴⁶ Curioso é saber que o motivo que o leva a se dedicar a essa novela é justamente o interesse despertado por dois textos críticos. Um deles, de autoria de Bataille, vem transcrito no final de *S/Z*, e possibilita-nos compreender o que atraiu Barthes a essa leitura: “Devemos, pois, procurar apaixonadamente as possibilidades do ser da *narrativa*” (BATAILLE apud BARTHES, 1999, p. 197).

Bataille não se engana ao situar *Sarrasine* no caminho dessa busca. Isso porque a novela faz-se em torno do enigma a respeito de um personagem velho e sombrio, depois segue em direção à busca de um escultor enamorado por uma atriz de ópera, até culminar na conexão dos dois – a amada e o velho – por meio de dois objetos de arte – uma estátua de mulher e um quadro que retrata Adonis. Todos – velho, atriz, estátua e Adonis – são personagens, pois são

⁴⁴ Data da publicação francesa. Utilizaremos nesta tese a edição portuguesa de 1999.

⁴⁵ Ver *Roland Barthes: O sabor do saber* (PERRONE-MOISÉS, 1981, p.50).

⁴⁶ A versão consultada faz parte do livro *S/Z* (1999).

capazes de agir, direta ou indiretamente, sobre a narrativa: o velho instiga a descoberta de sua identidade; a atriz move os impulsos do escultor rumo ao encontro amoroso; a estátua, por sua beleza, mobiliza o desejo de famílias ricas por sua aquisição; e Adonis, representado no quadro, instiga a contemplação que culmina na grande revelação – todos os quatro personagens são apresentações diferentes de um mesmo ser.

É por constatar a faculdade de uma mesma unidade multiplicar-se pela narrativa sob a forma de diferentes personagens – cada um com uma identidade bem demarcada atuando em linhas narrativas distintas sem, contudo, apagar os vínculos anteriormente existentes – que o crítico francês, delineando as “possibilidades do ser da *narrativa*”, propõe, além de uma ampliação da categoria de personagem ou sua redefinição, a criação de um grupo distinto, que contemple as lacunas já abertas, auxiliando o pesquisador a determinar de forma mais clara os limites do personagem. A esse novo grupo, Barthes dá o nome de figura:

Quando semas idênticos atravessam várias vezes o mesmo Nome próprio e nele parecem fixar-se, nasce um personagem. O personagem é, portanto, um produto combinatório: a combinação é relativamente estável (marcada pelo retorno dos semas) e mais ou menos complexa (comportando traços mais ou menos congruentes, mais ou menos contraditórios); esta complexidade determina a “personalidade” do personagem, tão combinatória quanto o sabor de um pitêu ou o de um vinho.[...] A figura é muito diferente: já não é uma combinação de semas fixados num Nome civil, e a biografia, a psicologia e o tempo já não podem apoderar-se dela; é uma configuração incivil, impessoal, acrônica, de relações simbólicas. Como figura, o personagem pode oscilar entre duas funções, sem que esta oscilação tenha qualquer sentido, pois acontece fora do tempo biográfico (fora da cronologia): a estrutura simbólica é inteiramente reversível (BARTHES, 1999, p. 56).

Esse excerto apresenta talvez o contraponto que Barthes esperava quando problematizou o olhar da crítica à categoria de personagem, pois ao fazer a distinção entre personagem e figura, ele realmente consegue esboçar com mais clareza as características e os domínios que a dimensão do ser textual abrange *Sarrasine*. Concomitantemente ao que esse texto ilumina, podemos distinguir com *S/Z* (1999) a linha que situa *Fragmentos de um discurso amoroso* no caminho da compreensão progressiva sobre a participação do personagem para o texto, visto que ali a escolha pela figura em desprezo do personagem, quando se desejou apresentar algo tão atemporal quanto o discurso amoroso, demonstra que o crítico francês não buscou apenas um artifício para tratar do assunto, mas fez uma escolha que culminou em um texto provocativo, fazendo-se outra coisa que não uma narrativa.

Ao discriminar o personagem como a condição a partir da qual “semas” idênticos reúnem-se sobre um “Nome”, Barthes restringe o personagem ao ser textual que se constitui a partir das

unidades de sentido que constam no limite da história narrada. Por isso, ao personagem pertence o caráter psicológico, a vida social, a descrição biológica, visto que todas essas informações fazem-se pela narrativa e têm o acontecimento como referência: fora das diretrizes que a ação delimita – tempo e espaço – essas especificidades perdem todo significado. A esse traço distintivo do personagem. Parece-nos que Llansol funda um estreito diálogo com Barthes, uma vez que ela vê na presença do nome certa limitação àquele que o recebe, pois o nome não condiz com a multiplicidade de aspectos que permeiam os seres, ignora o que deriva de cada um de seus estados, na medida em que é sempre um mesmo termo que corresponde a tudo que implica o ser. Assim, numa distinção próxima a do crítico, Llansol diz “tenho de pedir nomes para as pessoas vivas e verbos para as figuras” (LLANSOL, 2011b, p. 83).

A figura, de acordo com Barthes, é esse ser livre das amarras não apenas do nome, mas também do tempo e do espaço. Ela seria a unidade cujos elementos transpassam uma referência específica, podendo, em razão de tal flexibilidade, atravessar qualquer narrativa, passando, inclusive, através dela sem se descaracterizar. Todavia, a cada vez que a figura emerge sob um universo narrativo e se prende aos referenciais que o guiam, ela perde sua forma aberta para se fixar em um personagem. Desse modo, a dimensão “figural” do personagem estaria numa relação que extrapola os limites do texto, fundando uma conexão que só pode ser apreendida quando a referência adotada deixa a linearidade narrativa e se instaura na transversalidade da literatura.

Podemos depreender, pelo cruzamento da diferenciação entre figura e personagem trazida em *S/Z* (1999), que o que Barthes propõe nos *Fragmentos de um discurso amoroso* pode ser considerado a tentativa de materializar pela linguagem essa unidade atemporal e apessoal que existe por trás do personagem. Nas figuras, a realização dessa intenta se dá pela recolha do singular detectado nos diversos livros que formam o paideuma de Barthes, culminando em uma seleção de fragmentos que se organizam visando fugir à determinação que a narrativa acaba por creditar. Mas há aqui talvez um detalhe que não favorece a revelação da figura tal como prevista em *S/Z* (1999): o fato de haver uma referência por trás da figura sob a qual todo processo de seleção e organização se guia o discurso amoroso.

Como se viu anteriormente, uma vez que as figuras de *Fragmentos de um discurso amoroso* voltam-se repetidamente para o mesmo sema – discurso amoroso – ainda que cada uma possua um “título” e não um “Nome próprio”, impõe-se, nesse movimento, uma limitação que as impede de revelar de modo efetivo toda potencialidade que, de acordo com o que se propôs em *S/Z* (1999), a figura possui. Indícios da disparidade entre a proposta trazida em *S/Z* e a realização das “figuras” nos *Fragmentos de um discurso amoroso* aparecem justamente na

capacidade que a figura demonstra, nesse último, de indicar a histórias de amor: a ligação que esses fragmentos ainda mantêm com seu texto de origem acaba eventualmente por restringir a amplitude da figura para além dos limites do texto de onde ela foi retirada, movimento contrário ao esperado por tal forma como prevista em *S/Z*. Essa problemática pode ter se consumado no obstáculo impede que consigamos afirmar com total certeza que *Fragmentos de um discurso amoroso* é, de fato, o romance para além da forma romanesca, pois, como vemos nas anotações do último curso oferecido por Barthes, hoje presentes no livro *A preparação do romance I* (2005), a figura liga-se ao “Romance-fragmento”, mas este só se realiza efetivamente quando o fragmento é cindido no ponto exato para se constituir como tal:

Figura: o que aparece primeiramente como impossível, talvez seja finalmente possível. Neste caso: é possível conceber um *Romance por fragmentos*, um *Romance-fragmento*. Sem dúvida, eles existem - ou se aproximam disso: tudo depende de *barra*, do lugar, do fluxo, da página em que está marcada a cesura do descontínuo: aqui, seria, será preciso interrogar *dispositivo* visual dos romances: parágrafos, alíneas brancas = a *perigrafia* [...] (BARTHES, 2005, p. 38).

O comentário sobre a figura presente nesse último trabalho de Barthes, ao focalizar o fragmento como mais um traço correspondente a esse ser, indica que *Fragmentos de um discurso amoroso* foi realmente a obra do autor que mais distante se fez do exercício crítico, visto que se abeirou dos limites do literário para demonstrar a possibilidade de outra forma de ser pela escrita. Arriscamo-nos aqui a dizer que, depois de Barthes, foi Llansol que mais se aproximou de tal proposta ao articular a “figura”, com sua capacidade de apontar para outros textos sem com isso fazer-se na dependência deles, como o próprio “texto”, com suas quebras, espaços em branco, traços, aproximando-se do que o autor francês considerou como “Romance-fragmento”.

Finalizamos, assim, a incursão àquela que seria a ideia de figura que mais afim está da “figura” llansoliana. Daqui partimos para outra das abordagens que contemplam a figura, a filosófica, sob a óptica de Deleuze e Guattari (2013), abrindo espaço para a apresentação do último uso do termo que, ainda estando em uma área distinta da literária, não se faz longe dela, e delineia uma possibilidade para a figura como precursora na arte.

2.3 Deleuze e Guattari e a figura estética na arte

A proposta de Deleuze e Guattari não tem, como a de Auerbach ou a de Barthes, a figura como ponto principal. Aliás, o livro escolhido, *O que é filosofia?* (2000), destoa completamente do selecionado anteriormente, não aparentando, a princípio, poder dar uma contribuição relevante para este capítulo, uma vez que seu objetivo está em definir e distinguir cada uma das três grandes formas de pensamento – a filosofia, a ciência e a arte.

Todavia, quando passamos a conhecer o que os filósofos propõem como arte, descobre-se uma abordagem em que a figura é parte integrante. Recuperada dos domínios da religião, onde outrora houvera se consolidado, a figura surge sob uma nova perspectiva – a figura enquanto devir sensível, que surpreende ao se poder identificar uma intensa relação com o pensamento de Espinosa. E como é sabido, pelo que pontuamos até aqui, a última característica ilumina uma convergência com o pensamento llansoliano que dificilmente se encontrará em outras abordagens. Essa intersecção acaba por incitar aproximações e questionamentos entre as duas propostas que diluem a desconfiança que porventura se possa ter quanto à aproximação do “texto” llansoliano a esse texto filosófico.

Começamos por alertar que relacionar a figura, como proposta por Maria Gabriela Llansol, com a que se forma em meio ao texto dos filósofos franceses não é algo de todo simples. Primeiramente, porque a ideia de figura constrói-se ali em meio à de arte, e esta levanta-se pouco a pouco no contraponto com a de filosofia. E, depois, pelo fato de que não existe apenas uma definição de figura nesse texto, algo que dificulta ainda mais o trabalho quando se percebe que, para além de não ser única, essas definições não são totalmente distintas umas das outras. Outrossim, para que consigamos perspectivar a “figura” com as outras versões trazidas por Deleuze e Guattari, causando o mínimo de deformidade a cada um delas durante o processo de análise, é necessário traçar um caminho um pouco mais longo para que conheçamos as coordenadas que, ainda que distantes das propostas de figura, são decisivas para que ela adquira sua singularidade.

Em virtude disso, adentramos *O que é filosofia?* seguindo as propostas firmadas ali para as duas disciplinas que nos interessam – arte e filosofia. De modo muito sintético, sabemos que ambas são formas de pensar, sendo a arte o pensar por monumentos, “composto por perceptos, afectos e blocos de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 208),⁴⁷ ao passo que a filosofia se constitui pela criação de conceitos (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 11).

⁴⁷ “O monumento sintetiza o caráter material dos perceptos, afetos e bloco de sensações que a arte é. Logo, para nosso estudo, é válido o destaque ao excerto retirado de *O que é filosofia?*, em que se lê: “A arte desfaz a trílice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de

Muito longe do elementar propósito de se definir algo a fim de compreendê-lo autonomamente e/ou na relação com o todo, o conceito como base da filosofia dispor-se-á como “o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 42). E mesmo que firme uma relação com o vivido, em razão do acontecimento também ser seu objeto, o conceito está totalmente fora do âmbito das realizações, dado que circula no espaço da virtualidade. Por essa razão, os filósofos consideram que o conceito subsiste fora do tempo, do espaço, e é capaz de existir tendo como referência apenas aquilo que propõe a si próprio, uma vez que, ao se colocar, instaura simultaneamente seu plano de existência, o plano da imanência.

O plano da imanência é a instância que acolhe todas as possibilidades para o acontecimento que vem constituir o conceito, porque é um “horizonte absoluto, independente de todo observador, e que torna o acontecimento como conceito independente de um estado de coisas visível em que ele se efetuará” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 46). Por conseguinte, o plano da imanência é o espaço que permite aos conceitos delinearem-se fora da inconstância, da determinação e da limitação do vivido, e isso é parte do que torna a filosofia uma disciplina, tendo em vista que seu objetivo é encontrar universais (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 15).

Essa universalidade, no entanto, não pode ser confundida com uma leitura profética do vivido, quando coincide de um acontecimento ser encontrado de modo semelhante nele e no plano da imanência: tais ocorrências apenas refletem que a consistência da imanência e a materialidade vivida foram capazes de capturar um mesmo fragmento do movimento infinito do caos, movimento do qual todos os planos fazem parte.⁴⁸

Por sua vez, o plano da imanência merece destaca-se na filosofia, p em razão de ela surgir apenas porque ali foi possível conjugar a “imanência estrita da Ordem a um meio cósmico que corta o caos à maneira de um plano” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 54). Foi somente quando a imanência conseguiu emergir na “forma” de um plano que se viu a concepção de um meio subjacente à própria ordem, levando as conexões estabelecidas ali a não necessitarem reivindicar qualquer outra vinculação para além daquelas já estabelecida. Logo, a filosofia,

afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem. [...] Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.208-209).

⁴⁸ De acordo com Deleuze e Guattari: “O plano de imanência toma do caos determinações, com as quais faz seus movimentos infinitos ou seus traços diagramáticos. Pode-se, deve-se então supor uma multiplicidade de planos, já que nenhum abraçaria todo o caos sem nele recair, e que todos retêm apenas movimentos que se deixam dobrar juntos” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.62)

enquanto fruto desse espaço, não precisa recorrer a outros planos quando os conceitos que a formam buscam alcançar seu sentido – por esse motivo, o plano da imanência não pressupõe dependência do vivido ou de qualquer outro plano que não o seu (sem ser, por isso, diferente a eles).

Servindo como exemplo oposto à condição autônoma da filosofia, tendo em vista sua relação com o plano da imanência, os autores trazem a religião como uma “ordem sempre transcendente, imposta de fora por um grande déspota ou por um deus superior aos outros” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 54). Assim, de acordo com a proposta de Deleuze e Guattari, a religião necessita traçar correspondências entre o plano do vivido e o outro, o transcendente, quando as “formas” que surgem no primeiro pretendem apreender a totalidade de seu sentido.

Diante dessa contraposição, notamos que a filosofia se opõe à religião também em razão da orientação que assumem suas conexões: a primeira cria uma linha horizontal sobre o plano da imanência por meio dos conceitos, na medida em que eles surgem como contornos que – “só implicam vizinhanças e conjugações sobre o horizonte” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 111); a segunda, por sua vez, vê relações nascerem por meio de “formas” que manifestam uma dinâmica vertical, já que os vínculos que cria quando se constrói partem de diferente planos. Tal como é o conceito para a filosofia, a figura será para a religião a “forma” que integra vivido e transcendente – “É que as figuras são **projeções** sobre o plano, que implicam algo de vertical ou de transcendente; [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 111, **grifo nosso**).

Portanto, a partir da comparação entre filosofia e religião vemos surgir uma das noções de figura presente no texto de Deleuze e Guattari. Por mais que em *O que é filosofia?* esse conceito ultrapasse as bases cristãs, sendo referido no contexto da Grécia antiga, os filósofos recuperam essa proposta da esfera dos estudos bíblicos, como se nota por meio das referências trazidas do trabalho de Auerbach. Mas, ao discorrer a respeito da relação de complementariedade que a religião prevê entre os acontecimentos observados no plano vivido e seu correspondente no plano da transcendência, podemos dizer que, para os autores franceses, a figura supõe muito mais do que apenas um modo de interpretar acontecimentos, pois, aqui, independentemente de como se venha a fazer a análise dos eventos observados, considera-se que sempre haverá uma ligação entre o vivido e o transcendente, sendo a figura, nesse caso, a “forma” que permanecerá sempre à espera da complementação do outro plano:

É por isso que a figura tem uma referência, e uma referência por natureza plurívoca e circular. Ela certamente não se define por uma semelhança

exterior, que permanece proibida, mas por uma tensão interna que a remete ao transcendente sobre o plano de imanência do pensamento. Numa palavra, a figura é essencialmente *paradigmática, projetiva, hierárquica, referencial* [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 108).

Tratando-a como um modo de pensamento (tal como foi concebida a arte, a ciência e a filosofia na proposta de Deleuze e Guattari), a religião seria o encontro do vivido com o transcendente, restabelecendo o sentido ausente por meio das “figuras” que se formam no vivido; sendo “projeções sobre o plano” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 111), as figuras tornam-se “formas” compostas por elementos localizados simultaneamente nas duas esferas.

Em virtude de tal ambiguidade, mas assumindo que o plano pelo qual a figura se deixa disponível ao olhar é o plano do vivido, sua “forma” caracterizar-se-á por possuir contornos abertos: tais lacunas são a materialização dos espaços correspondentes à parte restante da figura a ser visualizada no transcendente. Em consequência, esses vazios destinados ao outro plano atuarão como referência, indicando para onde a figura deverá se dirigir no intuito de se completar – ação que nunca se realizará plenamente, na medida em que o vivido e o transcendente não se fundem –, sendo essa presença ausente no vazio que confere à natureza da figura a qualidade “plurívoca e circular”. Outro ponto fundamental que complementa essa relação é a “tensão interna” que advém da associação entre os elementos presentes no transcendente e no vivido – justapondo diferentes planos na intenção de alcançar uma “forma” completa, a figura necessariamente retira qualquer possibilidade de equiparar os dois meios.

Tendo em vista esse conjunto de fatores, é possível entender como os filósofos puderam selecionar quatro palavras-chave para retratar a figura: “paradigmática”, em função das múltiplas possibilidades existentes no transcendente disponíveis à parte da figura circunscrita ao vivido; “projetiva”, em razão do encontro, no transcendente, ao qual se dirigem os acontecimentos que constituem a figura; “referencial”, visto que a relação vertical que a figura reconhece entre os planos revela uma correspondência entre os elementos, e não uma conexão direta entre eles; e “hierárquica”, qualidade menos evidente que as demais, pois corresponde à relação de poder que a figura firma entre os planos – o vivido, incompleto, sempre necessitará ser subsidiado pelo transcendente, que contém todas as respostas –, e por se fazer com partes de ambos os lados, automaticamente a figura deixa o patamar das demais formas que habitam apenas o vivido, colocando-se acima delas.

Depois da breve imersão nessa acepção de figura, é inevitável não voltarmos o pensamento à forma interpretativa trazida por Auerbach e reconhecermos que, por mais que haja aspectos que as diferenciem, uma intersecção sólida se cria entre elas: a presença do

transcendente como espaço que contém a parte correspondente da figura. Diferentemente, a “figura” llansoliana se situa completamente fora desse eixo, uma vez que, graças ao “texto”, correspondente ao plano da arte, não há espera por uma eventual completude em outro plano. Vejamos o que declaram Deleuze e Guattari a respeito da figura para a religião:

[...] (as artes e as ciências também erigem poderosas figuras, mas o que as distingue de toda religião não é aspirar à semelhança proibida, é emancipar tal ou tal nível para dele fazer novos planos do pensamento sobre os quais as referências e projeções, como veremos, mudam de natureza) (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 108).

O que lê nesse fragmento é fundamental, pois aí se detecta a consciência da sutil – mas necessária – mudança de perspectiva quando um conceito passa a ser projetado sob uma ciência distinta da qual ele surge.⁴⁹ Desse modo, por mais que a figura seja para a religião uma forma que se funda na conexão do vivido com o transcendente, o que faz dela aquilo que é não reside no fato de se completar a partir de um transcendente: a figura para a arte, sendo a própria manifestação de seu devir⁵⁰ como aquilo que surge no *entre*, manifesta-se na imanência desse lugar, apontando a outros planos que se reúnem a esse em um processo de constante aglutinação, formando um único e mesmo plano contínuo.

No entanto, não é o devir da figura o responsável pela capacidade que ela assume, perante o plano da criação, de dar origem a novos planos, justamente porque essa habilidade não é um recurso que provém da figura, mas da arte e da ciência. Destarte, em razão da dinâmica desses planos incorporar o movimento natural da figura – movimento sempre em busca da abertura por onde a sequência da forma principia –, torna-se possível que, quando essa abertura coincide com um dos níveis do plano, ela consiga projetar nele a parte que seus vazios antecipam,⁵¹ em um processo de simultâneo rompimento e ligação: rompem-se os vínculos que mantinham a

⁴⁹ No contexto referido por Deleuze e Guattari, e mesmo em um panorama histórico, o termo figura ganha notabilidade na esfera religiosa, sendo esse o espaço em que a ideia se solidifica, ainda que suas primeiras referências históricas se direcionem à esfera da arte, como se viu em Auerbach.

⁵⁰ Deleuze e Parnet em *Diálogos* tecem acerca do devir a concepção que seguimos neste trabalho: “Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, de núpcias entre dois reinos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.12).

⁵¹ Como vimos no excerto trazido anteriormente de *O que é filosofia?* (p.108), as partes que a figura deverá projetar são aquelas capazes de estabelecer uma relação de tensão interna com as já encontradas no plano ao qual a figura pertence.

relação nível/plano para a figura poder fazer-se como tal, ao mesmo tempo, ela torna-se o elo que mantém o plano novo e o antigo em contato e, mais que isso, em contiguidade.

Embora tanto a ciência quanto a arte admitam que a figura seja capaz de produzir novos planos, quando esta se manifesta na esfera da arte, possui outras especificidades que lhe conferem um caráter ainda mais singular. Ali, a figura passa a ser denominada figura estética, deixando de ser a forma que sintetiza o núcleo desse modo de pensar, como fora a figura para religião, para se tornar uma espécie de pulsão capaz de gerar o material para que a unidade da arte, o “monumento”, se levante. Segundo os autores, isso acontece porque: “As figuras não têm nada a ver com a semelhança, nem com a retórica, mas são a condição sob a qual as artes produzem afectos de pedra e de metal, de cordas e de ventos, de linhas e de cores, sobre um plano de composição do universo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 80)⁰

O afecto é a força pulsante que resta após a circunstância do encontro, não possuindo, como a afecção, a natureza de imagem ou ideia, mesmo que a suponha. É “transitivo” por ser a intensidade que configura um estado de passagem, sempre uma condição *entre* outras, podendo ser considerado também como duração ou variação contínua.

É certo que o afecto supõe uma imagem ou ideia, e dela deriva como da sua causa (II, ax. 3). Contudo, não se reduz a ela; possui outra natureza, sendo puramente transitivo, e não indicativo ou representativo, sendo experimentado numa duração vivida que abarca a diferença entre dois estados (DELEUZE, 2002, p. 56).

Recuperando certos princípios de Espinosa por intermédio dos estudos do próprio Deleuze, em seu estudo intitulado *Espinosa: filosofia prática* (2002), podemos afirmar que a figura estética, enquanto “condição sob a qual as artes produzem afectos”, atua como uma espécie de projeção que surge em/a partir de todo e qualquer corpo⁵² que pertença ao plano da criação e se deixe afetar pelo que mais ali exista. E como os autores bem dizem: “Mesmo não-viventes, ou antes não-orgânicas, as coisas têm um vivido, porque são percepções e afecções” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 183), lembrando-nos de que não há restrições ao que venha a ser tomado como figura estética.

⁵² Sabemos que “corpo” é um conceito altamente complexo, principalmente quando se tem em vista a obra de Deleuze. Mas, nesse momento, preferimos delimitar as discussões acerca do conceito explicitadas no livro *Diálogos*, de Deleuze e Parnet: “Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.74).

Foi a ideia de figura estética trazida pelos filósofos franceses que despertou nosso interesse quanto à riqueza de semelhanças que ela vem a possuir com a “figura” para Llansol, pois, como se constatou, a presença da figura ali, tal como aparece na religião, não evoca outros vínculos além dos já mencionados a partir do trabalho de Auerbach. Assim, a presença do “vivido” que a figura estética encontra em todas as coisas é uma das semelhanças a se realçar frente à “figura” llansoliana, uma vez que é em vista dessa condição que a “figura” consegue aproximar no espaço textual o humano a tudo mais que é vivo. Outro traço é condição afectuante, que se distingue na relação entre as “figuras” pelo “texto”, na medida em que é a troca dos afectos que favorecerá que esses seres se movam sempre em direção a seu melhor, como diz Santos em *O que é uma figura?*: “E porque a troca da palavra, numa relação verdadeira, é uma troca de afecto, esses seres-de-relação têm a capacidade de, através dessa troca, transformar o ‘humano não-humano’ no humano que ainda não há.” (SANTOS, 2009, p. 96).

Ainda sobre a projeção dos afectos, a “figura” llansoliana assume-se, como a “figura estética”, enquanto “devir sensível”: “O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro (continuando a ser o que é) [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 209). É no “devir-outro” que residem as razões pelas quais a figura estética não é descrita pelos filósofos como forma: sendo um devir, a figura se mostra de modo específico em cada corpo em que se manifesta, dificultando que surjam constantes entre suas aparições. Por isso que o uso do termo “outro” a complementar as variáveis do devir só confirma que os afectos estão aptos a tomar direções inesperadas em decorrência do que lhes é suscitado no encontro com as demais figuras pelo no da criação.

Além de impossibilitar a determinação de constantes entre os rumos e delineamentos que a figura toma, a singularidade provocada pelos afectos também será a garantia de que a identidade das “figuras estéticas” se manterá: responsáveis pela abertura a que a figura se dirige, os afectos garantem ao devir sensível permanecer sempre no caminho em que ocorra o aumento ou diminuição da potência de agir desses corpos, e não seu apagamento ou sua reformulação.⁵³

Por outro lado, o fato de a figura estética ser um aberto à espera de transformação não a torna o “sopro divino” das artes – espécie de mecanismo responsável por devolver aos corpos o que lhes confere vida, independente desses serem metal, madeira, ou mesmo os personagens

⁵³ Essa qualidade do devir sensível é importante, uma vez que o devir também se manifesta na formação dos conceitos, com a diferença de que: “o devir conceitual é o ato pelo qual o acontecimento comum, ele mesmo, esquiva o que é” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.209).

de uma obra literária. Isso porque a transformação que o devir sensível possibilita não suplanta a existência das figuras estéticas sob o plano da criação, mas confere uma possibilidade de existência outra para esses seres em um novo espaço: ao se fazer emancipando diferentes níveis do plano da criação, a figura estética consegue lançar a uma outra ordem os afectos e perceptos dos corpos, convidando-os a assumir diferentes relações:

O afecto não opera certamente um retorno às origens como se se reencontrasse, em termos de semelhança, a persistência de um homem bestial ou primitivo sob o civilizado. É nos meios temperados de nossa civilização que agem e prosperam atualmente as zonas equatoriais ou glaciais que se furtam à diferenciação dos gêneros, dos sexos, das ordens e dos reinos. Só se trata de nós, aqui e agora; mas o que é animal em nós, vegetal, mineral ou humano, não mais é distinto — embora nós, nós ganhemos aí singularmente em distinção (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 205-206).

Tal movimento não pressupõe qualquer apagamento das relações esboçadas pela figura no plano de que parte, pois não é necessário o desvanecer de sua presença para que venha a ressurgir sob novas formas de interação. Por esse motivo, uma dupla existência se ergue para a figura estética – não opositora nem excludente, mas complementar àquela conhecida, porque, ao se encontrarem sob essas “zonas equatoriais”, a figura e seu devir não se valem de suas diferenças, mas encontram o que delas verdadeiramente é (permitindo ao corpo ser outro “(continuando a ser o que é)”):

O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem. Ahab não imita Moby Dick e Pentesiléia não “se comporta como” a cadela: não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. **É antes uma extrema contiguidade**, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo. André Dhôtel soube colocar seus personagens em estranhos devires-vegetais; tornar-se árvore ou tornar-se áster: não é, diz ele, que um se transforme no outro, mas algo passa de um ao outro (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 204-205, **grifo nosso**).

Da mesma forma que os autores afirmaram anteriormente que a figura, para a religião, reúne as partes que se encontram entre o vivido e o transcendente em uma relação de tensão interna, os afectos que constituem a “figura estética” colocam para além o corpo em que surgem, na direção do encontro com outros afectos projetados por outros corpos, afectos com os quais é possível identificar apenas uma “semelhança produzida”, visto que o vínculo que verdadeiramente esboçam é o de “contiguidade”.

As reflexões traçadas em torno da relação de Ahab e Moby Dick são citadas mais de uma vez pelo texto, pois exemplificam, com riqueza, o comentário anterior: o que consideramos como um desejo que o capitão do navio expressa em relação àquela baleia em especial leva-o a assumir um conjunto de ações que, porventura, nos dão a ilusão de que o personagem se altera sob tantos aspectos que chega a alterar sua natureza nesse processo, colocando-se frente a uma luta animal, guiado por toda uma fúria animal enquanto ser puramente animal. No entanto, o vínculo que os aproxima, e, conseqüentemente, converge seus caminhos indo ao encontro dessa luta, é fruto de uma contigüidade promulgada por seus afectos (culminando em um devir-animal, e eu complementar, em um devir-baleia da figura de Ahab, pensando que não seria qualquer baleia capaz de despertar esse devir na figura do capitão, levando-o a dirigir-se a um caminho especial entre tantos possíveis a se pensar) em que “algo passa de um ao outro” sem deixar que sejam um e outro.

O devir animal de Ahab torna-o complementar a Moby Dick em seus afectos, mas não é a baleia a única responsável pela formação desse devir. O espaço de cisão que se projeta na austeridade do mar, fundo onde se realiza a batalha, antes de ser parte do cenário, é um percepto: “O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 199). Esse fundo é a parte sensível do mundo que se faz possível na arte,⁵⁴ capaz de despertar na figura sensações, em um envolvimento que se estabelece pelo olhar: “A paisagem vê. Em geral, qual o grande escritor que não soube criar esses seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento [...]?” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 199).

O percepto, advindo da paisagem que se levanta no texto ou fundo que se constrói na pintura, colabora para a construção dos afectos por possuir a potência de um ser na unidade que mostra em sua interação com a figura. O devir animal de Ahab, como também qualquer um dos devires-outro que surgem no plano da criação, estão sujeitos a serem olhados e olhar a paisagem, transformando-se nesse processo: “Os perceptos podem ser telescópicos ou

⁵⁴ Como dissemos anteriormente, ao tratar da arte como “monumento composto por perceptos, afectos e blocos de sensação”, os filósofos compreendem que os artistas são capazes de formular universos possíveis pelos quais toda uma configuração estético-lógica própria se apresenta. Acreditamos que os vários perceptos que interferem no desenvolvimento das “figuras” surgem a partir desses fundos e não das paisagens encontradas no mundo em que vivemos: “É assim que Proust definia a arte-monumento, por esta via superior ao ‘vívido’, suas ‘diferenças qualitativas’, seus ‘universos’ que constróem seus próprios limites, seus distanciamentos e suas aproximações, suas constelações, os blocos de sensações que eles fazem rolar, o universo-Rembrandt ou universo-Debussy. Estes universos não são nem virtuais, nem atuais, são possíveis, o possível como categoria estética (‘possível, por favor, senão eu sufoco’), a existência do possível, enquanto que os acontecimentos são a realidade do virtual, formas de um pensamento-Natureza que sobrevoam todos os universos possíveis.” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.210).

microscópicos, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir.” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 202).

Pelo que se relaciona o devir-sensível à “figura estética”, podemos afirmar que Ahab não passa a ser uma baleia por possuir esse devir-animal, nem se descaracteriza enquanto personagem por colocar-se também como uma figura estética: as projeções que fazem parte do devir e que se somam à figura no cruzamento dos afectos não recaem sobre os domínios da estrutura narrativa diretamente. Figura estética não se confunde com personagem, ou o caráter figural com os traços psico-sociais que possam ser atribuídos a personagens ou seres inanimados que se personifiquem pelo texto. Essa possível confusão pode ser desfeita quando os filósofos franceses separam o plano da criação em sua parte técnica e estética, deixando entrever a qual área pertencem personagens e as figuras:

Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. Certamente, a técnica compreende muitas coisas que se individualizam segundo cada artista e cada obra: as palavras e a sintaxe em literatura; não apenas a tela em pintura, mas sua preparação, os pigmentos, suas misturas, os métodos de perspectiva; ou então os doze sons da música ocidental, os instrumentos, as escalas, as alturas... E a relação entre os dois planos, o plano de composição técnica e o plano de composição estética, não cessa de variar historicamente (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 227).

Com um viés mais científico, esse trecho responde parte das inquietações que eventualmente poderiam aparecer em relação às áreas em que recaem personagens e figuras estéticas. E mesmo sendo óbvia a impossibilidade de separar os espaços em que se inicia e onde se findam cada um desses planos de composição, os autores frisam que entre eles não há qualquer relação de causa e consequência. Ainda que as figuras se mostrem a partir do que se revela da disposição dos personagens pelo texto, ou pelo conflito das cores em uma pintura, elas não são atreladas a certas categorias da estrutura da arte em particular, porque estas não são suficientes para alcançar a amplitude dos domínios das figuras estéticas, seus afectos e perceptos.

Interessante notar, ainda, no fragmento anterior que os autores não indicam qualquer relação de valor entre a complexidade técnica do trabalho – ou a falta dela – e o estatuto da arte conferido – ou não – a cada objeto, sobretudo porque deixam subentendido que esses planos da composição não se tocam. Isso é importante principalmente pelo pressuposto do qual partem

Deleuze e Guattari, aquilo que “conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos (2000, p. 193)”, o que nos leva a concluir que nas “figuras estéticas” estão os elementos necessários à arte para que ela se mantenha enquanto objeto artístico, uma vez que são as “figuras” as responsáveis por conceber parte desses “compostos”, e não os personagens de um romance ou as cores da paleta de um mural.

A forma como os filósofos franceses concebem a arte, junto da filosofia, eleva a arte para além de sua materialidade, uma vez que não é em razão dos personagens de um romance ou do material de que é feito um quadro que o carácter artístico pode ser reconhecido no objeto, mas sim em vista do devir-outro que a obra encontra a partir da disposição que projeta seus afectos. Com essa separação, Deleuze e Guattari visualizam na “figura estética” esse corpo de afectos que ultrapassa os objetos de arte, evocando como Barthes, quando buscou diferir o personagem da figura, a não fixação da “figura estética” a um tempo, lugar ou objeto, permitindo então que ela seja o alvo a se procurar quando se intenciona investigar a existência da qualidade artística.

Em vista dos aspectos levantados a partir de *O que é filosofia?*, pôde-se notar que a razão que impulsionou a aproximação da figura estética à “figura” llansoliana foi justamente a relação que ambas mantêm com os afectos projetados na disposição dos corpos. Pudemos perceber que, nos dois casos, a existência dos afectos favorece a abertura dos corpos no encontro com o outro, sem, contudo, alterar a identidade de cada ser. A exemplificação dada pelos filósofos a partir do romance *Moby Dick* favoreceu a compreensão de tal distinção. Mas, ao mesmo tempo, a concepção filosófica mostrou que há uma separação dos domínios da figura estética em relação ao objeto literário que não se detecta na obra de Llansol, visto que a autora portuguesa torna visível a condição de movimento pelos afectos pelo “texto”. E, ainda que os afectos sejam elementos distintivos para os estudos filosóficos, o fato de terem sido projetados em meio à esfera da arte na proposta dos filósofos franceses demonstra que a disposição com que as “figuras” dão a ver pelo “texto”, ainda que extrapolem os limites distintivos do gênero literário, mantém-se nos domínios da arte.

2.4. Os ecos da figura

Terminamos aqui o breve percurso por meio de obras que tomam a ideia de figura como base para o desenvolvimento de um pensamento acerca do ser. Viu-se que as reflexões de Auerbach, Barthes, Deleuze e Guattari buscaram articular âmbitos os mais diversos na intenção de perscrutar a dinâmica do ser em razão da potencialidade que na figura constataram. Por isso,

é possível perceber como a escolha de Maria Gabriela Llansol por esse termo, para dar nome aos seres que se levantavam por sua escrita, aponta para uma discussão em que a questão não reside nos limites do personagem para a literatura, mas se volta ao anúncio de uma abertura ao ser que está presente no espaço da escrita, e que acaba por ser pouco explorada quando o texto se limita a apontar apenas o palpável das relações humanas.

É constatando essa motivação que pesquisadores como Piteri (2015), mesmo reconhecendo que, entre esses seres, um se mostra como aquele cuja voz apresenta o universo literário – “escrevente” –, sabe que tal *status* em nada difere uma “figura” das demais: “O desvinculamento com o ‘eu’ enquanto entidade física é mais uma evidência de que a 1ª pessoa é uma figura tal qual as demais figuras que habitam os textos llansolianos: todas elas coexistem na cena da escrita, transitando no fluxo contínuo da linguagem (PITERI, 2015, p. 220).

Assim, tanto faz para o “texto” ser aquele que escreve, aquele que lê – legente –, ou aquele que apenas nele se vê caminhar: a existência das “figuras” não se deixa influenciar pelo título que cada uma ganha. Nessa direção, o nome é uma questão sempre evocada por Llansol como uma provocação à linguagem em sua relação ao ser, pois, uma vez que o “nome” é a palavra que designa algo, como ele pode manter-se o mesmo quando o ser já não mais o é? Barrento, ao explorar a instância do “eu” em três diferentes autores, quando se volta à “figura” para Llansol, que não se fixa sob a ideia de pessoa, recupera a provocação em relação ao nome ao dizer que o “verbo, e não o substantivo, que é determinante da identidade: o Eu como nome é nada. A identidade forja-se no fazer, que é sempre um fazer desfazendo imagens feitas que vão refazendo um retrato ‘original’ que não existe”. (BARRENTO, 2012, p. 33).

Ainda sobre a questão do nome, outra possibilidade que se vê para a “figura” nesse “texto” associa a incapacidade de fixação da identidade a uma existência em um lugar alheio à ordem temporal, com a “linhagem”. Esta, enquanto a possibilidade de um mesmo ser se manifestar sob a forma de diferentes “figuras”, rompe com a suposta identidade que confere o nome ao mesmo tempo que convida à reflexão quanto à diferença de comportamento que um mesmo ser pode demonstrar de acordo com a situação em que se encontra.

Em vista da diversidade de estados e facetas que se pode conhecer das “figuras”, nota-se que o “texto” se faz como um espaço de observação que, tendo a “imagem” como centro, pouco lhe interessam os entraves que se delineiam pela vida cotidiana, diferentemente, portanto, do romance, quando este pretende nos dar a ver a nós mesmos. As “figuras” não se prendem a essa dinâmica, buscando no contato com o outro algo que o diálogo nem sempre favorece, como diz a autora em *Finita*: “As figuras do texto, que já vêm de muito longe, não prosseguem um

enigma, nem vivem um drama: dedicam-se a experimentar vivências afectivo-mentais consequentes” (LLANSOL, 2011b, p. 26).

A essas “vivências afectivo-mentais”, sabemos estar relacionado o “olhar”, como meio pelo que se colhem as “imagens” e por onde o devir dessas “figuras” ganham lugar. É em vista dos laços que o “olhar” firma ao se voltar às “figuras” que as afecções serão despertadas naquele que olha e no que é olhado. Mas a intensidade dessa ação de troca não termina na “figura” individualmente: na medida em que as relações de troca pelo “olhar” evocam os afectos, projetando o devir dos corpos em uma determinada direção, é que o conjunto maior se mostra, como a “cena fulgor”: “É do olhar, da atenção e da assimilação da imagem ao pensamento de afecto que nasce em Llansol a célebre ‘cena fulgor’, realização plena da sua escrita” (BARRENTO, 2011, p. 86). Portanto, tendo em vista a potência que revela a “figura” como ser dessa escrita, passemos a contemplá-la em seu próprio universo e ver o que dele ela nos revela.

3. O TEXTO ENQUANTO ESPAÇO DA FIGURA

A obra atrai aquele que se lhe consagra para o ponto em que ela é à prova de sua impossibilidade. Nisso, ela é uma experiência, mas quem quer dizer essa palavra? Numa passagem de *Malte*, Rilke diz que “os versos não são sentimentos, são experiências. Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, muitos homens e coisas..”. Rilke não quer dizer, entretanto, que o verso seria a expressão de uma personalidade rica, capaz de viver e de ter vivido. As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um universo. Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato — uma prova, mas que permanece indeterminada (BLANCHOT, 2011, p. 89).

O “texto” de Maria Gabriela Llansol é, certamente, o resultado de uma experiência. Talvez por isso o leitor demore algum tempo para conseguir transitar por ele com destreza, visto que as lembranças do que esse “texto” deixou para trás para fundar seu “universo” não são apenas uma “simples lembrança” para muitos que o encontram, mas sim um fato presente — a escrita cerceada pela lógica que separa o mundo entre vencidos e vencedores, pelo caminho à morte ao qual se dirigem grandes forças e a marca que deixaram.

Desse modo, para que se possa seguir pelo caminho que Llansol abre com sua obra é necessário estar disposto a viver essa outra experiência, deixar de tentar enquadrar a proposta apresentada nos modelos familiares para conhecer a pluralidade do que ali se mostra. Outrossim, realizar uma tarefa como essa não é algo simples, pois exige do leitor que ele desautomatize o ato de ler (cujo ímpeto natural é a significação daquilo que se encontra a partir da comparação e adequação do novo com as referências obtidas por meio das experiências de leitura anteriores) para assim iniciar sua intelecção do objeto como um todo.

Uma vez que nosso intuito é estudar um dos elementos que participam dessa distinta experiência textual, a comparação é algo inevitável, fazendo mesmo parte da metodologia de pesquisa. Tal condição requer que sejamos cuidadosos para que as análises da obra não tragam apenas o apontamento do igual *versus* o diferente, mas se tornem, sobretudo, uma articulação da intersecção do conhecido com o perscrutar do novo. Visando iniciar tal percurso, discorreremos acerca dos preceitos que caracterizam a escrita da autora a partir do que ela própria tece sobre o assunto nas considerações que realiza na esfera em que reside sua escrita e

àquela outra que abandona. Para tanto, selecionamos o discurso proferido pela autora na ocasião do recebimento do *Grande Prémio do Romance e da Novela*, em 1994, intitulado “Para que o romance não morra”.

Nesse “texto”, publicado em *Lisboaleipzig I* (1994), Llansol discorre sobre o fato de seu livro *Um beijo dado mais tarde* ter recebido um prêmio dedicado ao romance, apesar de ela mesma não denominar sua obra como tal. Ao tentar explicar ao público que sua escrita, sendo algo que parte da limitação do romance e o ultrapassa, ainda pode ser pensada sob o prisma da narrativa, a autora discorre sobre o que concebe como “narratividade” e “textualidade”:

A narratividade tem como órgão a imaginação emotiva, mas controlada por uma função de verdade, a *verosimilhança*. [...] Dito de outro modo, a *narratividade* só pode existir no âmbito da racionalidade que modula, transforma, elucida os materiais que o mito — verdadeiramente prisioneiro — é obrigado a pôr à sua disposição (LLANSOL, 1994, p. 119).

A “narratividade” para Llansol é o campo em que se situa o romance – “[...] o romance, antes de ser um género literário definido, não foi, e não continua a ser, nome genérico da *narratividade*?” (LLANSOL, 1994, p. 117-118) –, sendo a escrita que se caracterizaria como um trabalho da “imaginação emotiva” controlada pelo que denomina “função de verdade”, a “verosimilhança”. Dessa forma, em virtude dos termos citados como reguladores – “função de verdade”, “verosimilhança”, “racionalidade” –, o sentido da escrita que se levanta em meio à “narratividade” deve estabelecer suas ligações internas com base na lógica que se convencionou como aquela que rege a realidade sob a qual nós, enquanto ser humanos, nos encontramos.

Em contrapartida a essa dinâmica de construção do literário, Llansol apresenta a “textualidade”, meio pelo qual surge seu “texto”:

a *textualidade* tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança o vaivém da intensidade. Ela permite-nos, a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos (LLANSOL, 1994, p. 120-121).

Assim como a “narratividade”, a “textualidade” também terá como instrumento realizador a “imaginação”, com a diferença de que essa é a “imaginação criadora”, e não mais a “emotiva”. Podemos relacionar essa mudança do tipo de “imaginação” ao surgimento das “imagens” que se levantam no “texto”, dado que a “imagem” para Llansol não é mais imagem de algo, uma vez que não se separa do “real” a que pertencem. Ao abdicar da lógica presente

no princípio da verossimilhança, a “textualidade” passa a se firmar por uma força – “o vaivém da intensidade” –, aquilo que surge a partir da intensidade da criação.

Sabemos que apenas esse comentário não é o suficiente para cobrir as diferenças entre as escritas de que estamos tratando, principalmente quanto ao que proporciona, no caso de Llansol, a retirada da verossimilhança do campo da construção textual. Por isso, ainda que o discurso referido anteriormente seja um dos escritos que versam de modo mais direto sobre os aspectos selecionados para análise, recorreremos também à pesquisa realizada por Fenati (2009) com o propósito de alcançar mais detalhes a respeito das relações que se dão pelo “texto” da autora portuguesa. A estudiosa traça tal diferença a partir da separação “literatura”/“mundo”, “discurso”/“extra-discurso”,⁵⁵ e do vazio que acaba por existir entre ambos:

O intervalo entre a literatura e o mundo que, na narrativa controlada pela verossimilhança, é evidenciado pelo esforço da sua dissimulação (dissimular essa distância é o modo de construção desses textos), é ainda precioso para os textos dessa outra escrita: “entre a literatura e o mundo há ainda o ressalto de uma frase. Este ainda é precioso” O entre aponta aqui para uma distância incomensurável, que não poderia ser diminuída, mas é produzida e mantida absolutamente, infinita, intransponível, de tal forma que literatura e mundo não possam ser nem fundidos, nem dispostos em sequências de anterioridade (mundo) posterioridade (palavra). Essa distância é ampliada pelo próprio movimento de escrita, não como sua indesejada consequência, mas como a condição de possibilidade que impede que ela se componha como correspondência a um anterior (FENATI, 2009, p. 24-25).

O espaço a que se refere Fenati no fragmento anterior diz respeito ao: “[...]intervalo que os distingue [discurso de extra-discurso] e, simultaneamente, estabelece entre eles uma relação [...]” (FENATI, 2009, p. 23). Essa relação pode ser tanto de semelhança (no caso das obras que se pautam pela verossimilhança, quando o intervalo é mascarado na tentativa de se fazer da literatura a sequência do mundo) como de diferença (caso de Llansol, quando esse vazio que separa obra de mundo é evocado no “texto” para justificar a sua validade enquanto espaço outro, possível em vista de sua independência). Traçando um paralelo entre a situação descrita por Fenati e os elementos reguladores de cada uma dessas formas de escrita, poderíamos encarar a “função de verdade” que controla a “narratividade” como o exercício da razão que tende a projetar a ordem conhecida pelo humano a tudo aquilo que ele produz, considerando, por isso, a lacuna entre mundo e obra um mero espaço que secciona o contínuo; enquanto a “função de pujança” presente na “textualidade” seria responsável pela tensão entre as forças que sustentam

⁵⁵ Fenati não distingue “discurso” de “texto” nem “mundo” de “extra-discurso”.

as esferas do discurso e do extra-discurso em órbitas diferentes, uma vez que cada um deles possui um núcleo próprio pelo qual se guiam.

Desse modo, o “texto” de Llansol indica a existência do intervalo a cada vez que o leitor distingue relações que não possuem paralelo com a realidade, mas ainda assim têm seu sentido no “texto” – um sentido que se percebe conforme se imerge por esse espaço. Assim, como abordamos no primeiro capítulo, o “texto” permite que a existência de um único “mundo físico” não rivalize com os diversos “mundos estéticos”, o que faz com que a “textualidade” seja o meio em que haja:

[...] uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como, longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus, fora de todo o contexto religioso, ou até sagrado.

Apenas sentir, ao nosso lado, dentro e fora de nós, perto e longe, uma realidade inconfundível, incomunicável, incompreensível e inimaginável mas que é, como nós, à sua imagem, unicamente presença _____ que nunca poderão falar, e que entre si trocarão um texto sem fim, feito de sinais, gatafunhos, que escrevem, mutuamente que as nossas presenças não nos fazem mal, nem medo (LLANSOL, 1994, p. 121).

A complementação, apresentada com as análises de Fenati, para a diferenciação entre “narratividade” e “textualidade”, ainda que torne mais fácil o reconhecimento de como se dá a relação que a “textualidade” deixa de firmar com a verossimilhança, encaminha-se à das duas propostas a partir do suporte a que o “texto” recorre, ou não, para a construção de seus sentidos. Mas, além dessa diferença, há uma outra dinâmica que até então não foi mencionada, mas que é, de fato, o sustentáculo da “textualidade”: a “liberdade de consciência” junto ao “dom poético”.

3.1 A liberdade e o dom

Quando no discurso “Para que o romance não morra”, Llansol tece sobre a proximidade supostamente rarefeita que seu “texto” possui do romance, situando ambos sob o prisma da “textualidade” e da “narratividade”, respectivamente, ela não afirma que a distinção entre as duas propostas exista apenas em relação à desenvoltura da pujança em uma e ao cerceamento do real na outra (mesmo porque um argumento como esse não justificaria a necessidade de se propor novas “categorias” em detrimento das já conhecidas, uma vez que tal questão não corrompe diretamente o cerne do conceito de romance). Da mesma forma, o problema que a autora verifica quanto aos limites do romance, e da “narratividade” como um todo, não reside

unicamente na dependência que seu sentido possui com um mundo que pretende se firmar como extensão, mas também se encontra na capacidade que o romance tem de interagir com esse mundo, dando resposta às grandes questões que por ele se levantam.

Llansol considera a importância dessa capacidade de interação mútua entre a literatura e o mundo no qual ela surge ao assinalar o que o romance outrora fora capaz de realizar: “O *romance* trouxe uma visibilidade imaginária, mas verosímil, do ‘privado’ de classes e castas que praticamente se digladiavam, na base de preconceitos mútuos. O *romance* pô-las em contacto entre si, e veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens [...] (LLANSOL, 1994, p. 119).

Nesse excerto, a escritora reflete sobre a transformação da relação entre os homens como uma articulação possível graças ao encontro que diferentes grupos sociais puderam alcançar *antes* pelo espaço da escrita. Tal antecipação acabou auxiliando na aproximação efetiva de povos, culturas e contextos sociais em um momento⁵⁶ em que o mundo ainda necessitava engatar uma série de mudanças para ser receptivo a essa dinâmica. Mas, para além de apenas justapor grupos distintos em um mesmo espaço, Llansol sinaliza que a força da repercussão dessa reunião dos homens no romance se deu também devido à importância que determinados princípios inerentes a essa escrita possuíam na situação em que se deu a publicação de tais obras.

Ao princípio que atuou como maior responsável pela desenvoltura alcançada pelo romance naquele contexto, a autora dá o nome de “liberdade de consciência”. Dessa forma, a “liberdade de consciência” é essa condição presente internamente à obra, gerada em virtude da relação que se vê entre os seres textuais, que pode provocar repercussões que extrapolam o limite das páginas conforme responde a uma inclinação específica do grupo que o recebe. Mas nem sempre a dinâmica texto/mundo favorece que a “liberdade de consciência” reverbere para além do escrito em que surge: “_____ acontece, contudo, está acontecendo há muito, que a *narratividade* perde o seu poder de fascínio. Os seres humanos mais despertos já a

⁵⁶ Ao falar sobre o romance, Llansol enumera uma série de mudanças sociais que se deram concomitantemente a ascensão dessa forma literária, como se nota nesse fragmento: “No entanto, há que dizer que foi através do romance, assim como, e em paralelo, do voto universal, da instrução obrigatória e generalizada, e dos sistemas de Previdência,/ que se fez a integração social da sociedade moderna,/baseada no primado da liberdade de consciência” (LLANSOL, 1994, p.119). Investigando quando se deram as conquistas sociais mencionadas, algumas datas foram levantadas: de acordo com Coutinho (2002), o voto universal aparece primeiramente entre os países europeus, na França, na segunda constituição após a Revolução Francesa (1793), sendo retirado na constituição seguinte, retornando apenas em 1848; a instrução obrigatória, segundo Cury, ocorreu na Europa no final do século XIX e a previdência social começou a se esboçar na França em 1890. Portanto, acreditamos que, quando Llansol está a falar da fase em que o romance favoreceu o desenvolvimento dos laços humanos, está a apontar sobretudo ao século XIX.

incorporaram, a dominam _____ e tornam-se, cada vez mais, sedentos do novo” (LLANSOL, 1994, p. 118).

A narratividade, de acordo com o trecho citado, perdeu seu “poder de fascínio” por manter-se idêntica enquanto os seres humanos fizeram-se outros. Esses, desejosos do que obtinham em outros contextos com o encontro da “narratividade” – o “primado da liberdade de consciência” a favorecer o humano a caminhar em direção ao melhor de si –, continuam a ir em direção a essa escrita visando tal relação. Porém, o contato com aqueles escritos não leva mais os que o leem a lograrem o mesmo resultado. Augusto Joaquim (2014), no ensaio intitulado “Para onde vamos?”, constata esse movimento:

Foi o romance que inventou o indivíduo, o eu individual, a liberdade de consciência num mundo potenciométrico condenável a inelutável entropia. Não é por acaso que hoje, duzentos anos depois do seu aparecimento, nos parecem intoleráveis os atentados à liberdade, que é na prática a condição *sine qua non* da identidade individual, mesmo se a liberdade individual do eu contribui para a impotência generalizada em que todos vivemos (JOAQUIM, 2014, p. 235).

Augusto Joaquim assinala uma inversão da mais valia da “liberdade de consciência” no contexto do romance quando ela passa a abrir prerrogativas para que a “liberdade individual” se desenvolva. De tal modo, o romance, nesse contexto, acaba por favorecer o isolamento dos indivíduos, pois, o que antes era o impulso à reunião de diferentes grupos sociais, dando vida ao princípio da comunidade dentro do romance, tornou-se a primazia do indivíduo e o consequente apagamento da “liberdade de consciência”.

Sabendo, então, que é impossível o retorno ao estado anterior do homem, a mudança que se deve interpor para que a “liberdade de consciência” volte a atuar em benefício do humano, e não apenas do indivíduo, precisa localizar-se no “texto”. Desperta a essa condição, a autora portuguesa se propõe a encontrar a escrita que novamente consiga fazer com que a “liberdade de consciência” ultrapassasse os domínios do texto agindo entre aqueles que o leem a fim de responder não apenas a uma condição social, mas sobretudo individual, reaproximando novamente essas duas esferas.

De acordo com Santos, em um dos textos que compõe o livro *O que é uma figura?* (2009), o desejo de Llansol se justifica na medida em que: “de pouco nos servirá a liberdade de consciência se a não estendermos a todo o vivo, numa abertura de espírito e de diálogo com todos os que, diferentes por condição, fazem o todo que nos envolve” (SANTOS, 2009, p. 94). Destarte, visando um texto em que o acesso à “liberdade de consciência”, enquanto essa

“componente totalmente política do existir”, como afirma Barrento em *Geografia imaterial* (2014, p. 96), não seja somente algo possível ao humano, mas que aja tensionando a expansão deste, Llansol conceberá uma escrita guiada também pelo que ela denomina como “dom poético”: “O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os existentes-não-reais” (LLANSOL, 1994, p. 120).

Não possuindo exatamente ligação com a poesia, mas evocando a *poiesis* enquanto criação, o “dom poético” aparece no contexto da “liberdade de consciência” atuando juntamente a ela como uma força que se inscreve pela escrita. Ele se faz presente por meio das novas conexões que passam a ser exequíveis no espaço textual, bem como perante o vínculo que o “texto” possui com o mundo, não competindo, mas sendo uma criação paralela a ele. Isso se dá pelo fato de o “dom poético” ser o próprio órgão da “textualidade” que não se limita ao humano, uma vez que é a “imaginação criadora própria do **corpo de afectos**” (**grifo nosso**), ou, em outras palavras, da “figura”.

Ao reunir o “dom poético” à “liberdade de consciência”, o “texto” torna-se capaz de tocar o mundo como também aqueles que nele estão, sem fazer qualquer distinção a quem ou ao que recairá. Mas, para que se compreenda a essência dessa amplitude, deve ter-se clara a diferença entre a dinâmica do texto em que apenas se inscreve a “liberdade de consciência” e a daquele em que o “dom poético” atua conjuntamente a ela.

O “dom poético” dá certa autonomia para o “texto”, que, não existindo mais na dependência com o mundo, funda uma nova nova ética em benefício dessa extensão da “liberdade”. Essa nova forma de organização trouxe uma variedade de conexões até então não conhecidas (com destaque para aquelas estabelecidas entre as “figuras”), que acabou por atuar como uma evidência: a prova de que esse “texto” se assume enquanto realidade outra, distinta daquela do mundo conhecido.

Assim, do mesmo modo que a “liberdade de consciência” favoreceu que o contato entre diferentes “classes e castas” fosse alcançado antes pela “narratividade” do que pelo mundo, também o “dom poético”, ao agir em benefício da expansão do humano, conjugará antes pelo “texto” a transformação do “humano não-humano” no humano que ainda não há. Aqueles que descobrem esse “texto” veem a luz recair por uma via desconhecida, encontrando nela manifestações de que o caminho do humano pelo mundo pode ser outro.

As “figuras”, intituladas anteriormente por Llansol como “corpos de afecto” (em razão de sua capacidade de afectar e serem afetados),⁵⁷ emergem pelo “texto” configurando uma forma de existir distinta da humana e, consequentemente, das que se distinguem no romance ou mesmo em outras produções literárias que se proponham a contar histórias. Mas para que esses seres consigam alcançar a performance prevista pelo “dom poético”, a dinâmica estabelecida pela “textualidade” implanta mudanças que se verificam explicitamente a partir de uma nova proposta de “imagem” e de “texto”. É a própria “figura”, portanto, que traduz o princípio de “dom poético”.

O desejo de expandir o alcance da “liberdade de consciência” a todo o vivo, ao se realizar tanto por meio dos “seres de afecto” como pelos novos tipos de vínculo que a “textualidade” permite, não possibilita que distingamos as bases que sustentam a “figura” daquelas em que está a se apoiar a “textualidade”. Logo, na medida em que ambos os sustentáculos são produto imediato da reunião do “dom poético” com a “liberdade de consciência”, podemos afirmar que, independentemente de qual seja a “figura” que se persiga pelo “texto”, encontrar-se-á nela a promoção de atitudes que ocorrem em benefício da escrita como “textualidade”, visando a expansão do humano.

Mas não foi sempre que essa busca foi um ato consciente pela escrita, como também nem sempre os princípios do “dom poético” e da “liberdade de consciência” se mostraram nítidos como os vemos aqui, enquanto vetores que indicam as direções às quais o “texto” aponta. Prova disso é a não constatação, antes do discurso “Para que o romance não morra”, do termo “dom poético” pela obra. A denominação tardia desse componente não impede, contudo, que detectemos sua presença desde *O livro das comunidades* no ano de 1977, que, apesar de não ter sido seu primeiro livro publicado, foi um dos primeiros em que tanto Llansol como seus leitores reconhecem a “textualidade”: “Durante o almoço no Apeadeiro, linhas mais claras sobre os meus encontros para ligamento/anel de o dom poético ao Livro das comunidades” (ESPÓLIO DE MGL, Agenda 44, 2001, p. 47).

Assim, quando consideramos anteriormente que, em virtude de conceber uma nova relação com o espaço do “entre”, a “textualidade” propõe uma diferente variedade de vínculos para o “texto” – vínculos que acabam por se refletir no modo de ligação firmado entre o “texto” e o mundo – alcançamos apenas a constatação de um evento. Mas, quando se conhece o “dom

⁵⁷ A ideia de afecto, tal como foi mencionado no capítulo anterior a propósito dos estudos de Deleuze e Guattari (2013), será a mesma que subjaz ao uso que Llansol faz do termo, visto que ambos trazem de Espinosa essa referência.

poético” e o que sua inclusão no espaço textual evoca, levanta-se a razão de ser para tais conexões.

Ao encontro do que foi iluminado para a “textualidade”, a dificuldade explicitada no início deste capítulo a respeito da resistência que alguns leitores afirmam ter ao iniciar seu desbravamento das linhas de Llansol, também encontrará no âmbito que toca o “dom poético” algo que a justifique: a realização de um “texto” em que o ser (“figura”) sugere algo para além do humano implica que o leitor confronte a todo momento os limites do que ele próprio concebe de sua condição humana, interpondo essa reflexão à simples experiência de ler. Dessa maneira, para que o leitor acompanhe esse “texto” sem perder de vista as novas relações que propõe, é necessário que se transformem as percepções frente ao “texto”:

MGL: De resto, no fundo, é a mutação das percepções que este texto pede. E a dificuldade em entrar nele, é porque é muito difícil mudar de percepção quando se começam a criar outras relações no próprio estado. Porque vivendo no mundo habitual não se consegue mudar de percepção: ele é tão invasor, que é quase um milagre mudar de percepção (LLANSOL apud BARRENTO, 2009, p. 89).

O incômodo que a “textualidade” pode causar *a priori* aparece justificado pela autora em razão da dinâmica do “texto” que, para ser compreendida, depende da renovação da “percepção” do leitor – por isso é um infortúnio tentar seguir lendo esse “texto” como se lê a escrita da “narratividade”, procurando estabelecer aproximações a todo momento com a realidade em que vivemos. Poderíamos dizer que, em última instância, o que a autora pede, em vista do que propõe com a “textualidade”, implica a própria reestruturação do literário, porque agora não se trata mais de redefinir a relação discurso/extra-discurso, mantendo “outras relações no próprio estado”, mas de abandonar esse estado como ponto de referência. Lopes (1999), no ensaio intitulado “Comunidades da exceção”, faz referência a uma passagem de *O livro das comunidades* (1999) que nos pode auxiliar na compreensão desse processo: “(O novo ser não era também um livro. Ana de Peñalosa não amava os livros; amava a fonte de energia visível que eles constituem quando descobria imagens e imagens na sucessão das descrições e dos conceitos)” (LLANSOL, 1999, p. 75).

O livro das comunidades traz a “figura” de “Ana de Peñalosa” a caminhar junto aos demais rebeldes em busca de um lugar favorável à comunidade, onde pudessem viver livres sem modificar sua natureza. A frase transcrita, que foi analisada por Lopes, traz um comentário sobre Ana após ela receber o pedido de Müntzer, que agora não mais é um simples ser, mas um livro, quando esse pede um quarto para escrever. A afirmação de Ana estabelece uma ruptura

quanto ao *status* do livro como objeto literário, uma vez que ele, fazendo-se na condição de “figura”, é simultaneamente ser e livro, o que projeta mais do que apenas uma ambiguidade naquilo que mostra ser a opinião da jovem companheira. O amor dessa “figura” não desvia sua direção do livro, mas também não visa sua materialidade ou aquilo que ele conta – seu interesse está na energia que surge do “texto” que o livro traz.

As considerações de Lopes sobre o trecho citado evidenciam como essa força das “imagens” interage juntamente com a mudança de percepção que Llansol diz ser necessária à compreensão de seu “texto”: “Quando por detrás do mundo das semelhanças não se coloca o Modelo, nenhuma semelhança é resultado de cópia, e por isso a imagem também o não é. Daí que haja um júbilo das imagens na assunção da sua precariedade [...]” (LOPES, 1999, p. 120). Com isso, a estudiosa portuguesa salienta como a “imagem” passa a ser o elemento primordial na escrita da “textualidade”, que, não sendo cópia nem abstração do real, é o que consegue irromper por diferentes vias explorando a qualidade autônoma dessa escrita em sua não dependência de um sentido outro que não o seu próprio. A isso previa o “dom poético” enquanto ímpeto da “imaginação criadora” e órgão fundador da “textualidade”.

Diante do estreito laço que a “imagem” no “texto” llansoliano mantém com o “dom poético”, percebemos as diferenças entre esses escritos e os da “narratividade”, onde o “dom poético” não se manifesta, uma vez que para ela as imagens são formas correlatas ao mundo físico, e buscam aludir a algo na tentativa de transpor/ampliar um determinado conhecimento. Já as “imagens” que Ana encontra são descobertas “na sucessão das descrições e dos conceitos”. “Na sucessão” e não *por meio de, através de*: a “imagem” é retirada do lugar convencional em que se instala na “narratividade”, ganhando *status* semelhante ao de uma proposição ou pensamento, *status* que se sustenta durante toda escrita.

Ainda nesse sentido, verifica-se que o caráter diferenciado da “imagem” também circula nos materiais não publicados deixados pela autora. Tanto nos blocos de nota como nas folhas soltas e Dossiês, a “imagem” surge como núcleo em que a escrita se concentra. Vejamos a seguinte passagem no *Caderno* manuscrito 46 da série 1:

14 de fevereiro de 1997

Olho o quadro.
Não vou escrever —
Mas estou já a escrever —
É porque não pinto.
Mas o olhar passa ao ouvido, ouço-o dialogar com o panorama do cérebro e com a paisagem que cerca o cérebro _____

e em qualquer lugar nascente e atingida a palavra
 que cai em texto e se prende a ele, desprendendo-se no novo olhar
 em que o circuito continua intenso e reintegra a mesma paisagem — entre
 paisagem e panorama (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 1.46, 1997,
 p. 68).

Nesse fragmento, é possível pensar no processo de escrita para Llansol que, como se observa, surge como reação ao quadro que vê – resposta que não necessariamente era a esperada. Isso porque a escrita não seria o movimento de resposta à situação em que se encontra, e mesmo assim ela acontece. Como que retomando a proposta dos românticos alemães,⁵⁸ a escritora portuguesa questiona, no fragmento transcrito, a suposta necessidade de se responder a uma mensagem com uma outra que faça uso da mesma linguagem. Por isso ela justifica – “É porque não pinto” –: sua linguagem é a verbal e a pintura que faz se revela em palavras.

Por conseguinte, a resposta que Llansol traz pelo verbo frente ao quadro vem de uma espécie de impulso que não consegue evitar: ela confronta o quadro como confronta a história e a literatura, a filosofia e a política – tudo o que ela vê não passa de “imagens”, e a “imagem”, como se viu, na qualidade de força visível que impulsiona. O “olhar” que dá início à ação que culmina na escrita é o impulso primeiro do movimento, pois, por meio dele, se firma um diálogo infinito com a tela – a “imagem” que o quadro traz vê sua resposta na “imagem” que o “texto” funda. O “olhar” dialoga “com o panorama do cérebro e com a paisagem que cerca o cérebro _____”, como se uma troca se estabelecesse entre a “imagem” do quadro, as informações que a autora leva consigo e lhe são facilmente acessíveis – “o panorama do cérebro” – e o que ela leva, mas não consegue alcançar de pronto – “a paisagem que cerca o cérebro”. Aqui o que interessará é a palavra que nasce do diálogo com o “olhar”, e ela nasce para sair dali, daquele mecanismo – olhar/(olhar)ouvido/(olhar)panorama-cérebro-paisagem – para prender-se no texto.

O que se iniciou pelo “olhar” em “olhar” termina, mas num “olhar” que já não é mais seu (sujeito que olha), pois, agora, o “olhar” já está vinculado à palavra, na “imagem” que o “texto” é para a “textualidade”. Llansol não pinta, não consegue devolver uma pintura ao quadro que contempla, mas escreve, e pela palavra devolve uma “imagem” em “um novo olhar” – o “olhar” que *textua*.

⁵⁸ Como afirma Scheel em “*Poesis*, crítica e escritura: Novalis, Schlegel e o legado do primeiro romantismo alemão” (2011, p.165), para além da ideia da forma poética, os românticos de Jena faziam referência à parte mais original do termo poesia, do grego *poiesis* que trata da criação, em especial a artística. Logo, acreditamos que Llansol, como Baudelaire, se vê um pouco como “pintora” nesse caso.

Ao tornar a “imagem” o núcleo para a construção do “texto”, o “dom poético” mostra como é possível a assunção de uma nova forma de se relacionar distinguindo a dinâmica da “textualidade” à da “narratividade”. Esse novo modo, que se estende a todos os entes⁵⁹ que possam vir a fazer parte desse espaço, partirá da interação mais primitiva à “imagem”, o “olhar”. Mas, pelo que já pudemos verificar até o momento, o “olhar” para a “textualidade” é mais que a simples tarefa de encarar alguma coisa. Portanto, no que consistiria a tarefa do “olhar”?

Deixar os olhos abandonados diante de algo não significa que se esteja a “olhar” esse algo. Por isso, na citação anterior, quando “o olhar” foi “**dialogar** com o panorama do cérebro e com a paisagem” (**grifo nosso**), vemos que “olhar” ganha *status* de sujeito acentuando os vínculos estipulados nessa ação. Isso porque “o olhar” só modifica seu *status* no momento em que se funde com a imagem que recebe. Portanto, “o olhar” a carregar traços figurais pressupõe uma ação em benefício do encontro e da troca pelos afectos porque esse “olhar” como interação já é em potência a nova “imagem” que se constrói como resposta à “imagem” que se confronta.

No livro *A imagem-nua e as pequenas percepções* (1996), José Gil discorre sobre a importância da interação pelo “olhar”, apresentando ao leitor uma diferença fundamental entre “ver” e “olhar” que a maioria não considera⁶⁰, mas que se manifestam virtude do que se produz no contato com a imagem, e a percebemos quando se lê:

Talvez estas dificuldades de Merleau-Ponty se liguem ao facto de ele não distinguir o olhar da visão. Confunde-os incessantemente, ou então puxa o primeiro para o lado da segunda, ou descreve ainda o olhar como um simples aspecto da visão. Não é de admirar que pense o invisível segundo o modelo do modo de presença do visível: enquanto o olhar implica a reflexividade de um ilimitado invisível, a circularidade da visão impõe uma limitação ao reflectido, uma superfície rasa visível; a sua profundidade é “zero de intervalo” (*Zéro d'écart*); a sua negatividade não é a do nada (GIL, 1996, p. 47).

Por esse trecho, depreende-se que Gil usa a ideia de intervalo para diferenciar o “ver” do “olhar”: o “olhar”, segundo ele, implica uma reflexão em que a distância do objeto refletido é um “limitado invisível”; em contraposição ao “ver”, que, quando há uma “circularidade rasa visível”, a imagem fornecida é limitada. Este não faz uso do espaço que o “olhar” supostamente

⁵⁹ Preferimos utilizar o termo “ente” para nos referirmos a todos os possíveis seres que venham a surgir pelo “texto” de Llansol sendo ele “figura” ou não. Tomamos como base a definição proposta por Espinosa, filósofo cujo pensamento está largamente presente no “texto” da autora, e que diz que “ente” é: “Tudo aquilo que, por meio de uma percepção clara e distinta, reconhecemos existir necessariamente, ou pelo menos poder existir.” (ESPINOSA, 1983, p.21).

⁶⁰ Ainda que, no trecho trazido, “olhar” possua o sentido semelhante ao indicado pelo filósofo, não é recorrente tal diferenciação na obra de Llansol.

faz na atividade da reflexão e isso está conectado diretamente aos dois sentidos que o verbo “refletir” pode exprimir.

Segundo os dizeres de Gil, o “ver” só forneceria como resposta ao ato de refletir uma *imagem da imagem*, pois a ele se refere o caráter físico do ato de dispor os olhos frente a algo – o “ver” só será capaz de fornecer algum produto no ato de refletir quando a distância que uma imagem possui da superfície que a reflete seja diferente de zero. Já o “olhar” pode ser entendido como o *pensar que surge a partir do confronto com uma imagem*, e por isso ele faz uso de um distanciamento distinto daquele que o “ver” pressupõe do objeto – o “ilimitado invisível”. Por esse motivo, também entendemos porque a profundidade, de acordo com Gil, é um efeito criado em nossa mente pela proporção dos objetos em sua relação na paisagem,⁶¹ enquanto a insubstancialidade do “olhar” não é capaz de “calcular” nada, nem lhe interessa.

A exemplo do potencial indicado por Gil em relação ao ato de “olhar”, *O jogo da liberdade da alma* (2003) traz em uma de suas “cenas” “imagens” que favorecem que antevejam a primazia do “olhar”, e não do “ver”, na obra de Llansol, independentemente do uso do verbo:

As oliveiras surgem subitamente numa colina, e aumentam o texto. Confirmam a paisagem constituída por colinas livres. O meu acorde com a substância é vê-las, o das colinas é serem uma bandeja de oliveiras colocadas sobre um pano/chão castanho, desenhado a verde — e o do infinito é perder-se neste lugar (LLANSOL, 2003, p. 15).

As oliveiras são os elementos desse espaço, mas não pertencem a um conjunto, a um grupo de elementos outros que não o das palavras no “texto”. Elas, aqui, vêm da paisagem, transbordam na paisagem-texto e subitamente enchem o “olhar” de verde pelas colinas. Devido à relação que a “escrevente” estabelece com os elementos da paisagem, a sua harmonia com a “substância” vai muito além do “ver” mencionado por Gil. Na passagem citada, o “ver” instaura o início da reunião entre “olhar” e “imagem”, e não o encontro furtivo com a “superfície rasa visível” descrita pelo filósofo. Poderíamos afirmar que a diferença que Gil faz entre os dois termos não existe da mesma forma no “texto” llansoliano, pois neste o “ver” é sempre um ato

⁶¹ José Gil trata da profundidade em diálogo explícito com Merleau-Ponty, no livro *O olho e o espírito* (DATA). Para ambos, a questão da profundidade é um fenômeno criado pelo cálculo entre a proporção das imagens relativas umas às outras comparativamente pelo espaço. Sobre isso, Merleau-Ponty diz: “O que constitui um enigma é a sua ligação, é o que está entre elas — é o facto de eu ver as coisas no seu devido lugar, precisamente porque elas se eclipsam umas às outras —, é o serem rivais perante o meu olhar, precisamente porque cada uma está no seu lugar. É a sua exterioridade, conhecida no seu envolvimento, e a sua dependência mútua, na sua autonomia. Da profundidade assim compreendida não mais se poderá dizer que se trata de uma ‘terceira dimensão’.” (MERLEAU-PONTY, 1992, p.53).

de interação, de reunião e troca, como constatará mais à frente, conforme trouxermos outros encontros que se mostrem por essa paisagem.

Juntamente com a dinâmica do “olhar” desenvolvida por Gil, retomamos a posição perante o mundo que a “textualidade” e a “narratividade” assumem para salientar que, mesmo a “imagem” não sendo referência ou objeto, forma de correspondência a algo do real em uma relação de submissão, isso não significa que ela esteja incapacitada de “olhar” para o mundo estabelecendo vínculos de outro tipo com ele. Vejamos outra condição em que o “olhar” aparece em meio à noção de “textualidade”:

O deslocamento da narratividade para a textualidade, ao gerar e afirmar esse espaçamento, evidencia que a relação do texto com o inapreensível não pode ser a de representação, pois ela não pode contê-lo, registrá-lo. O texto simplesmente responde a essa amplitude, não corresponde. A relação do texto com esse real não é senão uma relação impossível: ele não revela, não esclarece nem torna possível, apenas responde a esse impossível nomeando um texto que com ele não estabelece correspondência (FENATI, 2009, p. 27).

Poderíamos ampliar a ideia da relação do “texto” (“textualidade”) com o real, tal como é considerada por Fenati: a “textualidade” realmente “não revela, não esclarece nem torna possível” o extra-discursivo. Contudo, o “texto” estabelece sim uma relação com o mundo, pois ele o “olha”. Tão expressiva é a força desse vínculo que não pode ser ignorada, da mesma forma a separação entre “texto” e mundo não pode ser levada ao extremo, como se entre eles nada houvesse que os ligasse além do papel. Se essa relação não existisse, de fato, o “texto” llansoliano se depararia com um outro problema muito mais complexo – a questão da nomeação e da insuficiência da palavra. E sendo a “textualidade” ser capaz de “responde[r] a esse impossível nomeando um texto”, depreende-se que, nos limites do irrepresentável, há algo de comum entre “texto” e mundo.

Sem abandonar os dizeres que sustentam a interação pelo “olhar” proposta por Gil para o modo como se dá o movimento na “textualidade”, pode-se perceber que essa escrita não se limita pelos empecilhos que comumente vemos atuar de modo castrativo na “narratividade”, por causa de seu modo de realização. No livro *Na dobra do mundo: Escritos llansolianos* (2008), Barrento comenta a atitude frente ao desconhecido para o “texto” da autora, que, quando comparada aos demais textos, choca o leitor com tamanha abertura:

Um dos problemas (que, de fato, não é problema, mas estímulo) de que me apercebo é esse de ouvir no texto o grande apelo do não saber. Não se trata da “perturbação do referente”, apesar de tudo já bem conhecido desde os Modernos, mas mais das imensas implicações de possibilidades-outras e de

expansão do mundo conhecido, que o texto llansoniano contém (BARRENTO, 2008, p. 18-19).

Como procurou-se evidenciar anteriormente, a “textualidade” possui em sua base a capacidade de agir na direção do novo em um movimento que não se faz na dependência de algo, mas em benefício desse algo. Portanto, é de se esperar que o “texto” se depare a todo momento com situações-limite. A surpresa, no entanto, que se tem quando tais situações surgem na escrita llansoliana é, como diz Barrento, o fato desses limites não serem “problema, mas estímulo”, e acreditamos que essa postura é uma qualidade advinda do modo de interação fundado pela “textualidade” e firmado pelo “olhar”, sendo a própria reunião das “figuras” um momento em que isso se vê.

Como seres desse “texto” aberto e inovador, as “figuras” deram a ver “imagens” largamente diversas, conjugadas em um mesmo espaço ou até em um mesmo ser conforme os pontos explorados pelo “texto”. A tensão que brotou dessa reunião acabou por evocar a necessidade de que se mostrasse pela escrita o ponto comum em que se assentam as bases de uma interação tão diversa, e essa resposta foi dada por meio do pensamento estético que a obra de Llansol corrobora.

A estética, como abordada no “texto”, não se restringe apenas à ideia de belo ou beleza, mesmo que com elas guarde ligação, uma vez que a origem do termo, – *aisthesis* – conhecer pelos sentidos, pressupõe as formas de percepção e o que delas deriva. No intuito de investigarmos tal questão, trazemos parte do que a autora tece sobre o assunto na entrevista intitulada “O espaço edênico”, que oferece a João Mendes para o jornal *Público*, mas que, atualmente, encontra-se também⁶² publicada no livro *Entrevistas* (2011a): “[...] a beleza é das coisas e das **relações**. [...] A beleza está ligada ao **inesperado, ao novo**; odeia o monótono, o fixo pelo fixo, o segundo por medo; **impele o movimento** e, sobretudo, inscreve no vivo um princípio de bondade” (LLANSOL, 2011a, p. 20, **grifo nosso**).

De início, sobressai-se que aquilo que Llansol considera por “beleza” está distante de uma noção corrente do termo. O sentido de “beleza” está vinculado a algo relativo às “coisas” e “relações”, e, pressupondo sempre o plural, a beleza também “está ligada ao **inesperado, ao novo**”, correspondendo, por esse motivo, ao que prevê a “textualidade” em seu caráter de “criação improvável e imprevisível” (LLANSOL, 1994, p. 120-121) – qualidade das “imagens” que, não sendo “imagem de algo”, não nos possibilita saber antecipadamente o que são. Não há

⁶² Além dessa edição, “O espaço edênico” foi publicado na sequência de *Na casa de Julho e Agosto*, edição da Relógio d’água, 2003.

permanência no novo, por isso, “a beleza”, aqui, será algo em aberto e em constante transformação.

Não obstante, o caráter de novidade creditado ao belo vai ao encontro daquilo que motivou nosso interesse nesse tema: a beleza, ao impelir “o movimento”, aponta seu espaço de atuação dentro desse “texto” juntamente ao do “dom poético”, uma vez que o último é a “imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre território das forças virtuais” (LLANSOL, 1994, p. 120), que faz com que os corpos sigam, projetando-se em um espaço ainda não aberto, mas em devir.

Por esse motivo, dirigiremos a atenção a esse eixo pouco explorado dentro da “textualidade” – “dom poético/estética”; acreditamos que ambos possuam um vínculo alargado que, ao ser explorado, favorecerá ao que condiz à questão da “imagem” e, mais especificamente, ao movimento dos afectos, que está no seio da relação das “figuras” e seu desenvolvimento.

3.2 Estética: “entre a sedução e o fascínio”

O termo “estética” é largamente utilizado no espaço textual de Maria Gabriela Llansol, aparecendo tanto em livros, Cadernos, como em outros escritos. Sua utilização está pouco ligada ao domínio teórico-conceitual, não pleiteando o campo da filosofia e das artes. Contudo, esse enunciado compartilha com tais áreas o fundamento em que se ergue, pela obra llansoliana, a contemplação/⁶³ o olhar. Aparentemente, a contemplação vem como o primeiro passo para a ação artística (indício observado no trecho retirado do *Caderno 1.46*, “Olho o quadro..”), mas não só. A contemplação, a fim de que possa alcançar o nível necessário para levar o ser contemplativo ao movimento, tem de trazer consigo/ com a imagem/ com a experiência artística o fascínio.

Aqui, o fascínio remete ao poder envolvente da “imagem” que absorve pelo “olhar” e, de algum modo, condiciona, isto é, oferece um modo de estar/ser/viver a quem o contempla, transformando o ser observador em parte da coisa olhada e, simultaneamente, pertencente a um determinado mundo, a um determinado conjunto de regras. Todavia, essa não é uma ação dominadora: o ser fascinado também acolhe a “imagem” contemplada, oferecendo-lhe algo de

⁶³ Fragmento retirado do Caderno 72: “É um caderno geométrico, que apresenta Spinoza ao meu pensamento. Que forçosamente — sem que eu o apregoe — também tem algo de estético. A estética é uma brecha para uma contemplação maior — para além da própria estética. Quando esbarro com a dificuldade, digo que está para além. Mas não é uma dificuldade — é um impulso que se perde num vastíssimo campo onde sopram correntes de ar — o inexplorado do inexplorável deste universo./ Onde sopram?” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 1.72, 2006, p.197-198).

seu na troca pelo olhar, fazendo que ela deixe de ser qualquer “imagem” e passe a ser *esta*, a sua. Como resultado do encontro, cria-se o instante efervescente em que se torna impossível distinguir quem primeiro tocou ou foi tocado: no toque não há ordem, o que há são convivas que decidem, juntos, continuar adiante.

Destacamos uma das passagens, sequência da entrevista anterior, “O espaço edénico”, em que a autora *define* o termo estética. Nesta circunstância, Llansol estabelece uma ligação entre aquilo que considera ser “estética” e alguns elementos da filosofia de Espinosa, elementos esses que também aparecem em outras instâncias de seu texto: “É essa a função da estética que é, para mim, se desejares uma definição, a produção de um repto da mente (‘o fascínio’), pondo em risco os afectos e os sentidos (‘criação concreta de matéria’)” (LLANSOL, 2011a, p. 21).

Ao construir uma nova ordem para a escrita, trazendo outros modos possíveis para os elementos relacionarem-se com o mundo e também entre si, a “estética” é parte da configuração da “textualidade” que adapta e modifica aquilo que já conhecemos de sua alçada sem perder de vista sua essência. Aquilo que o fragmento anterior permite-nos dizer vem justamente dessa relação distinta fundada por tal modo de “conhecer pelos sentidos”: entre os elementos que compõem o “texto” llansoliano e continuam a mantê-lo, “os afectos e os sentidos”, e o “fascínio”, que, sendo um “repto da mente”, instauram um risco para o “texto”.

Mas é necessário compreender que o “risco” que o fascínio acarreta a desenvoltura dessa escrita está ligado diretamente à conexão com o “olhar” e a forma que essa conexão adquire. Essa constatação provém do contraponto que a própria escritora propõe ao “fascínio”, à “sedução”: “Sim, a estética é a procura pelo ‘bem supremo’, desde que o homem consiga distinguir entre a sedução e o fascínio” (LLANSOL, 2011a, p. 21).

Os termos “fascínio” e “sedução” direcionam o leitor para a natureza do vínculo amoroso que se cria pelo olhar e que se estende para as demais áreas do “texto” em que haja diferentes partes que se envolvam. Ao valorizar o “fascínio” em detrimento da “sedução”, pode-se depreender o tipo de elo que se fomenta ali, uma vez que, entre as duas propostas, há uma nítida diferença no modo como percebem a distância.

Como “sedução” e “fascínio” são ações de destaque na relação amorosa, recuperamos *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981), de Barthes, visto que o crítico torna mais factível o traço espacial presente na relação fascinante e na relação sedutora ao escrever sobre o fascínio, uma vez que esse aspecto comporta em si a admiração. Só é possível admirar algo quando aquilo que se admira está separado do outro por um *entre* e não se tiver a pretensão de apagar essa distância ou simular sua existência: “([...] a fascinação não é outra coisa senão a

extremidade do distanciamento – essa espécie de figurinha colorida, esmaltada, vitrificada, onde eu podia ler, sem nada entender, *a causa de meu desejo.*)” (BARTHES, 1981, p. 63).

Ler “sem nada entender” indica que o “fascínio” é um ato despretenso, não racionalizado ou racionalizável, ligado ao desejo, mas um desejo que não limita ou ambiciona prender o objeto desejado. O que se cria nesse ato é um *continuum*, dado no qual, em meio ao caminhar dos “olhos” sobre a “imagem”, projeta-se o desejo, e esse irá estimular o movimento de devir, constante vir a ser de “imagem”, encontro e desejo. Mas, para além do desejo e do desafio que possam existir nessa conjuntura a estimular o ser fascinado, um contentamento se alcança: perscrutar o objeto com o “olhar”, em suas linhas e detalhes, é um benefício pelo qual se poderia oferecer todo tempo disponível a saborear o que se descobre.

A “sedução”, ao contrário, também compreende a distância, mas a enxerga como um empecilho a ser superado. É um tipo de vínculo que surge na distância, se firma na distância, mas seu fim visa à aproximação: por mais impossível que seja reter o objeto desejado, a “sedução” ambiciona a captura e, conseqüentemente, projeta uma condição final de imobilidade (*Fui seduzido!*), uma conquista que é finalizada, algo impossível de se realizar pelo “fascínio” (*Fui fascinado!*), que, no máximo, pode caracterizar o estado daquele que observa.

Nesse sentido, o “fascínio” é um estado muito mais amplo e possível de ser observável em outras formas de relações amorosas. A “sedução”, entretanto, é mais próxima de uma relação de enamorados, cuja virtualidade dos elos nunca é ponto final do desejo. Em Barthes, acompanhamos essa ideia por meio da proposta da “gamação”, uma vez que a “sedução” está no processo de *amor à primeira vista*:

A gamação é uma hipnose: estou fascinado por uma imagem; primeiro sou sacudido, eletrizado, mudado, revirado, “torpedeado”, como o foi Menon por Sócrates, modelo dos objetos amados, das imagens cativantes, ou então sou convertido por uma aparição; nada distingue a via do enamoramento do caminho de Damasco; em seguida sou preso no visco, achatado, imobilizado, o nariz colado na Imagem (no espelho). Nesse momento em que a imagem do outro vem pela primeira vez me raptar, oco sou outra coisa senão a Galinha maravilhosa do jesuíta Athanasius Kircher (1646): com as patas amarradas ela adormecia fixando os olhos na linha de giz, que passava perto do seu bico, como uma corda; quando era desamarrada, ela ficava imóvel, fascinada, “submetendo-se ao seu vencedor”, diz o jesuíta; entretanto, para despertá-la do seu encantamento, para romper a violência do seu Imaginário (*vehemens animalis imaginaria*), bastava lhe dar um tapinha na asa; ela ia se mexendo e recomeçava a bicar.

Diz-se que o episódio hipnótico é geralmente precedido de um estado crepuscular: o sujeito está de certa forma vazio, disponível, propício sem o saber ao rapto que vai surpreendê-lo (BARTHES, 1981, p. 166).

Na “sedução”, pressupõe-se que o sedutor vem retirar seu objeto de desejo do vazio, como se, até aquele instante, ele fosse uma “Galinha maravilhosa” esperando a ordem de seu encantador para que sua existência venha a possuir qualquer sentido (tanto direção como propósito). O ser seduzido é descrito como um sujeito “de certa forma vazio”, o que implica a redução do valor desse ser, uma vez que ele não passa de uma impressão (mesmo que fortíssima) provocada no sedutor, já que sua substância é ignorada nesse processo. Do mesmo modo, não podemos descartar que o sedutor também sofre um rebaixamento, de acordo com a forma apresentada por Barthes, visto que aquilo que lhe desperta atenção é totalmente efêmero: uma visão, um enamoramento causado apenas por uma impressão, ignorando o sujeito por trás da “imagem” que provocou todo o processo.

O princípio, tanto da “sedução” como do “fascínio”, encontra-se no “olhar”, mas a base dessa relação não se efetua da mesma maneira nos dois casos: quando há correspondência no “olhar”, não há um ser sedutor e um seduzido, há uma troca entre as partes que interagem e respondem, uma a outra, no encontro. Já quando o olhar não é correspondido, não havendo troca, o que resiste é somente o ver sem profundidade, a “sedução”.

Por meio das reflexões traçadas sobre os dizeres de Barthes, podemos intuir o que Llansol deseja extrair da ideia de estética: o poder do *sobre*. A “sedução” é marcada por um modelo de submissão que impõe uma hierarquia de poderes em que uma das partes é desprovida de importância enquanto a outra possuiria todo conhecimento necessário para sinalizar a ambas as partes do processo de interação, o melhor caminho a seguir.

A “estética”, sendo contemplação e “fascínio”, tal como a autora a considera, é essa força que surge no momento do encontro entre os seres, abrindo pelo “olhar” um novo caminho, mas sempre um caminho que resulta da complementariedade, do bem comum, porque o “olhar” ilumina em cada uma das partes aquilo para o que, juntas, podem agir para alcançar o melhor de si mesmas. Por isso, esse “texto” assume o surgimento de diferentes “mundos estéticos” conforme o “olhar” toca o “real”, já que não há apenas uma forma de se relacionar com a “imagem”

Esse *melhor* a que nos referimos não é uma comparação entre os seres desse espaço e os outros de outros textos, ou mesmo entre eles e seus companheiros, mas diz respeito a algo que já mencionamos nesta pesquisa, uma força própria de cada ente que os faz caminhar em direção ao devir da própria substância: os afectos. Os afectos estão no seio da relação entre a estética e o “dom poético” porque ambos estão diretamente envolvidos na forma como o “texto” progride, e os afectos são o expoente maior dessa progressão. É de acordo como ocorrem os encontros

entre as “figuras” no “texto” que os afectos se dispõem e a escrita se efetua, a passagem entre as cenas se dá e a mudança de estado de cada ser se mostra, fazendo deles novos do mesmo.

Santos, em seu livro *Como uma pedra-pássaro que voa* (2008), reflete sobre a mudança no paradigma da estética na obra de Llansol, e ressalta que tal conceito vai para além de uma simples transformação de referentes, realçando a amplitude e força que a estética possui, aqui, como modo de ação:

Com o objectivo de anular a antiga distinção entre *vita activa* e *vita contemplativa*, podendo assumir a complementaridade dessa, duas atitudes sob o ponto de vista estético (perspectiva llansoliana) importa-nos hoje não só a substituição de determinados paradigmas por outros (como Rorty propôs, a partir de Derrida), mas uma abertura à própria noção de ponto de vista, que, perante a possibilidade de novos paradigmas, crie condições, através de um ponto de vista estético ou outro, para pôr em movimento a capacidade de esquecer que nos situamos no ponto de vista do humano, e amplificar, não num imaginário ficcionável, mas em “espaços imaginantes” reais, humanos e não humanos (com a possibilidade de trocas verdadeiras de diferentes modos de ser), o conhecimento de modo a possibilitar novos modos de acção, mais conformes à totalidade dos seres (SANTOS, 2008, p. 118-119).

Primeiramente, Santos retoma a reflexão sobre a ação e a contemplação, os dois âmbitos comumente discutidos sob o viés da estética, mas que, na grande maioria das vezes, são considerados separadamente. Quando ela nos lembra que, para Llansol, as duas esferas são complementares, voltamos à base na qual se assentaria a “*vita contemplativa*”, o “olhar”. Nesse ato, tendo como referência a esfera da “textualidade”, os corpos envolvidos já se encontram dispostos ao movimento, pois, como nos lembra Gil, se é *olhar*, ele já espera a resposta, e a resposta é o princípio da ação: “Se o olhar não olhasse um olhar, apenas veria. Mas se olha, é porque espera um movimento de retorno” (GIL, 1996, p. 48). Ademais, o “movimento de retorno” que o “olhar” estimula gerando a “*vita activa*” será a mola propulsora não apenas dessa conjuntura entre ação e contemplação como também o estímulo para outras condições virem a ser pensadas e propostas pelo espaço textual.

Em concordância com essa articulação, Santos propõe que novos paradigmas sejam pensados, novos “pontos de vista” sejam assumidos para que se alcancem diferentes modos de ação entre os seres pelo “texto” e assim seja possível atingir algo além, uma dimensão para além do humano. Mas, no “texto” llansoliano, é possível ainda que pensemos os “novos modos de acção” sob o campo da estética, pelo do âmbito dos afectos. Para compreendermos tal relação, é necessário que recuperemos alguns conceitos da filosofia, como aqueles que já foram tratados a respeito da “figura estética”, para Deleuze e Guattari (2013), como também os já

trazidos da filosofia de Espinosa por meio do estudo de Deleuze (2002), uma vez que os afectos e o modo como eles se dão no “texto” partem dessa linha de pensamento.

Constatamos que a *ação* para Llansol está menos ligada a um deslocamento ou a um gesto (como esperamos ter demonstrado pela ligação com o “olhar”) do que a um *sim*, a uma mudança de estado em decorrência do encontro. Nesse sentido, a escritora se aproxima da visão de Espinosa, visto que, para o filósofo, a *ação* também está ligada ao ponto de transformação desperto pela reunião das imagens – que não deixam de se estender também aos seres de afecto –, como “um movimento de retorno” que, para Espinosa, situa-se no campo da afecção/afecto.

Nos estudos de Deleuze, em *Espinosa: filosofia prática* (2002), o filósofo francês apreende, a partir da *Ética* de Espinosa, que a afecção pode ser considerada como o próprio modo do ser ou a transformação dos modos conferida às substâncias. As afecções são descritas como “imagens ou marcas corporais” (DELEUZE, 2002, p. 55), projeções que o corpo confere quando se encontra em uma relação aberta à mudança. Essas imagens ou ideias que o corpo projeta em um movimento de passagem, tal como considerado anteriormente, são prenúncios de um impulso dirigido a um outro estado de perfeição. Entretanto, esse movimento sempre é desperto pela presença de algo, não existindo afecções sem também existir o outro e o que decorreu da reunião com ele. Ressalta-se que a afecção é uma marca provocada pelo encontro, e não o ato propriamente dito.

Após a formação das afecções imagens/ideias, seguem-se os estados voltados para a direção em cujos corpos foram despertados. Em função daquilo que foi animado, isto é, dependendo do que os entes evocaram no momento do encontro, dar-se-á a abertura para a qual estarão voltados. A esses estados dá-se o nome de afectos. Todavia, o afecto não é um estado *sui generis* de acordo com Espinosa, uma vez que os corpos são de materiais distintos e a vibração que possuem pode, ou não, harmonizar com os seres que encontram pelo caminho e despertam a transição. Os afectos, sendo esses modos, disposição ao movimento, pujança que existe na substância, podem estar preparados para ampliar ou diminuir a potência de agir de cada ser, encaminhá-lo para uma perfeição maior ou menor:

Um modo existente define-se por certo poder de ser afetado (III, post. I e 2). Quando encontra outro modo, pode ocorrer que esse outro modo seja “bom” para ele, isto é, se componha com ele, ou, ao inverso, seja “mau” para ele, o decomponha: no primeiro caso, o modo existente passa a uma perfeição maior; no segundo caso, menor. Diz-se, conforme o caso, que a sua potência de agir ou força de existir aumenta ou diminui, visto que a potência do outro modo se lhe junta, ou, ao contrário, se lhe subtraindo, imobilizando-a e fixando-a (IV, 18, idem) (DELEUZE, 2002, p. 56-57).

Como observa Deleuze em sua leitura de Espinosa, os afectos de um ser podem ser “bons” para aquele que o encontra. Vibrando em um mesmo ritmo, são capazes de ampliar a energia um do outro, estimulando reciprocamente sua “força de existir”. Esse processo, em que há o aumento da potência de agir, faz com que os entes reunidos caminhem na direção da condição que o filósofo considera ser a de uma perfeição maior. Porém, tal caminho não é uma constante: quando os afectos não harmonizam, o estado para o qual se dirigirão será o da diminuição da disposição para a mudança. Como decorrência, Espinosa entende esse tipo de encontro como a passagem para uma “perfeição menor”, pois os seres não aumentarão a potência uns dos outros e, conseqüentemente, cessarão suas transformações, fixando suas características.

Na obra de Maria Gabriela Llansol, a filosofia de Spinoza⁶⁴ surge de diversas maneiras, sofrendo algumas alterações. Primeiramente, presume-se que “as imagens” desse “texto” estão em contínuo estado de transição. Portanto, de acordo com o que foi apresentado anteriormente, entende-se que o ímpeto pelo encontro faça parte desse “texto”, bem como a força envolvida em suas transformações seja a forma de movimento que ali se vê.

Sob esse aspecto, também já é possível visualizar certos pontos de contato entre o afecto/a afecção e a estética, quando nos deparamos com a prerrogativa llansoliana de que o intuito, da estética é colocar em risco “os afectos e os sentidos (‘criação concreta de matéria’)” (LLANSOL, 2011a, p. 21) por meio do “fascínio”; junto a isso, explicitamos a perspectiva de Llansol a respeito da confusão comum entre “fascínio” e “sedução”, tratamos de apontar para a sensível, mas indispensável, relação que “o olhar” firma entre “as imagens” e entre os “seres de afecto”, conseqüentemente: “o olhar” poderia impedir que esses seres se concilhassem em uma relação produtiva, caso essa se firmasse como “sedução”, mas assume-se esse risco sabendo que ali ele é “fascínio” e apenas favorece tal conciliação.

A contemplação, como abertura à imagem, e o “fascínio”, sendo a incidência mútua da força da interação das “imagens” no encontro, fazem que a estética esteja muito próxima ao movimento de formação dos afectos, em especial à fase das afecções. Essa proximidade pode ser creditada à natureza da estética no “texto” llansoliano, que implica uma determinada forma de “olhar” (caráter inicial da reunião das “imagens”), e à disposição em que se encontram aqueles que se reúnem nessa etapa (instigados pelo poder de troca advindo da força reflexiva do “olhar”/“imagem”), visando a passagem para um outro estágio, dirigidos a uma outra perfeição.

⁶⁴ Grafia utilizada por Maria Gabriela Llansol em sua obra.

O impulso originário do movimento dos afectos fará parte de todo tipo de deslocamento/transformação no/do “texto”: desde onde as “imagens” estão mais evidentes ao leitor, passando pelas “figuras”, até o lugar em que as “imagens” são material mais forte e se arranjam de maneira menos explícita – a escrita propriamente dita. A estética, quando aproximada da proposta das afecções e afectos, deixa perceber bem os contornos da forma de uma força que se funda na “imagem” e não acaba nela, da possibilidade de um mecanismo que se molda distinto em cada ocasião, em função dos elementos e do modo como se concilia a cada reunião. Acerca disso, poderíamos destacar a seguinte frase de “O espaço edénico”: “O cerne de todas estas imagens são, de facto, os afectos” (LLANSOL, 2011a, p. 23).

Obviamente, é impossível assumir que em tal ligação haja um paralelismo simplório, e nem é a nossa intenção esboçar uma associação direta entre áreas tão distintas. Mas o modo como Llansol aborda a estética, já incorporando em sua configuração a problemática dos afectos, pede que as reflexões que venham a seguir não ignorem as aproximações já existentes no “texto”, ou mesmo que não se limitem a um determinado conceito esse percurso que segue o despertar do movimento, a formação da “imagem”/sentimento, o encontro do estado de mudança.

Perceber o carácter integrado entre os afectos e a estética é também o caminho para a compreensão da obra llansoliana naquilo que ela se modifica enquanto escrita que está intrinsecamente ligada à “textualidade”.⁶⁵ Dessa forma, ao lermos *Uma data em cada mão*: Livro de horas I (2009), primeiro livro que contempla a recolha póstuma de fragmentos da escrita diarística da autora, é possível vislumbrar o entrelaçamento das questões citadas relativas à estética ao surgimento da escrita da escritora portuguesa, dando indícios de uma complexa rede na qual todas essas ideias se tecem: “Eu, o que gostaria é de poder dizer, até aos limites, o que pude ver conhecer sentir enquanto ser vivo, que [se] isso toma a forma de literatura é porque eu vi algo de uma certa maneira, com uma certa essência estética, digamos” (LLANSOL, 2009, p. 207).

Em um dizer quase corrente, imbuído de pouco rigor teórico, Llansol registra suas impressões daquilo que percebe ser o início do trabalho literário. Enquanto “ser vivo”, o “ver conhecer sentir”, seu modo de interação com o meio, não pode ser percebido separadamente. Algo se alcança na mescla, mas só se alcança pela visão porque tal sentido consegue trazer as

⁶⁵ Cremos que a proposta da textualidade e a escrita de Llansol não se confundem, uma vez que a primeira configura-se como um espaço textual com uma gama de relações possíveis sob as quais outras propostas de escrita poderiam se desenvolver. A escrita llansoliana, diferentemente, mostra-se como uma empreita de carácter particular, com questões que dizem respeito à experiência, no sentido que trouxemos na epígrafe deste capítulo.

coisas em reunião “de uma certa maneira”. Já que “certa essência estética” da criação é, como uma afecção “imagem/ideia”, um modo específico no qual a escrita se encontra graças à maneira que se viu, uma abertura dirigida a um determinado caminho, que, por fim, atinge a potência de agir capaz de transformar a escrita em um *texto*, e esse “texto” novamente em vida.⁶⁶

O entrelaçamento que supõe a proposta literária de Llansol, entre a força do “olhar” pela estética e o movimento do “texto” impulsionado pela ordem dos afectos, faz que retornemos ao par estética/”dom poético”, pois os dois enunciados ligam-se inicialmente pelo modo como interagem com os afectos.

Anteriormente, dissemos que o “dom poético”, órgão que movimenta a “textualidade”, surgiu também em decorrência dos novos vínculos que se criam nesse texto. Observou-se que esses laços firmavam uma disposição inicial, abarcada pela estrutura estética, na qual os seres encontrar-se-iam abertos a um novo estado, mas que, como indicado pela proposta de Espinosa, esses estados são sempre estados de transição.

Mas a articulação das forças em função da criação da substância não é uma condição segmentada em etapas distinguíveis na escrita. Converter a energia em substância, em palavra, na direção da perfeição dos corpos é portanto uma forma de dom, mas não um dom qualquer. Como escreve Barrento (2014), em *Geografia imaterial*, essa é a: “[...]manifestação, não da subjetividade, não de uma capacidade técnica, mas de uma faculdade reunião das figuras pela escrita entre a visão, a imaginação e a escrita, a que chama ‘dom poético’” (2014, p. 112).

No excerto anterior, Barrento reúne três vertentes que sustentam a ideia de “dom poético” e permitem que se contemplem as várias dimensões em que esse dispositivo participa do “texto”. A primeira, a “visão”, abrange a dinâmica que decorre do “olhar”, culminando na força da ação estética. A segunda, a “imaginação”, evoca o caráter criador do “dom poético”, que instaura não só a esfera criativa da arte como também aquela criadora, capaz de *dar vida* a essas forças que até então são apenas latência em “imagens”/”texto” já existentes. E como última das manifestações das “faculdades tensionais”, a “escrita” é aquela que agrega algo mais do que o poder de criação do “dom poético”, pois ela é a inventividade pela palavra, mas também sua vida, a força reflexa do “olhar” fundada na disposição dos vocábulos, dos vazios provocados, dos encontros, desse futuro que se sabe existir, mas se desconhece.

⁶⁶ Por forma de vida, neste caso, referimo-nos à ideia de vivo como Llansol propunha, que vai muito além do orgânico e é a matéria do texto. Como diz Santos: “Não é só bio, nem matéria, é o que resulta de um diálogo que faz crescer no conhecimento e em liberdade, naquilo que o texto também chama de ‘liberdade de consciência’.” (SANTOS, 2008, p.83).

No intuito de averiguar como se articulam as “faculdades tensionais” do “dom poético” e, antes delas, os dispositivos da estética pelo “olhar” no movimento da força dos afectos, seleccionamos um fragmento do livro *Onde vais, drama-poesia?* (2000), o capítulo VI intitulado “Aestheticum Convivium”, para uma leitura mais pormenorizada.

3.3 “Aestheticum Convivium”

O título *Onde vais, drama-poesia?* (2000) apresenta indicações do que será o percurso desses seres pelo “texto”: descobrir para onde caminha a poesia. Já o *drama* vem pelo modo como essa procura se apresenta: não conhecemos o movimento das “figuras” por meio de um relato, ou pelas impressões que elas venham a ter pela jornada. Nesse “texto”, Llansol mostra isso a acontecer, ao colocar seres e “imagens” em diálogo, nesse espaço em que o vivo floresce

Em “Aestheticum Convivium”, a “imagem da poesia” reúne-se à “figura” dos *poetas* Rilke, Joshua, Kafka, Rimbaud, Musil, Aossé⁶⁷, Dickinson e a própria escrevente. E como descobrir as direções para as quais as imagens abrem-se na “textualidade” é também conhecer o espaço para o qual está voltada a perfeição maior de cada uma delas, a própria natureza da poesia também será uma questão nesse “texto”.

Nesse sentido, sabemos que toda “imagem” tem seu caráter único, o que não significa dizer, sobretudo quando se trata de uma “imagem” como a da poesia, que determinar sua singularidade seja delinear traços sólidos ou circunscrever seu perfil. No “texto”, a “imagem” se desdobra em outras três, em alguns momentos as “figuras” debruçar-se-ão mais sobre uma ou mais sobre outra. Há de se ter em vista que toda “imagem” torna-se viva em palavras por meio de um “olhar”, no reflexo gerado no encontro. Mas, como não há apenas um encontro nem também um único ser, as imagens hão de ser múltiplas.

As “figuras” assim reunidas estão dispostas cada qual de uma maneira frente à “poesia” que se coloca enquanto “imagem”. O estado em que cada uma delas se encontra comporta em si o ímpeto do corpo e seus desejos, como se percebe pelos dizeres de Rilke: “Só quero que o meu olhar a veja, diz,/ quero vê-la a escorrer por entre uma possibilidade de pensamento e um toque ascensional” (LLANSOL, 2000, p. 27). Esse desejo de ver a “poesia” escorrendo por

⁶⁷ A “figura” que se mostra sob esse nome também, como as demais da “cena” escolhida, possui raízes na literatura. “Aossé”, Pessoa quando lido ao contrário, é uma singular interpretação do poeta português e sua obra que se destaca nas obras *Lisboaleipzig 1 e 2* (1994). Sua importância se mostra evidentemente maior do que a conferida na análise apresentada aqui, contudo, em razão de o propósito deste capítulo ser a análise da relação “textualidade”/estética, foi necessária tal omissão.

entre “uma possibilidade de pensamento” e “um toque” projeta uma particular formação de afecções “imagem”/sentimento que inicia uma relação amorosa pelo “olhar”.

Esse tipo de relação e o nível de intimidade que por ela se atinge baseia-se totalmente na força do vínculo criado pelo olhar, pois, mesmo que haja outra forma de toque ou que os corpos se coloquem nus, não há amor caso não se cruzem os “olhares”: “A visão desce à procura de respostas até aos sexos nus das duas figuras. De certeza, que não estiveram beijando. Nem sequer dormiram juntas. Aliás, não nos olham. Reflectem no brilho do chão os rostos que ainda tem inocentes. Não basta estar nu para poder amar” (LLANSOL, 2000, p. 28).

A nudez, principalmente, está mais próxima do carácter aberto da “imagem da poesia”, uma vez que, estando sujeita a vários olhares, ela estará aberta a múltiplos caminhos, especialmente quando retira as barreiras (físicas, visuais), que impõem limites imagéticos a essa interação. Por esse motivo, não só as imagens, mas também as “figuras” e o “texto” llansoliano possuem o carácter de devir, tal como propõe Deleuze e Parnet em *Diálogos* (1998) e como também focalizei em minha dissertação de mestrado.⁶⁸

Dessa forma, as “figuras” vão dispondo-se frente à “imagem” nua da poesia. Todas a “olham” e criam com ela laços de amor pulsante. A “imagem” responde a cada “olhar”, e torna a relação de fascínio cada vez mais intensa, até o momento em que a própria “escrevente” percebe que estão a atingir a eminência da reunião, que seria a conjugação do ato sexual (pelo sexo de ler). Nesse momento, o ápice do amor se alcança de outro modo:

[...] Estende-se no solo e grande é a tentação de lhe pedir que se abra, que mostre claramente o seu sexo de ler. Mas, em vez do sexo, a imagem inclina ligeiramente o perfil, o nariz com que respira perde-se na sombra do iluminado. A respiração toma-se um pouco mais ofegante como se, no sombreado, houvesse falta de oxigénio, entreabre a boca e surge uma humidade onde mergulhamos os dedos movidos por uma vontade compulsiva de escrever. Escrevemos directamente sobre o tapete (LLANSOL, 2000, p. 30).

A “imagem da poesia” não compartilha com as “figuras” seu sexo de ler, mas abre a boca e, muda, inclina-se, revelando cada vez mais de si até deixar a boca abrir levemente e surgir uma “humidade”. Dessa mistura de hálito singelo e oxigénio, surge a tinta que se substancializa de forma tão sutil e leve que nem ao menos deixa-se ver como gozo, porque é esse o estado que atingem as “figuras” ao contemplarem a “cena”. Ganham, assim, “uma vontade compulsiva de

⁶⁸ Em síntese, poderia dizer que “O devir é a capacidade que um corpo possui de se compor com traços de dois outros corpos, agindo assim como um meio de ligação entre eles, sem, contudo, pertencer a um ou a outro.” (MONTEIRO, 2013, p.58).

escrever”, que as faz esparramar pelo tapete as palavras que brotam dos dedos molhados pelo líquido-poesia.

Esse fragmento apresenta o instante após o encontro, o que ocorre quando os corpos estão abertos e dispostos a caminhar para a perfeição maior de cada um. Após a visão, a imaginação ganha espaço, impelindo a criação de um novo que consiga suprir a magnitude da força evocada nesse momento, que não consegue se converter em outra coisa senão palavra. O tapete, como “imagem” do tecido que se cria com a escrita, recebe não apenas a mão da “figura” da “escrevente”, mas de todas as outras “figuras” que admiravam a “imagem da poesia” naquele instante em que tocaram sua boca “movidos por uma vontade compulsiva de escrever”.

Nesse excerto, pôde-se apreciar o desdobrar do “dom poético” quando este articula a “visão, a imaginação e a escrita”, como comentou Barrento (2014, p. 112), anteriormente. Sem ser um *modus operandi* para a “textualidade”, o “dom poético” é a amplitude de possibilidades que a escrita tem antes de ser escrita, enquanto potência de agir, visto que o ato de escrever é uma mobilização gerada em função dos seres que habitam esse “texto” e, antes de mais nada, age para eles. Assim, quando frisamos que a diferença entre “fascínio” e “sedução” era a retirada da relação do poder do *sobre*, é entre as “figuras”, primeiramente, que essa relação se revela.

Antes de nos contentarmos com as relações distinguidas nesse encontro, vejamos apenas mais um momento, aquele que sucede a conjunção pelo “olhar” dos poetas com a “imagem da poesia”:

Naquele instante, todavia, não havia luz alguma. Estávamos às escuras, suponho que sentados sobre o tapete, porque não havia imagem.

Que bela rosácea que ela tinha!, diz algures Rimbaud. Ela tinha sexo?, pergunta Rilke. Não viram? Parecia um fogo róseo, um figo imo aberto, dois lábios bem mais apetitosos que os da boca quase nada carnudos. Que pregas esplendorosas!

Deves estar a sonhar, interrompe Musil. Onde viste isso tudo? Ela tinha apenas uma racha fechada. Não se via nada. Confesso que a desenhei assexuada, neutra, disse lá longe Aossê. A minha intenção era criar um assexuado, e não *uma*.

E tu o que viste?, perguntou a Dickinson. Não estava viva, não tinha nada, respondeu-lhe esta com simplicidade.(LLANSOL, 2000, p. 32-33., grifos do autor).

Após o encontro, a “imagem” retira-se quando sente que as “figuras” passam a exigir dela mais do que pode oferecer. Na sua ausência, as “figuras” põem-se a discutir a “cena” que tinham vivido, e aos poucos, quando as incursões da fala retomam a “imagem”, começam a notar uma grande discrepância no que cada uma delas tinha visto.

Cinco poetas juntos a receber a “imagem da poesia”, cada “figura” sai acompanhada por sua impressão. Em cada vínculo diferentemente forjado, os entes do “texto” dão-nos a ver uma “imagem” anterior e uma “imagem” posterior: estava tudo negro, sem luz, mas seus olhos ainda comportavam a radiação única capaz de refletir na “imagem” que estava ali em potência, o que lhes tornou possível esboçar a outra “imagem”, já aos nossos olhos, feita de matéria viva em palavras.

Como cada corpo estava aberto a uma direção, cada qual com suas afecções/afectos estimulado por algo na “imagem”, cada “figura” encontrou sua própria “imagem”, conformando em palavras um ser outro, que não era aquela “imagem” que outrora encontraram, a que apresentaram aos colegas na “cena”, ou ainda aquela que virão a encontrar na sequência do texto.

Dessa forma, podemos compreender que o “olhar” que cada uma das “figuras” dessa cena dirigiu à “imagem da poesia”, junto de cada “imagem” gerada pela descrição dos *poetas*, esboça em síntese os contornos de uma estética própria de cada “figura”. Isso porque a estética reúne tanto uma visão de mundo (contemplação), como uma forma de estar para esse mundo (fascínio). Logo, pela singularidade que comporta cada parte do processo descrito e a possibilidade da existência e multiplicação existente nesse processo, também é possível dizer que não há uma única possível estética, mas várias.

Assim, ao renunciar a soberania de uma estética pela coexistência de várias e, consequentemente, também aceitar o livre trânsito delas e entre elas, o “texto” dá a ver a reunião de diversos “mundos” – os “mundos estéticos”. Já em função dos aspectos levantados por meio dessa análise, antecipamos que o ímpeto inicial que levou as “figuras” desse “texto” a saírem em jornada – a procura da poesia – não se concretizará na apreensão de uma única “imagem”. A cada encontro com uma nova possibilidade para a “imagem”, mais energia é gerada nos seres envolvidos na “cena”, promovendo transformações que os encaminham para algo de melhor em si e não só, pois todo “texto” se beneficia em uma ação de “troca verdadeira”.

Compreender a forma pelo qual se dá o surgimento do “texto” llansoliano, por *imagens*, não se limita a investigar o movimento inicial da escrita, uma vez que o mecanismo de interação entre estética e “dom poético” se manifesta na estrutura do desenvolvimento de todas as formas de “imagem”, inclusive das “figuras”. É, pois, fundamental que a “textualidade” seja pensada

como dimensão textual na qual outras possibilidades são viáveis, em vista de que o “texto” ali criado não tenha seu “LOCUS/LOGOS” preso ao do mundo que habitamos. Mas tão importante quanto sinalizar a singularidade que reside em seu órgão fundador, o “dom poético”, é importante demonstrar como é ele o responsável pela adequação das novas relações possíveis na escrita llansoliana, juntamente ao modo como esses vínculos acontecem em sua dimensão ético-estética.

4. AS VIAS POSSÍVEIS À FIGURA

Gabriela Llansol diz que não inventa a escrita: “Eu re-nasço dela, e, escrevendo, re-sisto, re-existo, na minha forma singular de existência” (p. 211). A autora fala do que a escrita vê. E que vê esta escrita? Renascimentos, fulgurações. A escrita, como a comunidade dos legentes, são seres por vir (MOURÃO, 2003, p. 29).

Quando dissemos, no capítulo anterior, que a autora buscou fundar na “textualidade” um outro espaço, longe, para além do *entre*, mas que não fosse, como na “narratividade”, fundado na verossimilhança, faltou-nos dizer que Llansol, ao realizar tal distanciamento, tendia a conceber uma espécie de gênese para a sua escrita. Como em todas as demais esferas do “texto” da autora, essa tarefa não se fará objetivamente, às “imagens” criadas em seus livros.

Parte dos vestígios dessa gênese transparece *Inquérto às quatro confidências* (2011b), “diário” dedicado a Vergílio Ferreira que acompanha a trajetória de uma amizade. Indicamos o termo entre aspas uma vez que as especialidades desse gênero não se manifestam para muito além das datas que antecedem a cada nova seção, e mesmo essas notações não mantêm a esperada organização diacrônica dos fatos que se espera de uma escrita que se construa sob tal gênero, porque, como se lê ali. “Tudo é fragmento; tudo está datado; nada segue uma ordem cronológica” (LLANSOL, 2011b, p. 23). A isso podemos atribuir o fato de a escrita de Llansol não abandonar seu caráter enquanto “texto”.

Desses fragmentos, surgem as “figuras” de “Gabriela” e “Vergílio”, ambas buscando compreender um enigma, sua própria inquietação perante a escrita: “A pergunta do Vergílio [diz Augusto] é saber se o teu texto é possível, se há nele uma espécie de garantia de verdade, como a que a fé proporcionou à crença e a ciência experimental à razão./ Se houver..” (LLANSOL, 2011b, p. 23-24). Para “Gabriela”, a questão está em encontrar um modo de levar “Vergílio” a perceber que, para além de definir aquilo que pode ser uma “garantia de verdade” ou não, está a necessidade de se enxergar um caminho diferente. Em entrevista, Llansol chega a dizer: “o que foi fulcral para minha relação com Vergílio Ferreira foi [...] a procura do sentido, as interrogações sobre a existência. [...] os dois estávamos procurando por meios diferentes” (LLANSOL, 2011a, p. 67).

Mescladas a essas interrogações, as reflexões de ambas as “figuras” estendem-se pelo cotidiano, mas suas raízes extrapolam o olhar comum – as variáveis entre a “verdade” e outros rumos possíveis são dispostas em perspectiva por meio do discurso filosófico. Assim,

“Gabriela” e “Vergílio” têm como fundo em sua discussão o poema de Parmênides, “Da natureza”:

“as éguas que me conduzem levaram-me tão longe quanto o meu coração podia desejar”.

— Gabriela, mas esse é o início do poema de Parménides!

“arrastaram-me..”

— Sim.

“pelo caminho que abundam as revelações do deus

o caminhonete leva o homem que sabe
foi por ele que fui levado pelas éguas prudentíssimas
mulheres jovens indicavam-nos o caminho”

— Deixe-me traduzir.

— Traduza (LLANSOL, 2011b, p. 49).

Nesse segmento está transcrita uma das primeiras indicações ao poema grego que irá transpassar toda a escrita de *Inquérito às quatro confidências*, como também o caminho de “Gabriela” e “Vergílio”. Como se observa, há nesse fragmento uma preocupação em tornar evidente a recuperação do poema do eleata⁶⁹ – inclusive na condição de tradução em processo – como uma leitura necessária mesmo que nem o próprio “Vergílio” compreenda em um primeiro momento por quais motivos esse poema surge. Verifica-se, pois, no decorrer da leitura, que certas bases em que se consolidam a escrita llansoliana, tais como a lógica que rege as relações entre os elementos desse universo, bem como o fato de esses elementos caminharem em direção à “verdade”, passam a ser dispostos frente a outro saber, assim como a morte de Vergílio Ferreira gera o repensar dos saberes que eram considerados como certos no intuito de se visualizar algum sentido na ordem dos acontecimentos, nos caminhos abertos pela vida.

O estudo da relação entre o texto de Llansol e o de Parmênides nos interessa, justamente porque os desdobramentos desse encontro pela escrita terão reverberações sobre as condições que favoreceram o surgimento da “figura” pela obra, como também seu desenvolvimento nela, o que propicia que a transformação desses seres seja um processo singular vinculado às bases da própria escrita.

4.1 O encontro

⁶⁹ Parmênides é conhecido como filósofo de Eleia.

Após uma viagem com o carro do sol, o jovem, reconhecido como o próprio Parmênides (SANTOS, 2013, p. 51), chega ao encontro da deusa. Essa, portadora de um conhecimento excepcional graças à sua condição divina, começa a ensinar o jovem, inserindo-o nos saberes relativos à vida e ao mundo. E é assim que se inicia o poema.

O poema, e não o *Inquérito às quatro confidências*. Quando esse momento do encontro em *Da natureza* é tomado pelo “texto”, já se tornou explícito o que impele o caminho de “Vergílio” e “Gabriela”. A junção das narrativas gregas à obra llansoliana terá sua conectividade firmada pela via da motivação de cada uma das “figuras”: os principais personagens responsáveis pelo desenvolvimento do poema de Parmênides, a “deusa” que ensina e o “jovem” que a escuta sem titubear, serão projetados nas “figuras” de “Gabriela” e “Vergílio” por meio da criação de outras duas manifestações figurais.⁷⁰ “A rapariga que saiu do texto” e “O Mais Jovem”, respectivamente.

Por esse ínfimo intróito, já é válido mencionar uma das diferenças existentes entre os dois textos, o que diz respeito ao estatuto do elo desenvolvido pelos personagens no poema e pelas “figuras” no “texto”. “A rapariga que saiu do texto”, tal como a deusa, ensinará “O Mais Jovem”, passando por temas complexos sem se esquecer, contudo, dos pormenores do cotidiano: nenhum deles está no Olimpo, acima dos demais, nem chegaram ao encontro carregados pelo carro do sol; vieram na simplicidade dos próprios pés até Sintra, passando, ora pela volta do Duche, ora por um simples Café.

A autoridade ministrada à voz da deusa também não será igual à da rapariga. Esta não possui todas as certezas como a outra demonstra possuir no decorrer do poema. Ela ainda está organizando seus apontamentos de acordo com as necessidades que cada reencontro com “O Mais Jovem” traz. Nem mesmo sua condição, enquanto aquela que escreve o “texto”, garante-lhe qualquer posição que sustente uma hierarquia no espaço textual – todos os seres da escrita de Maria Gabriela Llansol comungam do mesmo poder.

Ainda sob essa perspectiva, “O Mais Jovem” não atuará como um mero ouvinte, tal como foi o caso do jovem do poema: “Por que haveria de ser eu O Mais Jovem – se é um facto que estou velho? [...] — Não me dê lições. Por que me olha como se houvesse outro?...” (LLANSOL,

⁷⁰ A preferência pelo termo “manifestações figurais” em vez de “figura” se dá pela ausência de laços fortemente distintivos entre “O Mais Jovem” e “Vergílio”, ou “A rapariga que saiu do texto” e “Gabriela”, aspecto confirmado no próprio texto, quando “Gabriela” diz que “O Mais Jovem” é o “outro de si” (LLANSOL, 2011c, p.52). Apesar de as duas imagens estarem atreladas ao contexto do poema de Parmênides e as “figuras” de “Gabriela” e “Vergílio” estarem mais próximas do caráter cotidiano, todas trocam de espaço conforme o diálogo progride. Esse trânsito, todavia, não torna possível que consideremos as denominações de “O Mais Jovem” e “A rapariga que saiu do texto” apenas mais um nome para as mesmas “figuras”, porque descaracterizaria a discussão acerca da singularidade desses seres perante o texto, trazida no próprio *Inquérito às quatro confidências*.

2011b, p. 51). Mas não será apenas a rebeldia observada no trecho anterior um exemplo da autonomia dessa “figura”. As contribuições oferecidas aos dizeres de sua preceptora no decorrer do “texto”, vindas em questionamentos e intervenções, faz com que “O Mais Jovem” demonstre que também possui força suficiente em seu discurso.

Para se tratar com mais propriedade dessas diferenças, selecionamos um pequeno trecho do poema de Parmênides :

Vamos, vou dizer-te – e tu escuta e fixa o relato que ouviste –
quais os únicos caminhos de investigação que há para pensar:
um que é, que não é para não ser,⁷¹
é caminho de confiança (pois acompanha a realidade);
o outro que não é, que tem de não ser,
esse te indico ser caminho em tudo ignoto,
pois não poderás conhecer o não-ser, não é possível, nem indicá-lo [...] (PARMÊNIDES, 2013, p. 14).⁷²

Acabamos de ler a primeira⁷³ lição que o jovem recebe da deusa, cuja preocupação reside, antes de tudo, em esclarecer o campo em que se constroem seus dizeres e os conhecimentos deles provenientes, ou seja, os caminhos possíveis ao pensamento. Em uma distinção aparentemente clara, podemos reconhecer somente duas possibilidades para se realizar qualquer investigação: uma é seguir o caminho daquilo “que é”, que é acompanhado pela “verdade”; já o outro meio seria seguir pelo que “não é”, que é impossível de se conhecer e/ou mostrar.

Observando de modo descontextualizado, poderíamos julgar que a delimitação das opções apresentadas pela deusa possuiria uma acentuada rigidez. Todavia, a proposta constrói-

⁷¹ Seguindo a leitura de Santos (2011, p.49), não faremos diferença entre os fragmentos do poema que foram traduzidos por “que é” e o “ser”, uma vez que são declinações de um mesmo verbo latino.

⁷² O referido texto encontra-se no original da seguinte forma:

Εἰδ' ἄγ' ἐγὼν ἐρέω, κόμισαι δ' ἐς ὑμῶν ἀκούσας,
αἵπερ ὁδοὶ ἱμοῦναι διζήσιός εἰσι νοῆσαι·
ἡμὲν ὅπως ἔστιν τε καὶ ἰς οὐκ ἔστι μ' ἡεῖναι,
Πειθοῦς ἐστι κέλευθος - Ἀληθεῖ ἰγὰρ ὅπηδε ἴ- ,

ἡδ' ὥς οὐκ ἔστιν τε καὶ ἰς χρεῶν ἐστι μ' ἡεῖναι,
τὴν δ' ἦτοι φράζω παναπευθέα ἔμμεν ἀταρπόν·
οὔτε γὰρ ἂν γνοίης τ' ὅγε μεδ' ἦν - οὐ γὰρ ἀνυστόν -
οὔτε φράσαις. (PARMÊNIDES, 2016).

⁷³ Em razão do que chegou do poema de Parmênides até os dias atuais ser apenas um conjunto de fragmentos, e que esse grupo passou por diversas reorganizações ao longo da história, dizer que esta é a primeira lição pode ser um equívoco, visto que ainda muito se especula a respeito da ordem dos excertos restantes, como comenta Santos (2013) em ensaio que acompanha o poema. Porém, pelo do tom de apresentação e da maioria dos estudiosos não nutrirem dúvidas sobre isso, seguiremos considerando-o como a primeira lição apresentada.

se sobre princípios filosóficos, cujo breve destaque se torna válido para a compreensão dessa determinação.

Parmênides, também chamado como Parmênides de Eleia, foi um pensador pré-socrático contemporâneo a Zenão. Seu poema *Da natureza*, do qual nos restam apenas fragmentos, situa o pensamento do filósofo sob dois pilares fundamentais: o dualismo pitagórico (ser/não ser, verdade/não-verdade) e a negação da ideia de mobilismo, discutida por Heráclito. O escrito do eleata também aparece em textos de Platão e Aristóteles, tendo o primeiro dedicado-lhe um de seus diálogos, cujo enfoque se constrói na unidade do ser (KUHNEN, 1978, p. 138).

Por por esses apontamento, já é possível constatar que o dualismo proposto como caminho para a investigação não é uma simples tendência restritiva. Além disso, também a autoridade conferida à voz da deusa nessa conjectura deve ser observada a partir da óptica das formas discursivas empregadas naquele tipo de diálogo. Provavelmente, o poeta não teria suas ideias reconhecidas caso permitisse que suas propostas fossem tomadas inteiramente como fruto de suas próprias ponderações (tal como Platão escolhia Sócrates como seu porta-voz, ora reproduzindo conhecimentos de seu mestre, ora trazendo os seus próprios).

O estranhamento maior não está na proposta que o poema apresenta, mas sim no fato de ele ter sido inserido em um espaço textual como o de Llansol, que preconiza o múltiplo e se diz livre de uma voz dominante, ao se autodenominar como uma “criação improvável e imprevisível” (LLANSOL, 1994, p. 120). Também não é impossível reconhecer que a discussão presente na Primeira Lição reproduzida do poema de Parmênides liga-se ao ímpeto que guia a caminhada de “Vergílio” e “Gabriela” pelo “texto”, mencionados no início dessa unidade – o desejo de “Vergílio” de encontrar uma “garantia de verdade” no “texto” de Llansol e o de “Gabriela” de demonstrar a existência de uma outra via, além das da “verdade” e da não “verdade”. Qual elo então unirá ambas as propostas?

Para responder a essa pergunta, devemos retornar ao *Inquérito às quatro confidências*. Nele, Llansol não reproduz o pensamento de Parmênides em essência: inserindo-se entre os diálogos de “O Mais Jovem” e de “A rapariga que saiu do texto”, recorta e seleciona seus fragmentos, produzindo assim uma leitura particular do poema do filósofo grego, abrindo espaço para a visualização das dimensões que lhe chamaram a atenção no escrito antigo. Restaurando os trechos presentes de *Da natureza*, especificamente os que tratam dos caminhos possíveis à investigação e ao pensamento, deparamo-nos com a seguinte sequência:

“Pois bem, eu vou falar e tu, Jovem, escuta as minhas palavras, e guarda-as na memória;

vou dizer-te quais são as duas vias de procura que existem”
(LLANSOL, 2011b, p. 56)

[...]

“a primeira _____ como há, e como não é possível que
não
haja,
é o caminho em que se pode confiar,
porque segue a Verdade.

a segunda _____ a que afirma que o há não há, e que o não-há
é necessário,
esta via, confia no que te digo, é um atalho
onde não há nada em que nos possamos fiar [...]” (LLANSOL, 2011b, p. 57).

Além dos aspectos peculiares que a tradução de Llansol optou por explorar, tais como o uso de maiúsculas para o “jovem” (reforçando sua preocupação em notar que aquele jovem, que vem do poema, tem um caráter singular em relação às demais “figuras”) e o acréscimo do traço, gerando os espaços pelo “texto” (provavelmente um sinal indicativo de uma materialidade da escrita não visível, mas presente), notas que nenhum elemento é alheio à poética llansoliana, isto é, nenhuma das alterações se deu exclusivamente em função do poema. Por conseguinte, ao apreciarmos tantos traços destoantes em relação às demais traduções, acreditamos que a presença da tradução do poema no *Inquérito às quatro confidências* deva revelar muito mais sobre a escrita llansoliana do que sobre a de Parmênides.

Partindo desse pressuposto, investigaram-se os aspectos que poderiam envolver os dois escritos em uma discussão comum, e que dispusessem entre suas consequências aquilo que revelasse algo acerca do pensamento circundante à poética llansoliana. Desse modo, entre os pontos mais relevantes, avultou-se o “há”, que substitui o verbo “é” nas afirmações da deusa: “a primeira _____ como **há**, e como não é possível que não/**haja**, [...]” (**grifo nosso**).

Circunscrever o verbo como elemento fulcral entre os dois textos gera a necessidade de que se analise a escolha pelo “há” como uma outra possível tradução para o verbo empregado na língua original de *Da natureza*, o grego, antes que se explore qualquer outra instância dessa intersecção. Para que essa possibilidade seja avaliada, apoiar-nos-emos nos comentários de José Trindade Santos (2013) que, enquanto tradutor e comentador da obra de Parmênides, discorre acerca da complexibilidade do verbo *einai* para o poema e discute suas possibilidades:

Com “é”, estamos apresentando uma tradução do verbo grego *einai*. Neste verbo acham-se fundidas, e confundidas, três, ou quatro, acepções de “ser”: a predicativa (como em “A Sofia é bonita”); a identitativa (como em “a beleza

é bela”); e a existencial (como em “os deuses são: eisin = existem”), além de outra, que afeta apenas o discurso, a veritativa. [...]

Não implicará o fato de ser traduzido pela forma completa “existe”? À primeira vista, sim. A tradução “existe” assenta perfeitamente no texto. Todavia, o motivo acima manifesto (a impossibilidade de dizer “o” que é e “que coisa é”) continua a valer, a deusa tem de manter ocultos o sujeito e o nome predicativo de o “que é”. Isto significa que as três acepções do verbo são possíveis (SANTOS, 2013, p. 66-67).

Desse modo, por mais que saibamos que, em língua portuguesa, o verbo “haver” possa ser utilizado no sentido de “existir”,⁷⁴ fazendo com que a tradução de Llansol estivesse ainda no campo semântico do verbo *einai*, optar por uma forma que restringisse de tal maneira a amplitude dos sentidos no texto base seria uma atitude arriscada, ou, no mínimo, muito ousada, para uma escritora e tradutora como ela.

E, de acordo com avaliação de Santos, acima de uma mera preocupação com a esfera semântica, a decisão pelo verbo “é” recai em sua qualidade identitativa e predicativa, que pressupõe um sujeito ao qual tudo diz respeito. Ao falar daquilo “que é”, a deusa suspende a quem possa se referir, mas deixa explícita a participação do ser como parte dos caminhos para o conhecimento. Esse aspecto, que será abordado no poema de Parmênides, é motivo de discussão entre os estudiosos dessa obra do poeta grego, visto que se dará a relatividade das demais interfaces do conhecimento em relação ao ser em decorrência disso.

Na versão de Llansol, a opção pelo “há” aparece de forma distinta: em “como há, e como não é possível que não/haja,”, retira-se o ser como referência para a matéria da existência. O “há” abre-se à contemplação de um existente independentemente de que haja um sujeito que lhe corresponda ou caracterize. Outrossim, essa descaracterização da existência cria outro campo de debate.

Em função dos motivos levantados, não acreditamos que a escolha da autora tenha sido aleatória, nem que ela tenha desprezado o conjunto da obra do poeta e o embate filosófico ali presente. Ao contrário, pensamos que seu intuito tenha sido o de reconfigurar a proposta do filósofo, retirando o ser do eixo pelo qual esse universo se configura, lançando, assim, novas possibilidades para seu próprio universo de escrita.

Esclarecidas possíveis questões em torno da tradução, voltemos a atenção para o desvio sugerido pelo “há” sob uma nova óptica. Ao optar por esse verbo, Llansol não apenas sugere uma alteração no sentido, como também traz um elemento central de sua obra para figurar na discussão filosófica de Parmênides, elemento que circulará de modo explícito e arraigado por

⁷⁴ Não existe, em grego, um correspondente ao verbo existir, o que faz com que esta palavra seja usada em muitos casos como uma tradução para *einai*.

todo *Inquérito às quatro confidências*: o “há”, matéria seminal, fonte primária da qual parte o texto/mundo llansoliano. Compreender a abrangência desse “há”, no que concerne à sua participação na constituição do espaço da escrita, favorecerá o presente estudo ao desdobrar quais possam vir a ser as “vias de procura” (LLANSOL, 2011b, p. 56) para aqueles que transitam pelo “texto” – as “figuras”.

4.2 “Há”

Diz-se no fundo deste texto ou
 escrevo que a vemos ficar no seio da fulgurante cena
 que lhe oferece o há, que a definição de mudança
 lhe oferece, [...] (LLANSOL, 2003, p. 78).

Aparecendo em “textos” como *Cantileno* (2000), *O senhor de Herbais* (2002), *O jogo da liberdade da alma* (2003), além de escritos avulsos e *Entrevistas* (2011a), o “há” é um elemento desse universo que se engrena organicamente aos demais, revelando-se uma presença mesmo antes de ser nomeado.⁷⁵

No próprio *Inquérito às quatro confidências*, os vestígios de uma preocupação quanto à importância do “há” para o todo não deixam que ele surja despercebido: este tem seu nascimento posto em cena, como um “acaso” que emerge em meio ao diálogo de “Gabriela” e “Vergílio”, a propósito da leitura de alguns escritos de Rimbaud:

— Vergílio!
 — Sim?
 — Vamos mudar a cor e a grafia do A de Rimbaud? Lembra-se do que ele escreveu? “A estrela choveu rosa no coração do teu ouvido atento/ O infinito rolou alvo no teu corpo, da nuca aos rins/ O mar orvalhou ruivo os teus seios de rubro cobre/ E o Homem sangrou negro no teu flanco sem fim”.
 — Ele identifica o A negro e o Homem.
 — Sim. E o alvo com o infinito. Mas, na nossa língua, alvo é disseminado pelo verbo, no branco e no alcance.
 — E como ficaria?
 — Há.
 — E a cor?
 — Veríamos (LLANSOL, 2011b, p. 35-36).

Os versos que estão transcritos na citação anterior não correspondem ao berço do A do poeta francês, mas, na edição que contém a tradução de Llansol, tal poema vem na página

⁷⁵ O “há” não é mencionado por toda extensão do “texto” da autora, surgindo, principalmente, depois de *Inquérito às quatro confidências* (2002).

anterior a este. O poema “Vogais” não contém apenas os versos em que o “A negro” se mostra, mas também é o espaço em que surgem as demais vogais – “E alvo, U verde, O azul” (RIMBAUD, 1998, p. 205) –, quando Rimbaud decide atribuir-lhes cores, situações e sensações – “U, ciclos, vibração divina dos mares esverdeados” (RIMBAUD, 1998, p. 205).

Como se fossem aptas a indicar qual parte do “real” tocam, essa relação com as vogais intenciona trazer à tona evidências de um anseio por uma língua capaz de permitir que seus fonemas atuem como uma antena, direcionando a um ou a outro conjunto de elementos/sensações, de acordo com o modo que são ordenados pelo “texto”. Tal pretensão poético-linguística revela-se também no *Inquérito às quatro confidências*, mesmo quando fagulhas de consciência evoluem sepelas páginas dizendo que esse desejo não passa de um sonho.⁷⁶

E, nesse ímpeto, é possível notar como “Gabriela” dirige-se a uma busca semelhante. Em seu contexto, não interessa simplesmente vincular uma vogal à captura de uma determinada conjuntura e sua cor representativa. Primeiramente, porque, para o “texto” llansoliano, em geral, não há separação entre “realidade” e ficção, fazendo com que a palavra seja não uma referência a uma determinada ocasião, mas se torne a própria situação.⁷⁷ Em segundo, e ainda nesse sentido, porque essa escrita não comporta repetições de uma mesma conjuntura (uma situação que repita os mesmos aspectos despertados nos/pelos seres textuais em uma reunião anterior), uma vez que cada encontro sempre projeta uma disposição específica em cada uma das partes participantes, mesmo que elas já tenham se cruzado – a disposição e os caminhos a que esses seres seguem nunca serão idênticos.

“Gabriela” procura consolidar com a criação do “há” um vínculo entre a materialidade apreensível do “texto”, sua fração visível, junto daquilo que dele existe em potência e que permanece para além da realização de qualquer acontecimento: “[...] mudam todos os dias os querubins que aparecem dançando na cena do texto; o seu canto de louvor é sempre de louvor, de temor e de beleza, mas nunca é igual; e, no entanto, não entendo de angeologia” (LLANSOL, 2011b, p. 69). Nesse trecho, a “escrevente” sublinha a existência de dois âmbitos: o da permanência e o da mudança. Mesmo desconhecendo a “angeologia”, ela reconhece algo de comum que ultrapassa o canto dos querubins e que se repete a cada dia, ao mesmo tempo que

⁷⁶ “Soube que eram as suas cores que desnorteavam a ortografia dos seus nomes como se elas (as cores), estivessem por detrás da fonética, e esta fosse uma espécie de sonoridade cromática. Estava, pois, eu no sonho a escrever (sonhando a escrever).” (LLANSOL, 2011c, p.33).

⁷⁷ De acordo com o que diz Santos: “A identidade de cada uma [arte e vida] advém da relação, e isso não separa a arte da vida, antes as põe em diálogo para mostrar diferentes formas de inscrição do/no ‘há’.” (SANTOS, 2008, p.18).

sabe que nunca o canto é igual, visto que, a cada vez que se dá seu retorno ao “texto”, o encontro com os querubins se renova e um novo canto se faz.

Dessa forma, quando se volta aos versos de Rimbaud, o faz investigando essa potencialidade que ultrapassa os limites do “texto”, visando ao encontro do contínuo perene não determinante que interliga as partes do todo sem condicioná-las. Para tanto, “Gabriela” desvia sua procura da relação de correspondência vida/obra (como aparentemente propõe Rimbaud, com destaque aos poemas de *Uma temporada no inferno*), direcionando sua busca à esfera do “texto” e à multiplicidade que a palavra poética possui, uma vez que os laços que fundam o vínculo almejado sobressaem-se nessa dinâmica. O fato de reter-se no âmbito da escrita, não significa que essa potencialidade dinâmica da palavra também não ocorra na vida, apenas não difere esta do “texto” criando polos opostos.

Dando sequência à investigação acerca da multiplicidade da língua portuguesa na esfera da criação llansoliana⁷⁸, a partir do poema exposto no fragmento, a presença da contiguidade da cor a uma ideia entre os elementos que emergem da decomposição semântica da palavra “alvo”, no verso “O infinito rolou alvo no teu corpo, da nuca aos rins”, leva “Gabriela” a perceber outros dois pontos fundamentais do elo entre a vogal e a cor a partir da observação de “Vergílio” (“Ele identifica o *A* negro e o Homem”), o alvo e o infinito. Pautando-se na profusão do sentido de “alvo” em conjunto com a ideia de infinito, a “figura” irá fragmentar os elementos dessa matéria escrita a fim de reencontrá-los posteriormente em uma nova forma: o “branco” e o “alcance” são separados e colocados ao lado do que ela acredita ser o mecanismo de disseminação da potência da palavra, da “alquimia do verbo”.⁷⁹

Como observamos pelos dizeres de “Gabriela” quando ela recupera Rimbaud, a necessidade de deixar a vogal pelo verbo manifesta-se em função da incapacidade da vogal, em língua portuguesa, comportar as duas instâncias. Essa mudança já é reflexo da afirmativa “O nome exclui o que o verbo admite e diz” (LLANSOL, 2011b, p. 34), discussão mais de uma vez recuperada no *Inquérito às quatro confidências*, acerca da potencialidade presente na

⁷⁸ No poema de Rimbaud, “alvo” diz respeito a uma cor, não abrindo, acreditamos nós, precedentes a outros sentidos, como confirma o vocábulo original, *blanc* (RIMBAUD, 1998, p.206). Por conseguinte, é possível levantarmos a hipótese de que a capacidade reivindicada por Rimbaud, aqui, é esboçada pela escritora portuguesa pela pluralidade da língua, como uma provocação ao desejo de que “(as cores), estivessem por detrás da fonética” (LLANSOL, 2011c, p.33).

⁷⁹ Este termo aparece como subtítulo do poema de Rimbaud, “Delírios II”, parte de *Uma temporada no inferno* (2011), no qual também se faz presente a discussão acerca das cores das vogais, e até a menção a “um verbo poético acessível [...] a todos os sentidos”: “Regulava a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me vangloriava de ter inventado um verbo poético acessível, um dia ou outro, a todos os sentidos.” (RIMBAUD, 2011, p.63-65).

amplitude da interação projetada pelo verbo. Dessa maneira, o *A* de Rimbaud torna-se “há”. Já a cor, branca, converte-se em um componente secundário, com pouca importância para a cena. Contudo, ela continuará presente na esfera do “há” e será retomada mais adiante pelo “texto” (o “branco” atuará como índice de uma abertura na teoria de Parmênides).⁸⁰

O que podemos apreender, enquanto acompanhamos o surgimento do “há”, a partir da leitura de Rimbaud foi um movimento menos de descoberta e mais de reconhecimento, uma vez que a presença desse “existente” (LLANSOL, 2011a, p. 62), mesmo que sutil, é significativa a ponto de se tornar impossível para a “escrevente”, ou mesmo para “Gabriela”, não mencioná-la: “Mesmo os gritos que davam no ar suspenso do vale pareciam gritos de gaivotas *há há há* antecipando uma tempestade, um torvelinho atmosférico como os que trazem o novo, que tanto pode ser uma catástrofe/ como uma benfeitoria mutação” (LLANSOL, 2011a, p. 55). Impossível não interligar o “há” à configuração que se identifica no “texto” de Llansol, pois sem o “há” não existe escrita. Indo ao encontro dessa afirmação, Barrento, em artigo para revista *Diacrítica*, salienta que o “há” é o “[...] líquido amniótico do Ser e da escrita cujo motor é o júbilo [...]” (2012, p. 36).

Pautando-nos ainda nas palavras do ensaísta português, nota-se que ele frisa as duas formas para as quais o “há” atua como “líquido amniótico”, o “Ser” e a “escrita”. Não nos espanta essa observação, visto que, como Llansol não faz distinção entre ambas as esferas, as duas compartilham a mesma matriz. O que nos intriga é como duas formas, que interagem em planos diferentes, podem se fazer valer do mesmo referencial em sua criação. Desse modo, nos encaminhamos agora para a análise de um outro domínio da esfera do “há”, sua forma manifesta, que também entrará no jogo criado pela/para a tradução do texto de Parmênides.

4.3 “Manifestações do há”

Talvez seja próprio da arte passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 233).

Falar da “manifestação do há” é um risco que se corre, dado que, sendo ele o “líquido amniótico”, qualquer fragmento de escrita poderia atuar como exemplo, levando-nos a perder de vista o cerne da questão. Antes de tecer comentários a respeito de um caso específico, é mister a avaliação das condicionantes que envolvem essas “manifestações”. Por isso, a

⁸⁰ Essa perspectiva será retomada no decorrer das análises de *Inquérito às quatro confidências*.

entrevista a respeito do lançamento do *Inquérito às quatro confidências*, concedida por Llansol a Graça Vasconcelos, poderá nos auxiliar. Atentemos parte do diálogo publicado no livro *Entrevistas* (2011a):

[GV] Eu traduzi..., enfim, peço desculpas se calhar é um pouco abusivo, mas eu traduzi esse “há” por... é qualquer coisa que é a essência do ser. Será isso?
[MGL] Eu penso que se pode estabelecer uma aproximação. Mas a essência tem qualquer coisa de etéreo, de não material. E como eu falei de corpo, e não faço dicotomia entre corpo e espírito, eu diria que é o existente, é o que existe, é o que há, é o que há de manhã, à tarde, à noite, através dos meses, através do tempo, através do espaço, etc (LLANSOL, 2011a, p. 62).

A pergunta de Graça Vasconcelos contém informações essenciais para nos direcionamos aos aspectos que cercam o “há” enquanto “manifestações”, visto que, em sua fala, a entrevistadora deixa à mostra o que acredita serem características distintivas desse existente, no que condiz à sua possível natureza. E a riqueza do comentário (que se desdobrará nas fulcrais diretrizes fornecidas por Llansol ao respondê-lo) surge principalmente porque Vasconcelos toma o “há” como algo próximo à “essência”.

Para além da tradição filosófica, atribuir tal qualidade ao “há” corresponderia a tomá-lo como um transcendente imaterial. Em consequência, sua existência estaria subjugada ao tempo enquanto instante, momento em que acontece a fusão do corpo (matéria aspirante a ser/escrita) com o “há” (espírito). Quando se instalasse esse entrecruzamento, o ponto que registraria o corte na linha do tempo seria também marco zero: para o corpo possuidor do “há”, sua existência dividir-se-ia em dois tempos – a do ente⁸¹ antes do “ser” e a do ente enquanto “ser”.

Llansol faz uma correção ao pensamento de Vasconcelos ao frisar que não existe separação entre “corpo e espírito” para sua escrita. A escritora esclarece ainda sobre a natureza do “há” enquanto “existente”, dando relevo ao seu caráter material. Sendo existente, a qualidade material independe da fixação em um determinado momento no tempo, pois sua condição corpórea acha-se desvinculada da sua manifestação em ser ou em escrita, surgindo como uma potência emersa pelo espaço na espera do instante em que seja chamada ao “olhar”. Logo, a corporeidade do “há” criará não um antes e um depois, mas um *hic et nunc* para cada uma das formas assumidas por ele. Isso acontece porque, no momento em que se manifesta, a matéria

⁸¹ O contraponto criado entre “ente” e “ser” neste caso tem em vista a condição individual *versus* a condição da existência em suas relações com o todo, tal como indica Santos (2008) neste fragmento: “Perguntar ‘quem sou’ remete, apenas, para a nossa condição de ‘ente’, desligado do que existe ‘fora’, esquecendo que somos num determinado contexto de existência; [...]” (SANTOS, 2008, p.16).

do ser ou da escrita se mostra, firmando não sua “história”, mas o momento em que se deu ao olhar – tal matriz, configurada pelo espaço, já lá estava e ainda lá está e estará.

Por essas diretrizes, podemos afirmar que, mesmo estando em planos diferentes, ser e escrita surgem antes pelo espaço, pois ambos advêm do “há”, mas não só. Constatar a presença perene dessa potência pelo espaço, aguardando apenas o instante em que será vista, permite-nos depreender que, seja qual for sua manifestação, em ser ou escrita, o “há” não será mais do que a “aparição de uma imagem”.

Aproximar a “aparição de uma imagem” à “manifestação do há” não é algo absurdo, especialmente porque deixamos de tratar da matéria potencial para analisar aquilo que se tornou explícito, exposto pelo “olhar”. Dessa maneira, cada uma das “manifestações”, sendo fragmentos do todo que correspondem ao “há”, não tem força o suficiente para o exprimir por completo, da mesma forma que a “aparição de uma imagem” não é capaz de trazer todos os ângulos, retratar o antes ou o depois daquilo que é, restando-lhe apenas indicar essas faltas.

Tendo em vista os pormenores acerca da “imagem” discutidos no primeiro capítulo e o que agora se observa frente às “manifestações do há”, podemos afirmar que, mais do que com a “imagem”, a aproximação que se vê aqui com a parte palpável do caminho que segue em direção à “verdade” é com a “fotografia”. Por essa razão, acreditamos que a leitura acerca da fotografia e da imagem feita pelo filósofo e crítico de arte Didi-Huberman, presente em seu livro *Imagens apesar de tudo* (2012), complementa nossos apontamentos.

Nessa obra, Didi-Huberman analisa a realidade da *shoah*⁸² em Auschwitz por meio das fotos tiradas pelos *Sonderkommando*.⁸³ Seu material de análise é desprezado por muitos especialistas por estar longe de possuir qualquer exatidão documental: devido às condições em que foi concebido – entre os ínfimos momentos de descuido dos soldados alemães –, as fotografias marcam-se pela ausência de precisão quanto ao objeto de denúncia. Muitas delas trazem sombras, o céu claro ou parte da floresta que circundava o campo de concentração. E, quando finalmente os prisioneiros estão presentes, na maioria das vezes surgem fora de ângulo ou distantes o bastante para se descaracterizarem.

O filósofo e crítico de arte, todavia, não se volta às imagens buscando um retrato completo da guerra. Ele reconhece as condições em que as fotos foram tiradas e lê essas imagens sublinhando seus hiatos, seguindo o que delas remete para fora a fim de compreendê-las. Desse modo, parte do princípio de que as imagens nada mais são que “fragmentos arrancados do todo,

⁸² Termo em ídiche para designar o holocausto judeu.

⁸³ Os *Sonderkommando* eram judeus responsáveis por trabalhar dentro dos campos de concentração de prisioneiros nazistas.

pedaços peculiares” (2012, p. 52), que correm o risco de ser desconsideradas quando “separamo-la de sua fenomenologia, da sua especificidade, da sua própria substância” (2012, p. 53). Paralelamente, o crítico salienta a incapacidade que a imagem manifesta de não poder abarcar o todo, uma vez que – “A imagem *não é toda*, por conseguinte, a imagem não é a mesma por toda parte [...]” (2012, p. 97, grifo do autor); acreditando que ela não perde força por esse motivo.

Quando nos voltamos ao “texto” llansoliano, é possível perceber que, nele, um processo semelhante ocorre quando se busca analisar separadamente as “manifestações do há”: não somos aptos a descrever o “há” em toda sua complexidade através de uma (ou várias) de suas “manifestações” – elas serão sempre os “pedaços peculiares”, instigando-nos a seguir pelo texto-puzzle ao encontro da próxima cena que responderia à lacuna previamente encontrada. Todavia, as “manifestações” também preveem a inexistência do encontro, e esse aberto que dispõe convida-nos à interpretação/questionamento das prováveis vias – estas acabam por serem as únicas escolhas.

Inquérito às quatro confidências, uma cena em especial comporta essas indicações, configurando-se tal como uma das imagens “incompletas” da *shoah*:

o irritante traço contínuo.

É apenas uma dobra e um barço. O texto dobra, efeito de colagem. O texto suspende o sentido, à espera de dizer exacto. Há frases que só completei anos depois; há frases que, no limiar dos mundos, não devem ser escritas por inteiro; **há frases cujo referente de sentido será sempre obscuro**. Se eu pretendesse escrever um texto sempre limpo – eu tiraria o traço. Onde não soubesse, nada escreveria. Mas como iria saber que ali não soube, ou nem se quer me pertencia saber? (LLANSOL, 2011b, p. 66, **grifo nosso**).

O traço é uma marca da escrita llansoliana. Ele é responsável por algumas das lacunas registradas pelo “texto”, índice de seu caráter fragmentário e resquício de sua saída do “todo” (“há”), como considera Didi-Huberman a propósito da imagem. Por vezes, o que o traço sinaliza são as palavras que, um dia, tornar-se-ão visíveis aos olhos da “escrevente”, possibilitando que o “texto” seja completado anos depois (como se lê na frase realçada no fragmento anterior), ficando o vazio responsável por prenunciar que essa escrita contempla apenas algumas entre as infinitas outras “manifestações do há”.

Mesmo deixando esse vazio aberto à completude, o espaço pode nunca ser completado, e isso não é uma falta. Entre os pesquisadores que criticaram o trabalho de Didi-Huberman, muitos afirmaram que as fotos tiradas pelos *Sonderkommander* eram extremamente lacunares

em virtude de contrastes difusos criados na justaposição da sombra negra ladeada por bolsões de luz exacerbada, e por isso se abriam para o “nada”. Em contrapartida, Didi-Huberman viu nesse aberto justamente suas possibilidades. Refletindo acerca do choque entre claro e escuro, o crítico francês avalia a tensão que se lança pelo contraste como parte expressiva, assinalando a linha que se cria entre as cores não como um traço solto, mas como eixo pelo qual se abriu a imagem: um “limiar paradoxal” entre “a câmara de morte que preserva a vida do fotógrafo” e a “incineração das vítimas” (2012, p. 57).

Perceber o limiar projetado como a ambivalência das condições que deu origem às fotos tiradas não reduz os significados delas, ao contrário, amplia-os pela ausência da nomeação do contexto paralelamente a sua indicação. Não existe palavra ou cena que consiga ocupar o espaço de fragilidade das cores sem roubar-lhes a força criada na amplitude do aberto. E nem mesmo que dessa foto tenham se seguido todos os depoimentos coletados nas mais de sete horas do filme *Shoah*,⁸⁴ ou todos os livros publicados posteriormente, nunca essa lacuna poderá ser preenchida, alcançando uma “totalidade”.

Dessa forma, as imagens nos levam a questionar sobre suas peculiaridades: sem as citadas “lacunas”, como saberíamos de toda a inconstância das débeis vidas dos *Sonderkommando*? De que modo reconheceríamos o risco vivido por eles para que pudéssemos tentar compreender o que foi essa barbárie? Essas interrogações são assimiladas por Didi-Huberman quando ele reflete acerca das fotografias dessa resistência, de modo semelhante aos questionamentos legados por Llansol quando se volta à materialização de sua escrita: “Mas como iria saber que ali não soube, ou nem sequer me pertencia saber?” (LLANSOL, 2011a, p. 66). Caso as imprecisões fossem ignoradas e os traços apagados no “texto”, qual seria o registro da totalidade inalcançável à “manifestação do há”? Como saberíamos que o que vemos é apenas um fragmento?

Todas as perguntas cruzam-se com os aspectos analisados a partir das fotos recolhidas por Didi-Huberman e das “manifestações do há”. E isso é cabível, e possível, somente porque esse material é ratificado como *imagem*. Mas é certo também que algo a mais foi projetado em meio às observações: não só a ideia de imagem como uma particular aceção do conceito. Barrento capta tal peculiaridade, e também a identifica como parte daquilo que define a modernidade:

⁸⁴ Além de designar holocausto, *Shoah* também é o termo que dá título ao documentário sob a direção de Claude Lanzmann (1985), que traz uma das mais representativas coletas de depoimentos de sobreviventes de Auschwitz. Ao publicar seu primeiro ensaio acerca das fotos tiradas pelos *Sonderkommando*, Didi-Huberman foi largamente criticado em virtude de seu *corpus* de análise se mostrar praticamente sinóptico quando comparado ao do cineasta francês, sendo acusado de extrair das imagens um caráter estético que elas não possuem.

A linha de separação entre realismo e modernidade passa pelo lugar onde começam a afastar-se estas duas formas de imagem: a imagem que se apega a uma aparência a que chama realidade (o furor do real), e a imagem que “faz aparição” e assombra (o fulgor do invisível tornado visível, por exemplo em M. G. Llansol) [...] (BARRENTO, 2012, p. 15).

A referência que o ensaísta identifica para a mudança do paradigma da imagem corrobora a questão que até então viemos considerando – a “imagem” não mais pode ser pensada como única nem definitiva. Essa “imagem” que se apresenta no “texto” é parte de um todo que não é acessível integralmente ao “olhar”, e só temos consciência disso por meio dos rastros encontrados no visível, aquilo que “assombra”, mas ao mesmo tempo instaura uma espera contínua por outro fragmento, outra parte. Portanto, fez-se o momento propício para retornarmos ao *Inquérito às quatro confidências* e à leitura que nele se faz do poema de Parmênides, visto que as últimas ponderações acerca da “manifestação do há” como “imagem” forneceram material suficiente para avançarmos na discussão sobre as consequências deste “existente” no lugar do ser enquanto centro para as investigações que caminham em direção à “verdade”. Vejamos um fragmento do “texto” que abre vias à sequência da discussão:

Outros humanos estavam fora da casa, circulavam na rua, mas nós, ali,
tínhamos tido um encontro com o sentido
(quando se sabe o que se diz, ignorando a que se refere)
(e ele diz: — Diga de outro modo, diga que nos encontrámos no olhar do há),
sabendo ambos que vamos escrever
porque,

porque há uma experiência à procura da geografia, no entendível da língua
comum _____
outros humanos circulavam na rua e falavam,
sem saber que assistiam à revelação da cor como margem onde cessa o ritmo
(LLANSOL, 2011b, p. 55-56).

A partir da imersão realizada em razão da investigação do “há” e suas “manifestações”, pôde-se constatar que o fato de ele ter assumido o centro onde se constrói o conhecimento verdadeiro engendra uma gama de consequências. Uma delas já foi abordada – trata-se da substituição pelo verbo “haver” em todas as ocorrências recuperadas do poema pelo *Inquérito às quatro confidências*: por meio dessa atitude, agora vemos a projeção de um “existente”, e não do ser, como ponto que traz à tona a escrita vem. Anteriormente, recorremos ao que diz Santos (2013) em seu texto complementar à obra *Da natureza* para pontuar os motivos que levam grande parte dos tradutores de Parmênides a optarem pelo termo “ser” como tradução para o verbo grego *einai*, tal como foi empregado. Como justificativa maior, segundo o filósofo,

estava a capacidade identitativa e predicativa presentes no verbo, atributos que não se encontram na outra possível tradução por vezes mencionada para o caso analisado, o verbo “existir”. Essas duas capacidades, ao prever um sujeito para ação ou indicar sobre quem ela recai, são as responsáveis pela comum ligação entre o ser e o domínio do humano – ou os homens⁸⁵ em particular. Uma leitura que se fixe em tal pormenor acaba por cair no equívoco de restringir as possibilidades para o que se propõe como o caminho em direção à “verdade”.

Diferentemente, a substituição pelo verbo “haver” realizada por Llansol praticamente anula essa probabilidade de referência castrativa, visto que as “manifestações do há”, enquanto imagem, dão uma abertura muito maior, tornando quase impossível uma interpretação que confunda o homem com o ser. Por esse motivo, a leitura do poema grego que se apresenta pelo *Inquérito às quatro confidências* não só não limita o caminho à “verdade” como expande suas possibilidades. Expansão essa que culmina na complexidade presente no “há” enquanto existente, que passa a ser mais que apenas um substituto ao “ser”, uma vez que sua multiplicidade o ultrapassa.

Para compreender a importância desse deslocamento, retornamos rapidamente ao âmbito das articulações que os escritos de Parmênides desenvolvem ao redor da questão do “ser”. Desse modo, podemos acompanhar uma longa reflexão acerca da associação da ação de “ser” ao ato de pensar pelos fragmentos subsequentes aos da apresentação das duas vias em *Da natureza*. Prontamente, os primeiros versos dessa sequência já dizem: “[...] pois o mesmo é pensar e ser” (PARMÊNIDES, 2013, p. 14). Outrossim, de acordo com o filósofo eleata, tudo aquilo que o pensamento for capaz de atingir ganha imediatamente um vínculo com o “ser” ou passa a situar-se através dele, inclusive a “verdade”, como observa Santos:

“O ser” é tudo aquilo a que se pode chegar a partir do pensar. Logo se percebe que é o único pensamento possível: todo o pensamento, o único onde o discurso e a realidade se encontram: a verdade (tal como na afirmação “é”, coincidem a predicação, a existência e a verdade) (SANTOS, 2013, p. 71).

Concernente à ligação esboçada entre “ser” e “pensar”, torna-se mais fácil incorrer no erro de limitar esse “ser” ao humano, uma vez que foi o último que se destacou pela capacidade do pensamento lógico. Mas o pensar não é uma ação exclusiva do humano (ainda que o raciocínio lógico seja), e quando se investiga a qualidade do ser do “texto”, é legítimo dizer que

⁸⁵ Antes de tudo, o humano aqui é considerado uma manifestação do ser, e não o próprio “ser”. A diferença entre humanidade e humano explicitada em função do princípio de humanidade poder vir a ser atribuído a determinados seres que não são humanos, como também o contrário, que um homem ou ato realizado por um não consiga se enquadrar nos domínios do que condiz com a humanidade.

a autora portuguesa não nega a participação do humano nesse grupo, mas fatalmente o amplia. Tanto é que podemos parafrasear o excerto do estudo anterior situando-o sob o prisma da escrita llansoliana, sem a perda ou a alteração dos sentidos para o novo contexto: o “há” é tudo aquilo que se pode chegar a partir do pensar. A afirmação lança aos olhos a imediata ampliação da ação em uma possível deslocação do pensamento, pois o “há”, sendo base para a formação do ser e da escrita, alarga o espectro daquilo que o pensamento alcança.

Tal movimento não indica que a ação de pensar passe a realizar-se autonomamente. Reconhecer que tal ato ganha uma nova abrangência em função das novas diretrizes concedidas a partir do “há” leva-nos a compreender o espaço do pensamento, que, pela óptica de Parmênides, era tomado como um espaço interior e fechado (visto que correspondia ao ser), como uma possibilidade para novas dimensões, transformando-se no mais aberto dos meios. Alguns estudiosos vêm acompanhando as reverberações desse deslocamento ao longo da escrita llansoliana. Um deles, Eiras (), em análise do que se pode chamar de compêndio das “manifestações do há”, assinala o reposicionamento da interioridade do pensar a partir da percepção delineada pelo sujeito que emerge nessa escrita: “O mais interno dos espaços é um espaço exterior. O íntimo do sujeito encontra-se pois no outro, gera-se, multiplica-se e desloca-se no espaço da alteridade” (EIRAS, 2004, p. 239).

Diríamos ainda que, além de assumir-se enquanto espaço do outro, o mais interno dos espaços aqui é o próprio “texto” enquanto imagem aberta. A afirmação é plausível na medida em que admitimos que aquilo que impele esse “texto” e o constrói deixa de ser o recôndito do sujeito para ser o recôndito do olhar:⁸⁶ “[...] a escritora aceitando ser a rapariga que se veste de azul: ser alguém que olha o texto depois de. De fora. Não a partir da vida ou da existência, mas de outro ponto de vista” (LLANSOL, 2011b, p. 153). Esse sujeito, que aceita um novo centro para apreciar e compreender aquilo que acontece no espaço textual, quando devolve o olhar a si ou ao outro, atinge nada mais que o “texto” em aparições de imagens.

Barrento tece também uma ideia que se faz complementar à de Eiras, ao dizer que esse espaço interno para o eu da escrita é constituído pelo próprio “há”:

Este modo de existir escrevendo, de conceber uma vida como pulso de escrita, é o da perfeita coincidência do Eu com o Há, quando a escrita se torna uma segunda natureza: “escrevo como Há” (Llansol, 2003: 159), isto é, como o mundo está aí e respira (BARRENTO, 2012, p. 34).

⁸⁶ O que diz Deleuze e Guattari (2000) a respeito da ideia de outrem: “Outrem surge neste caso como a expressão de um possível. Outrem é um mundo possível, tal como existe em um rosto que o exprime, e se efetua numa linguagem que lhe dá uma realidade.” (2000, p.25). E ainda: “Outrem é sempre percebido como um outro, mas, em seu conceito, ele é a condição de toda percepção, para os outros como para nós.” (2000, p.26).

Não é apenas o *Inquérito às quatro confidências* com sua apresentação do “há” que funda a retirada da centralidade do “ser” sobre a escrita, mesmo que seja ali que se aduza à luz essa atitude dramaticamente.⁸⁷ Muito antes, *O livro das comunidades* (1999), primeira publicação que se inscreve pela “textualidade”, já traz em si o índice desse deslocamento: o *corp'a'screver*.

Ao fazer com que a palavra poética surja na ausência da persona de um autor ou de um sujeito que tome posse do discurso, o personagem, o “texto” da escritora portuguesa não retira a palavra de sua práxis comunicativa – por sua obra, ainda é possível encontrar uma/várias voz/vozes que *parte(m) de e dirige(m)-se a* aguardando uma resposta, no intuito de “contar coisas” (LLANSOL, 1994, p. 118). Contudo, aquilo que se é capaz de distinguir ao se acompanhar os vestígios deixados pela(s) voz/vozes que conta(m) é apenas um corpo feito de traços, fragmentos de palavras e espaços em branco. Visualiza-se só um ser que não possui diferença entre o material de que é feito e o material que gera. Como diz Fenati:

O corp', desfeito de sua forma inteiriça, abre-se à escrita na forma do verbo, é corp'a'screver [...] lança corpo e escrita numa simultaneidade, numa vizinhança criativa. [...] escrita e corpo são desapossados das formas e, metamorfoseados, passam a devir em simultaneidade, fazendo nascer um corp'a'screver (FENATI, 2009, p. 119)

Llansol lança mão da qualidade do “ser” e do nome em benefício do “há”, pois o que lhe interessa não é fixar uma identidade, mas mover pela força do verbo o potencial que se inscreve pelo “texto” e que por vezes está subjacente ao que ele aponta. Ser aquela que escreve, aquela pela qual surge o “texto”, ou ainda ser o corpo que traz quaisquer das vozes que apareça pela obra não é garantia de nenhuma regalia ou *status* que mereça realce. Como bem disse a “Vergílio”, sobre ela mesma e os demais seres que encontra pelas linhas do “texto”, mais diz aquilo pelo que se guiam do que o nome que carregam, pois: “De facto, deram-nos um nome, o nome por que nos chamam, mas não é um consistente — é um verbo. O nosso verbo, por exemplo, é escrever” (LLANSOL, 2011b, p. 42).

E basta um olhar mais atento para notar que essa atitude é reflexo de um desejo que se estende pelos livros e reverbera para fora deles: fazer do “texto” um lugar de acolhimento da voz, seja a sua ou as outras que, perdidas ou escondidas, não encontraram lugar ou não tiveram força para se fazer presentes em plenitude na realidade de onde vieram. Agrupar o espectro

⁸⁷ Compreendemos que o *Inquérito às quatro confidências*, como os demais livros de Llansol, traz à luz as atitudes filosóficas enquanto imagens, atuando em conjunto pela cena fulgor, na medida em que transformam umas às outras no processo.

daquilo que existe, mas se ignora, pode pressupor sacrifícios – e pressupõe, na conjuntura em que as “manifestações” do ser sejam o centro, mas não aqui.

Entre os escritos que evidenciam esse desejo e sua realização orgânica está o ensaio “Apontamentos sobre a escola da rua de Namur”, que acompanha *O livro das comunidades* (1999). Nele, os comentários e depoimentos de Maria Gabriela Llansol a respeito de seu envolvimento com os membros da Quinta de Jacob⁸⁸ deixam entrever aquilo que se intenciona realçar quando o nome ou o “eu” não estão à vista:

Com eles, não quero que sejamos nada que se veja — nem país, nem
estandarte, nem exemplo. Somos uma floresta temerosa onde eu fui tirada da
minha caverna estelar onde mergulho no céu e no sol por detrás da
noite obscura.

São simplesmente seres, e nossas faces de humanos nos enganam, pois
para lá desse nada monótono,
falhado, repetido,
historicamente morto,
há a fascinação dos nomes que lhe são próprios
e elas/eu ignoram.

Sic transit gloria mundi (LLANSOL, 1999, p. 101-102).

Não à toa, esse “texto” vem junto dos primeiros escritos da “textualidade”, pois não só deixa transparecer a possibilidade de um outro modo de convivência entre os seres (sejam os textuais ou os sociais), como também reflete a capacidade que a comunidade tem de coadunar vozes que, quando ouvidas sem selos ou etiquetas, dizem mais do que se pode ouvir, mostram além do que se pode ver pelas “imagens” que são enquanto “figuras”.

O movimento de saída da “caverna estelar”, que acaba por retomar o mito da caverna de Platão, também reflete muito dessa mudança em que o ser deixa de figurar no centro e atuar como base para o caminho à “verdade”. A luz daqueles que vivem reclusos a si, sendo pouca e distante como a de uma estrela, evidencia que, por mais bela que seja tal existência, ela não tem força suficiente para mostrar muito além de si mesma. Agora, pela nova perspectiva fora desse universo fechado, seres “são simplesmente seres”: abandonando o nome e outros adjetivos, eles apagam o destaque dado a si em benefício do todo que seus olhares alcançam, para além do que

⁸⁸ A Quinta de Jacob foi uma escola criada por um grupo de emigrantes e estudantes da Universidade de Lovaina, com o intuito de receber os filhos dos estudantes e dos estrangeiros que viviam ali. Entre os princípios que guiavam o ensino oferecido, estava a preparação para uma vida em comunidade, em favor do bem do grupo e da autonomia do indivíduo. Llansol, e Augusto Joaquim fizeram parte da fundação da escola.

habita a escuridão. E, assim, como indica a última frase, “Sic transit gloria mundi”, as glórias do mundo caem por terra quando as “figuras” entram no “há”.⁸⁹

Por meio do trecho transcrito anteriormente, como pelas ponderações trazidas dos estudos coletados, torna-se evidente que a retirada do ser do centro de qualquer investigação que se dirija à “verdade” é uma jornada que há muito vem sendo traçada pelo “texto” llansoliano até este cruzar com o de Parmênides e “a primeira via”. Todavia, ao demarcarmos nosso recorte à circunstância do poema, não podemos nos limitar somente a um dos traços dessa escrita que ali se incorporam para formar o “há”: ao reunir-se com as diversas particularidades singularizadas por esse existente, a centralidade nele transforma-se em apenas uma fração daquilo que a dinâmica da escrita engendra. Pensando nessa multiplicidade, é necessário que se considere, entre as facetas que se abrem, as que exercem maior destaque para a construção do “texto”.

Seguindo esse princípio, consideramos que, por se afirmar como a base pelo qual se chega à “verdade”, passa a ser obrigatório aos que se propõem manter-se nessa direção caminhar pelo “há”. Já observamos que ele não é um lugar com dimensões espaciais demarcadas para constituir um caminho, ao contrário, é apenas um existente que não está disponível em sua totalidade. Somente suas “manifestações”, que se dão enquanto “aparições de imagem”, são acessíveis, e é por meio delas que os que pretendem manter-se nessa via irão confirmar sua rota. Por conseguinte, para aqueles que persistem será necessário um olhar atento a tudo aquilo que a “imagem aparição” (BARRENTO, 2012, p. 30) deixar entrever, pois é pelo devir da “imagem” que se encontrarão as indicações que apontam para o todo do “há” e para sequência do percurso pela escrita.

É sabido que distinguir a continuidade em meio ao aberto não é uma tarefa simples – “Não queremos ser aniquilados. Queremos ver. Totalmente. Irremediavelmente. E sem retorno. Não é o que temos?” (LLANSOL, 2011b, p. 53) –, e que, por esse motivo, nem todos os que transitam pelo “texto” serão capazes de alcançar as mesmas “aparições de imagens” ou se manter por esse espaço (ao menos não com a mesma forma): “Se eu perder o fio dos diferentes acontecimentos que dão *aspecto* à minha vida [...] as imagens múltiplas e rotineiras do mundo asfixiam-me _____ e perde-se a vida[...]

⁸⁹ “Em Maria Gabriela Llansol, por uma tripla via: discursiva (a das vozes que falam no seu texto); genológica (a das formas ou gêneros, particularmente o caso singular da ‘autobiografia’ transformada em ‘signografia’); e filosófica, que implica um salto do plano do Eu para o do ‘Há’, do registo pessoal/impessoal para a escrita à distância de si e do nome, fora do social, da História e da memória pessoal, e perto do Aberto (Rilke) – no espaço do Há sem Eu, uma espécie de líquido amniótico ou de murmúrio do Ser que produz a energia que se liberta no acto de escrita e leva quem escreve para fora-de-si (hors de soi / hors du moi)” (BARRENTO, 2012, p.12).

deixando os demais para trás, sem qualquer ajuda: “Espere por mim – diz-me ele. [Vergílio] – Leve o meu ponto de vista consigo, que eu levo o seu” (LLANSOL, 2011b, p. 53).

Esse companheirismo entre os seres que habitam a escrita llansoliana vem do princípio de *O livro das comunidades* (1999) e se verifica em toda a obra. Seleccionamos um fragmento de *Lisboaleipzig I* a fim de explorar tanto a cumplicidade entre as “figuras”, que favorece a continuidade do caminho delas pelo texto, como o modo de disposição do “olhar”, necessário para se alcançar a sequência pelo aberto da “imagem”. Nesse trecho, duas “figuras” vão indicar possibilidades para se ultrapassar as barreiras impostas para a/pela “imagem”, entretanto, detecta-se, entre as passagens que se revelam, que algumas possibilidades favorecem à sequência, e outras, o cessar do movimento:

_____ neste escritório, parte do impulso do meu trabalho vem-me dos panos — e uma grande parte deste canto recôndito que dá sobre a floresta; quem mudou de face líquida foi o falcoeiro, e agora deito-me e levanto-me, de modo ininterrupto que nenhuma presença humana perturba, diante de uma fronteira que já deixei atrás de mim, e atravessei;

os panos, os algodões, os linhos, as transformações a partir da matéria-prima vegetal, são colunas isoladas, intervalos de tempo, lugares que ficam nas intersecções das mudanças de cena; ando à volta de um mar a que abro a porta quando entro neste quarto que coincide com a descrição de uma viagem — viagem sobre as palavras com que se interroga; ainda ontem, ao regressar de um passeio, tive a alegria de encontrar uma carta de A, que, no entanto, me dizia que, para ela, a alegria está por vir. Um parágrafo: “Que véus há que deixar para que eu a possa ver?”.

Perguntava-me também: “Por que é que a F. está tão triste?”.

Compreendi que ela fazia uma pergunta sobre alguém que ama.

De novo, o quarto cheio de claridade, mas as trevas na minha resposta.

Para seguir em frente, é preciso fixar a vela, e cindi-la pelo gume, a partir da chama, ou seja, da chama para a base; o pavio é curto e inclinou-se, mas a chama continuou igual a ela mesma; tem, no entanto, um único inimigo: o vento que pode entrar no quarto. Sei que olhá-la me hipnotiza, ao descrever seres e objectos que só podem ser observados quando contemplo; não há, talvez, que deixar véus, há que assumir posturas, posições reais daquilo que é concebido entre o ser presente e o ser (4 de fevereiro de 1987 — Colares) (LLANSOL, 1994, p. 52-53).

Esse trecho evidencia uma particularidade do cotidiano da “escrevente” entremeada ao encontro de Bach, Anna Magdalena, Infausta e Aossê, sem provocar nenhum estranhamento ou quebra do “texto” do que ali se fizera. Visualiza-se uma viagem entre reflexões e imagens, despertada pelo envolvimento com a escrita, cujo ponto de partida é o escritório, que possibilita que se abra um novo universo em função da tarefa que ali se realiza. Assim, o ato de escrever

deixa entrever panos estendidos, os quais se imiscuem pela floresta-texto que assola como um mar em sua imensidão e força. A porta de retorno, meio para a retomada do já tão distante escritório, não é mais que o movimento do olhar quando este redescobre o quarto. Contudo, o retorno não dura muito tempo.

A pausa se faz quando outra “matéria-prima vegetal” aparece, uma carta. Nela, a remetente, identificada apenas como “A”,⁹⁰ traz duas perguntas, uma das quais nos interessa porque recai precisamente sobre o ato de ver e os empecilhos para que ele se realize: “Que véus há que deixar para que eu a possa ver?”. A pergunta é aparentemente simples, porém, ela contém uma gama de aspectos pelos quais pode ser abordada. O primeiro deles, e o mais óbvio, trata dos véus. Ao perguntar “que” véus precisa deixar, “A” indicia que existem formas translúcidas que impedem sua visão, mas com a mesma pergunta a “escrevente” permite ao leitor inferir que nem todas essas formas são um empecilho. Tal fato dirigiria nosso questionamento ao que são, e quais são, os tipos de barreiras que devem ser retiradas.

Não obstante, antes de partirmos nessa empreita, é preciso assinalar o outro ponto que, como se observa pelo restante do excerto, será o enfocado pela “escrevente” – a ação a ser tomada frente aos véus, consolidada sobre o verbo “deixar”. O ato em si abriga tanta complexidade quanto a abrangência contida no estudo da natureza dos véus, visto que as várias acepções da palavra “deixar” indicam, no mínimo, duas atitudes possíveis a serem tomadas por “A”, de acordo com a interrogativa trazida na carta. Uma delas implicaria “A” desejar saber quais véus tem de abandonar, levando-nos a deduzir que, para que “A” consiga ver, obstáculos têm que ser desfeitos. A outra atitude, em sentido contrário à anterior, corresponderia ao desejo de “A” saber quais véus deve colocar para que o ato de ver concretize-se, o que nos faz pressupor que seja necessário uma espécie de filtro à visão para que o olhar se torne efetivo, tal como a “imagem que se apegue a uma aparência” (2012, p. 30), de acordo com as palavras de Barrento trazidas anteriormente.

Restringindo nossas considerações aos sentidos presentes no verbo, já que, no decorrer desse “texto”, nada é mencionado acerca da natureza dos véus e a interferência de suas variantes sobre o ver, é possível dizer que qualquer resposta que assuma uma das duas acepções de “deixar” lançar-se-ia na direção de uma atitude definitiva perante a arte, uma vez que retirar ou adicionar véus para que se consiga ver são ações que estabelecem diálogo com os preceitos da

⁹⁰ Esse nome remete, provavelmente, a “A.Nomade”, que, como se lê em “O encontro inesperado do diverso”, “texto” presente no mesmo livro que o fragmento selecionado: “[...] quando penso em A.Nomade — nome que sempre dei a quem amo muito, e cujo próprio não importa _____, [...]” (LLANSOL, 1994, p.136).

mimese.⁹¹ Todavia, a “escrevente” não opta por nenhum dos lados ao dar sua resposta. Resposta esta que vem sendo construída desde antes de seu encontro com a carta.

Quando acompanhamos com atenção o percurso inicial, quando a “figura” entra no escritório, é possível considerar que ela própria também caminha entre véus – “os panos, os algodões, os linhos” –, todos tecidos translúcidos que se interpõem ao olhar. Contudo, eles não exercem qualquer barreira significativa à sua visão que dificulte ou cesse seu movimento. Ao contrário, os panos são descritos como “parte do impulso do meu trabalho”, adquirindo uma certa “função” – “são colunas isoladas, intervalos de tempo, lugares que ficam nas intersecções das mudanças de cena” (LLANSOL, 1994, p. 52). Os limites que eles venham a exercer tornam-se orgânicos e colaboram com o todo ao estimular transformações no espaço e a projeção de sua sequência, como o acréscimo de uma nova cena. Compreendendo a interação de cada pormenor como parte da dinâmica da escrita, a “escrevente” segue sem desprezar qualquer elemento da “manifestação do há” para conseguir ver – das imagens às suas lacunas/interrupções/véus. Isso não implica dizer que ela seja capaz de acrescentar esses últimos, já que eles não são administráveis por não serem objetos que se possa mover, tomar ou dispor ao bel-prazer: os véus são “transformações a partir da matéria-prima vegetal”. Em vista disso, a “escrevente” dá sua resposta à “A”.

De um contexto de “trevas” em que se encontrava, a “escrevente” compreende que “Para seguir em frente, é preciso fixar a vela”, trazer luz ao caminho. A luz, muito além de uma metáfora (lembremos que esse “texto” não possui metáforas), será o *medium* utilizado para responder à pergunta, sendo, simultaneamente, parte da resposta. Assumir que ela tenha simplesmente indicado a luz como forma de se ver além dos véus seria muito óbvio e ingênuo, ainda mais por não ter sido essa especificamente sua resposta: ela sugere que, para além da luz, se multipliquem os pontos pelos quais a própria luz surge: é necessário “cindi-la [a vela] pelo gume”. Aumentar o número de focos de luz possibilita “assumir posturas”, diferentes pontos de vista que favorecem a contemplação não só do véu, mas daquilo que está ao seu lado ou atrás dele, ou ainda daquilo que não é ele, mas também está presente, junto de. Por meio desse conjunto, a proposta da “escrevente” se efetivará – “[assumir] posições reais daquilo que é

⁹¹ Essa discussão mostra-se demasiadamente ampla para o contexto da análise em que ela se insere, podendo vir desde Platão até os autores da Modernidade. Como essencial a esse percurso, deixamos a indicação ao texto de Santos, presente no livro *Margens Instáveis* (2011). Em seu trabalho, descreve um breve panorama da relação entre imagem e literatura, que acreditamos contemplar o espectro da obra llansoliana, como podemos ler no seguinte parágrafo: “A descoberta da imagem como objeto da configuração artística permanece nas reflexões sobre a arte, mesmo após a derrocada do primado da *mímeses*. Mas agora ela é considerada não como reflexo de uma realidade externa a si própria, mas como um construto próprio aos meios de expressão sob os quais ela nasce.” (SANTOS, 2011, p.50).

concebido entre o ser presente e o ser”. Estender o olhar pelo espaço possibilita a compreensão acerca da continuidade entre o ser presente (manifestação) e o ser (existente), sendo o melhor modo de *deixar* os véus.

Por meio desse conselho, a “escrevente” não assume qualquer postura que envolva a retirada ou a colocação de véus. Na direção oposta, ela convida que se olhe para eles, para eles como parte da “imagem”, que se aprecie o fato de que juntos constroem o “texto” sem representar qualquer impedimento – enquanto não faltar a luz, haverá sequência. De forma semelhante, a “aparição da imagem” como “manifestação do há” não deverá imobilizar aquele que disponha de um olhar livre e ativo, na medida em que ela não é única e pressupõe as demais que venham a lhe suceder pelas vias que se abrem em sua incompletude. desse modo, o que se considerava como uma lacuna demonstra estar repleto de conteúdo e possibilidades. Ao se encontrar uma conjuntura como a descrita, determinar a sequência frente aos vários focos de luz dependerá apenas daquele que efetivamente “olhe”: “[...] entre os transeuntes que, passando e passando, não reparam nele. Por exemplo, não reparam nas sete fontes de luz que o iluminam. Mas eu reparo neles, nesses transeuntes e no há desta morada, dentro dos limites da minha consciência” (LLANSOL, 2011b, p. 80).

Ao constatar a existência dessas várias “fontes de luz”, devemos compreender que o “texto” não as separa, tomando cada uma delas como uma via diferenciada. Elas se entrecruzam, e, por vezes, culminam em um caminho multifacetado e rizomático⁹². São esses diversos ângulos, propiciados pela luz multiplicada no espaço, que permitem à “imagem” ser tomada sob múltiplas perspectivas, sendo possível também que nesse processo ela venha a fundir-se a outras “imagens” que se dão a ver por entre suas aberturas, formando algo como um conjunto de “fotogramas” (LLANSOL, 2003, p. 46) sobrepostos.

A lógica que regerá essa sequência de “imagens”, como também a forma com que as intersecções entre elas se disporá, dar-se-á sempre em função da abertura anterior, assim como o devir que dali emerge não se verá obrigado a seguir as leis com que deparamos em nossa realidade⁹³ ou as que regiam as “imagens” precedentes. É essa perspectiva que se trata a terceira

⁹² Empregado por Deleuze e Parnet (1998), a ideia de rizoma vem associada ao conceito de devir como forma de desenvolvimento cuja abertura não segue uma única direção, mas assume os veios do entre. Tal questão surge no seguinte fragmento: “Os personagens de Beckett estão em perpétua involução, sempre no meio de um caminho, com o pé na estrada. [...] a saber, que o caminho não tem começo nem fim, que lhe cabe manter seu começo e seu fim ocultos, pois não pode fazer de outro modo. Caso contrário, não seria mais caminho, ele só existe enquanto caminho no meio. O sonho seria que você fosse a máscara de Félix e Félix a sua. Então haveria realmente um caminho entre os dois, que alguém pudesse tomar no meio, por sua vez, correndo risco etc. é isso um rizoma, ou a grama” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.41).

⁹³ À correspondência do *logos* da realidade da qual fazemos parte, quando se tenta sobrepô-lo ao “texto”, estaria ligado o princípio da verossimilhança.

confidência: “A terceira confidência/ é que não há contemporâneos, mas elos de ausência presentes; há um anel de fuga. Na prática, é uma cena infinita – o lugar onde somos figuras” (LLANSOL, 2011b, p. 42). É quando tal confidência ilumina a capacidade de entrelaçamento que a multiplicidade de “aparições da imagens” possui, favorecendo a anulação da ordem temporal enquanto ressalta a qualidade da “figura” na condição de ser capaz de atravessar tal espaço, que captamos o limiar por onde Llansol amplia a proposta de Parmênides.

Estendi, na pequena mesa da casa de banho, uma toalha por passar, a substituir a anterior, também branca, mas já suja e enodada; reparei que preferi o limpo ao liso. “Não é esta a primeira via”, pensei. Ouço uma jovem do vale de Oronte bater à porta, e pedir:

— Posso entrar? (LLANSOL, 2011b, p. 57).

Em meio ao sobrevoo do olhar, como uma “Picada rápida, ou encontro breve” (LLANSOL, 2011c, p. 126), um curto episódio logo após a tradução das duas vias de Parmênides irá redirecionar a percepção que até então se tecera sobre os caminhos pelo “há”. E o início dessa mudança se dá quando a “escrevente” é surpreendida por uma “figura” que adentra sua casa, “uma jovem do vale de Oronte” (LLANSOL, 2011b, p. 57),⁹⁴ que, após algumas palavras de conversa, afirma desejar tornar-se mãe.

O problema, que desperta a atenção da “escrevente” em meio ao desejo manifesto pela “figura” vindoura, é que a jovem não almejava simplesmente se abrir a um novo ser: ela queria ser “Mãe, mas de Ninguém” (LLANSOL, 2011b, p. 57). A dona da casa, atenta ao pedido e também às vias de procura que levam à “verdade”, reconheceu que a realização dessa vontade faria com que a jovem caminhasse pela segunda via, a do “não-há” que se dirige ao erro, porque a maternidade⁹⁵ assenta-se na concepção de laços profundos que se estabelecem com o outro, e essa relação não pode ser desprezada em nome do mero desejo.

Em vista disso, a “escrevente” vislumbrou como possibilidade para a jovem manter-se na primeira via ela vir “a ser a Mãe de O Mais Jovem, que se está a erguer do livro. Ou no livro?”

⁹⁴ Em razão de o “vale de Oronte” não ser mencionado na edição consultada do texto de Parmênides (2013), não podemos dizer com certeza que a jovem referida no *Inquérito às quatro confidências* seja uma das que acompanhou o jovem até a deusa pelo carro de sol. Entretanto, pelo fato da região de Oronte ter sido dominada pelos fenícios, povo que explorava largamente a navegação na área que hoje conhecemos como Síria, é muito provável que a referência tenha se baseado como base o poema *Da natureza*.

⁹⁵ A referida noção de maternidade transpassa a obra da escritora, estando presente já no *Livro das comunidades* (1999), onde se lê: “nesse lugar havia uma mulher que não queria ter filhos **de seu ventre**.” (LLANSOL, 1999, p.11, **grifo nosso**). Esses escritos consolidam a posição daquela que gera seus filhos como frutos pela escrita, tornando a maternidade como o próprio ato de abrir caminhos para aqueles que seguirão, tal como em “Joshua, companheiros e amantes”: “[...] se não sou sua mãe de dar à luz, sou sua mãe por ter me aberto, música e mente, à sua danação de tenebrae.” (LLANSOL, 1987, p.72).

(LLANSOL, 2011b, p. 57). Mesmo aparecendo pela “cena” já velho, como ele mesmo afirma, “O Mais Jovem” não está impossibilitado de assumir tal vínculo com a jovem do Oronte, uma vez que esse “texto” segue seus próprios “reais”. Adotando essa via, a maternidade, que é sobretudo um gesto de oferta, ensinamento e acolhimento, um vínculo de extrema união e partilha, realizar-se-ia de forma plena, independentemente dos caminhos que se tomassem depois dali.

Após deslindar a vicissitude que culminaria na realização do desejo da jovem visitante, a “escrevente” toma consciência da capacidade que esse “texto” tem de fundar diferentes vínculos entre as “figuras” por meio da articulação das “aparições do há”, em função do “texto” não seguir uma estrutura rígida – a “cena” do nascimento de uma “figura” pode vir sucedendo um episódio em que ela apareça já “velha” sem comprometer qualquer outra das “aparições da imagens” pelo “texto”. Desse modo, é importante notar que a ausência de uma cadeia de ligações semelhante a da nossa realidade não anula o fato de essas “imagens” abrirem-se em direção ao “há”, uma vez que os elos são mantidos seguindo “a Verdade” (LLANSOL, 2011b, p. 57): a “escrevente” mostra-se ciente disso ao propor uma situação em que a maternidade fosse conservada como uma relação de abertura de um ser ao outro em um gesto de doação, o que não se altera pelo fato de esses seres já terem surgido pelo espaço da escrita.

Notando a complexidade das implicações que reverberam da opção que apresentou para “a jovem do Oronte”, “Gabriela” sabe que o caminho que vislumbrara possui uma graça em particular quando comparado àquele que se prende à verossimilhança, o que a leva e a “Vergílio” tecerem algumas considerações:

[...] será um Há de suprema claridade e beleza, que não fere ninguém.
E pensei
“temos de seguir outra via” _____ a via do há que tem aura.
[escrevente]

— [O Mais Jovem] Aura? – pergunta-me ele.

— [A rapariga que saiu do texto] O limpo branco sobre o não engomado branco. Sempre me encantei com os Coelhos Transparentes.

— Sim. Como o há é exterior e anterior aos mundos, há e há-sempre é a mesma coisa, como aqui e ali, como houve, há e haverá.

— Creio bem que sim.

— Se assim for, entre houve e há, por exemplo, haverá sobreimpressão. Não saberemos talvez mais por isso, mas assistiremos a um efeito surpreendente de beleza sem nostalgia (LLANSOL, 2011b, p. 58).

A terceira via, “a via do há que tem aura”, mostra-se por meio da propensão que as “manifestações do há” possuem de ligarem-se de forma aleatória nesse “texto” em prol do desenvolvimento das “figuras” e de sua sequência pelo trajeto em direção à “verdade”. O intuito dessas articulações é manter as “manifestações do há” sempre abertas à conexão, garantir que o caminho não cesse, mesmo que para isso elas se cruzem formando outras novas vias a partir de si próprias. Será devido ao entrecruzamento de diferentes “manifestações do há” e do improvável caminho que esse entrecruzamento abre que se atribui o caráter de “aura” à nova via que surge.

Entretanto, mesmo sendo nomeado como “a via do há que tem **aura**” (**grifo nosso**), esse trajeto não deixa de se pautar pelo “há”, nem tão pouco abandona a direção à “verdade”. Uma das evidências que nos permitem fazer tal afirmação é a alusão à cor branca. Quando tratamos do nascimento do “há”, comentamos que a vinculação entre cor e vogal, trazida do *A* de Rimbaud, não teria muito destaque em um primeiro momento, fase em que se deu a separação entre o branco e o alcance por meio da palavra “alvo”. Sabíamos, porém, que a cor não seria abandonada completamente, em vista das frequentes referências à imagem da toalha branca da casa de banho.

Como já trouxemos em um dos excertos transcritos de *Inquérito às quatro confidências* (2011b, p. 57), antes da jovem entrar na casa, a “escrevente” substitui a toalha “branca, mas já suja e enodoada” pela branca “por passar”, sugerindo que, em um momento anterior, houve uma certa hesitação sobre qual das duas opções seria a melhor. “Gabriela” hesitou ao fazer sua escolha, pois a melhor escolha a ser feita seria a de uma toalha branca e lisa, a toalha que seguiria o alvo do “há”. Mas como essa opção não estava disponível e o caminho deveria ser mantido, ao avaliar suas opções, a “escrevente” reconhece que a toalha “por passar” ainda preservava o alvo – cerne desse caminho à “verdade” –, ao contrário da enodoada que, por não manter a cor, encaminhar-se-ia à segunda via, a via do “não-há”.

Assim, a “escrevente” percebe que o caminho que sugeriu para a “jovem do Oronte”, enquanto mãe de uma “figura” que já surgira pelo “texto”, e a escolha pela toalha branca ainda por passar tinham algo em comum: o entrelaçamento das “manifestações do há”. Como a toalha não foi passada, suas fibras estão dispostas nas mais diversas direções, da mesma forma que se tornar mãe de alguém que já está velho é ver as “cenais” se imiscuírem, juntarem-se, sobreporem-se, mas sempre “cenais” que se veem voltadas em direção à “verdade”.

Consequentemente, o que se modifica em essência aqui é o modo de composição do trajeto, e não sua natureza ou direção, dado que essa via se mostra capaz de sobrepor diversas “materializações do há”, independentemente de cada um dos *hic et nunc* que elas registrem –

daí o caráter “por passar” da toalha limpa. Tendo em vista tal dinâmica, é possível apontá-la como responsável pelos encontros anacrônicos que ocorrem ao longo da obra de Llansol – “Ana de Peñalosa” caminhando ao lado de “Musil” em *O livro das comunidades* (1999); “Ana”⁹⁶ ensinando a “rapariga que temia a impostura da língua” a ler, em *O beijo dado mais tarde* (2013), “Rilke” e “Emile Dickinson” procurando pela poesia em *Onde vais drama-poesia?* (2000), “Jane Austen” conversando com “Llansol” em *O senhor de Herbais* (2002) –, como também pela junção de lugares que geograficamente estão em pontos longínquos, como é o caso de *Lisboaleipzig I* (1994). A essa capacidade das “manifestações do há” projetarem-se umas sobre as outras, criando outras “cenas” como sequência ao “texto”, dá-se o nome de “sobreimpressão”:

[...] “sobreimpressão”, um encontro do diverso que não sacrifica a heterogeneidade mas reúne o díspar. [...] [e] a resposta para um tempo de sobreimpressão está em descrevê-lo como espaço e não como tempo (negando-se portanto a crítica bergsoniana). Esse espaço onde se sobreimprimem ou sobreimpressionam realidades dispares é rizomático (Deleuze): nele “Tudo (...) se equivale. Nenhum ponto vale mais do que outro”, não há centro nem margem, fonte nem foz. Todos os caminhos, por isso, são possíveis, logo não há um caminho que torne outros caminhos falsos ou inautênticos: o poder, se existe, é sempre o poder de escolher e de chegar à morte. O espaço da sobreimpressão acolhe a diferença mas não selecciona, e por isso a atenção do sujeito é um “olhar que se abre”, não um olhar que abre a realidade (EIRAS, 2004, p. 235).

A “sobreimpressão” surge como um efeito de transformações por meio da projeção de diferentes perspectivas que se reúnem trazendo, para um único plano, facetas dispersas de “aparições de imagens” variadas. A “imagem” que provém dessa reunião nada mais faz que reaproximar partes que pertencem a um mesmo todo, dado que tudo que rearranja são “manifestações do há”, conferindo, assim, uma nova “cena” por meio delas, ainda que mantenha o ponto que visionam – o “há”. E o que “O Mais Jovem” observa se consolidar como o modo de relação entre as “manifestações do há”, que tornam esse caminho por passar, é justamente essa forma de conexão.

Llansol, muito antes de escrever o *Inquérito às quatro confidências*,⁹⁷ já apresenta essa forma de composição em seu “texto”, visto que a azáfama que compõe sua escrita surge da integralidade que vê entre os diversos “mundos” de escrita pelos quais transita enquanto

⁹⁶ A figura de “Ana” de *O beijo dado mais tarde* (2013) traz vestígios, a partir de uma estátua, da passagem bíblica em que Ana ensina Míriam a ler.

⁹⁷ De acordo com a data que antecede a citação que traremos a seguir de *Um falcão no punho*, o comentário da autora teria surgido no ano de 1983.

leitora/legente, um universo que se mostra muito mais homogêneo do que aquele que se constrói em meio às páginas ordenadas nos livros de história, tendo em vista as relações que esboça: “E escrevendo sobre lugares alienos, estrangeiros, dei a impressão de não estar a falar daqui. [...] Minha forma de rebeldia foi tão-só a recusa de o viver mutilado” (2011c, p. 126). É nessa dinâmica que a singular escrita de Llansol consolidou contornos próprios: ela “não sacrifica a heterogeneidade mas reúne o díspar”, e, desse modo, os vínculos que cria entre as “aparições de imagens” de seu “texto” partem de uma junção que se faz sem apagamento. As impressões assim sobrepostas, mais que pela intensidade do decalque, fazem-se pelas marcas advindas da aproximação de forças geradas pelo olhar correspondido entre as “imagens”.⁹⁸

Quando Merleau-Ponty diz em sua *Fenomenologia da percepção* (2011), que “[...] para ver o mundo e apreendê-lo como paradoxo, é preciso romper nossa familiaridade com ele, e porque essa ruptura só pode ensinar-nos o brotamento imotivado do mundo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10), ele versa sobre uma atitude que se assemelha a que se espera frente à “imagem” criada no processo da “sobreimpressão”, pois é necessário um verdadeiro distanciamento para que ela possa ser captada em sua nova unidade, e não por meio dos elementos diversos que reúne.

Por conseguinte, ao favorecer o encontro do diverso, a “sobreimpressão” aproxima partes que revelam um desejo comum, ainda que internamente, em vista do todo elas não compartilhem nenhuma semelhança ou motivo que as torne próximas. Graças aos vários pontos de luz sobre a “imagem” que garantem a compreensão da sequência do caminho pela escrita em direção à “verdade”, os novos elos concebidos na potencialização da abrangência e extensão do “olhar” oferecem uma nova compreensão acerca das “manifestações do há” que verificamos pelo “texto”, ao mesmo tempo que indicam a pertença delas a algo maior, que podemos entender como o “há”, por demonstrar que suas singularidades não contêm força suficiente para impossibilitar que se reúnam ou que apareçam fragmentadas por outros “reais”.

Por esse motivo, é de fundamental importância notar o que Eiras (2004) diz sobre a diferença entre o “olhar que se abre” e o “olhar que abre a realidade”. A interação iniciada pela “sobreimpressão” culmina em inesperadas correspondências entre as “imagens sobreimpressas”, reverberando sobre a percepção que se tenha de cada uma das “aparições de imagem” individualmente. Aspectos que antes não possuíam qualquer força tornam-se valiosos, levando aquele que observa a “manifestação do há” que surge desse processo a dirigir-lhe o “olhar” sem amarras, ou, ao menos, sem os condicionamentos que as “aparições das imagens”

⁹⁸ Retomamos a noção de olhar trazida de José Gil (1999).

anteriores propunham. Desse modo, por mais que a percepção se amplie e a compreensão sobre elas mude, esse processo não altera o “LOCUS/LOGOS” (LLANSOL, 1994, p. 121) próprio de cada uma das “aparições de imagens” “sobreimpressas”.

Corroborando a dissonância existente entre as “imagens” concebidas a partir do “olhar que se abre” e as anteriores a elas, destacamos o seguinte trecho:

Vão dizer-me que sou “preciosa”, que ligo a um detalhe porque “esquecimentos, quem os não tem?”. No entanto, se quereis saber, a génese começou sobre a cama em que substitui a colcha branca por outra colcha branca – mas não era igual, era profundamente diferente porque, a partir daí, todo o quarto era visto
(por quem?)
reluzente, e outro. Era apenas outra matéria de que eu tinha maturamente reflectido o pendor (talvez pensor?). Eu procuro deslindar todas as linhas anteriores à minha existência mas sem experimentar, entrando antes – rapidamente – na certeza de ver (LLANSOL, 2011b, p. 92-93).

Nesse fragmento de *Inquérito às quatro confidências*, a “escrevente” detalha o momento em que uma certa “manifestação do há” tem parte de seus elementos alterados em um movimento que pode ser enquadrado como o da “sobreimpressão”. Por focar tão somente nos pormenores do que resultou desse processo – desprezando, ao trabalhar os novos vínculos ali criados, a “imagem” anterior do quarto que aparentemente já fazia parte do espaço textual – a atitude da “escrevente” é tomada como “esquecimento”. “Esquecer”, como se “lembrar” fosse guiar-se pelos elos presentes na “aparição da imagem” anterior ou fixar-se exclusivamente no contexto a que outrora cada elemento agregado pertencera, fazendo que o “texto” tenha seu significado obtido a partir de outros textos, e tudo aquilo que divirja dessa relação seja considerado como desvio à regra. Sem embargo, será justamente por essa capacidade de “esquecer”, isto é, pelo poder de ultrapassar “as linhas anteriores à minha existência”, que as “manifestações do há” advindas do movimento da “sobreimpressão” não estarão subjugadas à mesma ordem que as manifestações que se encontraram para dar vida à ela, podendo abrir-se a outras direções “na certeza de ver” possibilidades ainda não contempladas, e seguir pelo “texto” em direção à “verdade”.

Mas, uma vez que o “esquecimento” não passa da centralidade da atenção na “imagem que se abre”, o mecanismo de renovação estabelecido pela “sobreimpressão” mostra-se como um processo altamente consciente de sua condição enquanto movimento criador de novas ordens, já que altera a relação entre os elementos que agora se levantam pelo que será uma outra “manifestação do há”. Tudo nessa metamorfose é manifesto, justificando a riqueza dos detalhes

dos novos aspectos. Junto dessas informações, inclui-se também a ciência, por vezes explícita, da procedência de cada uma das “imagens” e das relações já firmadas por elas em partes anteriores do “textos”, pois assinalar o rompimento com esses vínculos é outra das formas de distinguir as novas vias. Em função dessa consciência explícita do “texto” acerca de sua própria condição, constata-se também que, por mais que suas diretrizes não estejam previamente determinadas (lembremos da afirmação sobre a “cena fulgor”, em *Um falcão no punho* [2011c, p. 121], quando a “escrevente” diz não saber antecipadamente para onde cada “cena” se encaminha), nenhum ato, sobretudo o da “sobreimpressão”, é aleatório.

Destarte, em vista da não aleatoriedade das escolhas e da autoconsciência sobre o processo de escrita, optar pelo termo “gênese” para qualificar a cena do quarto com a nova colcha tem uma ínfima relação com o “esquecimento” e o novo “olhar” que recai sobre a “manifestação do há” que parte da “sobreimpressão”. A colcha, que adentra o espaço e se dispõe sobre a cama, assume o lugar de um componente que já havia ali – a outra colcha branca. E, por mais que as características físicas assemelhem-se, as duas são matérias únicas que vão fazer parte cada qual de uma “manifestação do há”, porque, ao adentrar o quarto, a nova colcha se reinventa pelos vínculos que estabelece com o que se depara, ao mesmo tempo que também reinventa o quarto, que, tendo suas linhas de força recriadas pelo novo componente, passa a ser observado de uma outra forma: “a partir daí, todo o quarto era visto/ (por quem?)/ reluzente, e **outro**” (**grifo nosso**).

O processo de criação de “imagens” pela “sobreimpressão” mostra-se como um ato de ressurreição, visto que os elementos que são continuamente agregados pelo espaço de escrita ressurgem em novas “manifestações do há”, implicando uma outra configuração para a “cena”. É por esse motivo que, quando Eiras (2004) diz que “não há um caminho que torne outros caminhos falsos ou inautênticos”, não está a afirmar que tanto a primeira via quanto a segunda são possíveis, mas sim que a via aberta pela “sobreimpressão” – a via do “há-com-aura” –, ao dispor as “imagens” já manifestas do “há” umas sobre as outras, criando novas, não faz mais nada que abrir outra porta em direção à “verdade”.

Portanto, ao apresentar a “O Mais Jovem” a possibilidade da “sobreimpressão” enquanto essa capacidade de se abrir caminhos novos quando não se visualiza sequências viáveis pelo que já se mostra aberto, “Gabriela” oferece o que “Augusto Joaquim” afirmava ser a expectativa de “Vergílio” nesse “texto”: o encontro de uma “garantia de verdade” nos escritos de Llansol. Simultaneamente, com a mesma resposta que dera a “Vergílio”, “Gabriela” também consegue encontrar aquilo que pretendia: algo além do que simplesmente a garantia de “verdade”, uma outra via possível a ela. Assim, a “sobreimpressão”, dando a ver a “terceira via”, ressalta entre

os dispositivos desse “texto”, pois por si só é uma condição que afirma a continuidade do caminho, uma garantia permanente da abertura:

O que procuro é ver onde a continuidade do há se fractura, onde muda de registo e de sinais, e se há possibilidade de o dizer sem esperança, nem impostura. “Sem esperança”, quer dizer sem ilusão garantida. Quando nos apercebemos de que o há é há, não somos só parte dele. Acrescentamos-lhe um ver criador _____ criamos, modificando-lhe a paisagem. Nenhum traço se perde, mesmo que tenda a apagar-se. O que hoje me cabe é ver sinais, e projectá-los com toda a força de impacto de que dispuser. Sobrepondo-os e entendendo as consonâncias que desenvolvem entre si (LLANSOL, 2011b, p. 154).

5. A FIGURA E OS LIMITES DO TEXTO

E eu sinto também como a nossa vida é curta, e que o melhor que podemos fazer, para sermos pragmáticos, é deixar o maior número possível de vestígios certos. Deixemos vestígios. Não há outro modo de fazer. Depois, há a invisibilidade que opera. Há outros mundos da invisibilidade, mas ao nível do mundo humano são os vestígios. É o que fizeram aqueles grandes autores de que falámos (LLANSOL apud BARRENTO, 2009, p. 144).

As análises apresentadas em capítulos anteriores propiciam dizer que a obra de Maria Gabriela Llansol sempre que tem seus princípios⁹⁹ mais específicos investigados, tais como o “dom poético”, a “liberdade de consciência”, a relação dos afectos, o “há”, a “sobreimpressão”, entre outros, traz em algum ponto do processo. De forma semelhante, quando se parte da “figura” para se observar o “texto”, é possível encontrar não só algo dessas diretrizes como também indicações a escritos de áreas diversas, como os de Espinosa, Parmênides ou Rimbaud, com os quais esse “texto” alcança uma relação muito mais profícua que a de um simples diálogo, uma vez que tais vozes, quando emergem por ali, veem-se em um espaço acolhedor para atuarem como desejarem: seja como se mostram fora do “texto”, seja de acordo com os caminhos diversos que agora se abrem ao olhar. Afinal, essa é uma Geografia de rebeldes.¹⁰⁰

Em vista da multiplicidade de indicações a que se chega ao se acompanharmos o caminho da “figura”, pode-se afirmar que esta pesquisa vem se guiando pelo rastro: devido à densidade do que traz consigo, nada do que a “figura” ilumina em seus encontros é evidente, apreensível de imediato como conceito determinado. Desse modo, conforme conjuga esse material, a

⁹⁹ Por “princípio” entende-se diretriz, vetor indicador do caminho. O fato de se ter conseguido reunir diretrizes de áreas tão diversas sob um mesmo termo, reforça ainda mais a importância da “figura” como elemento capaz de transitar pelas mais diversas esferas do “texto” llansoliano.

¹⁰⁰ O conjunto das publicações *O livro das comunidades* (1999), *A restante vida* (2001) e *Na casa de julho e agosto* (2003) que constituem a primeira trilogia escrita por Llansol, de cujo título nos apropriamos – *Geografia de rebeldes* –, dá vida ao desejo da autora de encontrar, pela escrita, um espaço onde as vozes rechaçadas pela história pudessem encontrar abrigo. Mas o alcance desse objetivo não se limita a tais livros, posto que ser um lugar onde diferentes dizeres convivem em harmonia é uma qualidade do “texto”. Sobre esse espaço, Llansol, em entrevista a Guerreiro, diz: “O primeiro béguinte que vi foi em Bruges e verifiquei que noutra tempo havia ali mulheres que viviam por grupos, que tinham uma vida bastante independente, mesmo em relação à hierarquia religiosa, mulheres que tinham feito determinados votos. Senti que havia um mundo feminino que podia nascer totalmente diferente e que essas mulheres estavam muito em contacto com a marginalidade. Os marginais trazem consigo o germe da mudança. Deslocam-se em bandos e a verificação dessa mobilidade é a aceitação do imprevisível e da insegurança permanente. Este é o sentido do percurso cultural. Os bandos são constituídos por grupos de batedores, vão à frente de mundos, são forças de arranque. Quando chamo a este livro *O Livro das Comunidades*, não me estou a referir a um livro concreto. É um livro que, digamos, é o correspondente do mundo.” (LLANSOL, 2011a, p.15).

“figura” promove o desenvolvimento progressivo do espaço textual enquanto “nó construtivo do texto” (LLANSOL, 2011c, p. 121).

O caráter rarefeito, mas simultaneamente contínuo, pelo qual as diretrizes apontadas anteriormente surgem, tende a tornar visível a qualidade processual dessa escrita, que é capaz de modificar-se dentro de si mesma, multiplicando formas diferentes de uma mesma “imagem” enquanto desdobra a paisagem. Outrossim, é em razão dessa maneira dispersa pela qual se dá a profusão de aspectos tão importantes para essa escrita que partir da “figura” para o estudo do “texto” de Maria Gabriela Llansol surge como um caminho deveras proveitoso. Apesar de aparentar ser uma construção que se dá de modo aleatório, a escrita llansoliana ganha nitidez por meio desse ser, dado que é a “figura” o próprio veículo aglutinador capaz de fazer com que se enxergue um mosaico nesse acervo de elementos heteróclitos – é ela que permite que se sinta a densidade de um corpo e se distinga o que lhe paira ao redor.

Entretanto, se se delongar o olhar sobre a “figura” e examiná-la, buscando apreender algumas de suas nuances, torna-se uma ação cuja consequência inevitável é o apreender de nuances também do “texto”. O alcance do discernimento ou a tomada de consciência acerca do que caracteriza essa ação não significam, entretanto, que este estudo seja capaz de sintetizar, por meio de algumas máximas, a relação entre “figura” e “texto”, tal é o caráter fragmentário dessa obra cuja natureza se esquia de qualquer descrição definitiva. Não se pode esquecer também de que, enquanto reunião de “manifestações do há”, esse “texto” é inacessível em seu todo, e apenas essa razão já seria suficiente para indicar que, por mais que as “figuras” reúnam tanto os aspectos que distinguem quanto os que aproximam essa escrita das demais, seguir seus passos é um meio de conhecer as escolhas que fazem desse “texto” aquilo que ele é, mas não o de descobrir um certo mecanismo – *modus operandi* – que se reproduza igualmente em cada obra ou que mostre que todos os seres figurais se articulam de modo idêntico – visto que realmente não é isso que acontece.

É necessário assinalar, ainda, que nem todas as “figuras” manifestam os mesmos traços, nem tampouco que tudo o que cada uma delas aborda é imprescindível para a compreensão do que corresponda à escrita de Llansol (se isso ocorresse, os livros não possuiriam qualquer unidade). Isso implica aceitar que, por mais que as “figuras” trazidas até então nesta tese permitam a observação de pontos fundamentais, elas ainda deixam de lado outros tantos que também estão presentes pelo “texto”, com maior ou menor destaque.

Tal declaração eventualmente pode dar a impressão de que rastrear a “figura” no intuito de captar o conjunto de atributos pelo qual se pode distinguir o caráter único dessa escrita talvez não seja uma via tão frutífera quanto até então se supôs. Mas a indeterminação desse ser textual

não desvalida nosso argumento, uma vez que, independentemente de a “figura” ser capaz, ou não, de tocar a totalidade do “texto”, não há outro elemento nele que o consiga – ali a totalidade é uma impossibilidade. Ademais, o fato de essa ser uma obra consciente da restrição que os olhos possuem frente à matéria que a sustenta, e, em relação à parte que dessa matéria se tem acesso, sabe-se que quem tem capacidade decompartilhar essa obra é a “figura” (não é a “escrevente” outra coisa que não uma das “figuras” pelas quais vemos o “texto”?). Não há outro elemento desse “texto” que esteja em posição mais privilegiada frente à criação llansoliana do que a “figura”.

Assim, podemos afirmar que esta tese colocou em perspectiva duas estâncias distintas da criação literária llansoliana por meio da “figura”: a esfera ético-estética, em que se analisou a presença da “figura” na efetivação da junção do “dom poético” com a “liberdade de consciência”; e a esfera mítico-filosófica, quando se tratou da versão portuguesa da proposta de Parmênides sobre os caminhos possíveis que permitem ao pensamento seguir em direção à “verdade” (o “há” e o “há-com-aura”), sendo a “figura” esse ser que possui o poder de escolha quanto ao caminho a seguir. Agora, nosso propósito é delinear como essas propostas se entrelaçam, na medida em que é a “figura” que ilumina, pelas vias do encontro entre o ético e o estético, os caminhos à “verdade” aos quais a escrita se abre.

Concomitantemente, desejamos demonstrar que também é pela “figura” que se levantam os limites do “texto”, não só em decorrência somente das possíveis barreiras que diante dela se ergam pela escrita, mas em razão das outras vias que as “figuras” optaram por não seguir e que, potencialmente, existem enquanto caminho do “não-há”. Será a partir da recolha dos “vestígios” trazidos pelas “figuras” e abandonados por elas de forma esparsa no decurso do “texto” que acreditamos poder demonstrar que, nessa obra, os seres textuais têm a ciência de que a opção que fizeram pela escrita foi apenas uma entre outras possíveis, como também que foi justamente o caminho que se solidificou em “texto”, e não qualquer outro, que possibilitou às “figuras” seguirem em busca de sua própria “verdade”.

Os “vestígios”, enquanto parte de uma herança trazida de outros espaços, são pequenas evidências pelas quais um acervo variado de “mundos estéticos”¹⁰¹ encontra meios de permanecer para além de si, resistindo à frágil existência das coisas, como pode constatar nas palavras da escritora, transcrita como epígrafe desta seção. Llansol considera os “vestígios” como registro de que existe algo para fora dos limites que os “olhos” alcançam pelo “texto”, e

¹⁰¹ Nesse caso, os “mundos estéticos”, produto do surgimento das “imagens” que se levantam quando um “olhar” toca o “real”, não se limitam aos propostos por Llansol, pois como se vê em *O senhor de Herbais* (2002) cada escritos traz constrói com sua obra uma estética.

que, ainda assim, se fazem ver por ele, indicando dessa maneira seu valor e importância diante do “real” em que se encontra.

Outro aspecto relevante sobre o “vestígio” foi abordado por Santos em “A figura: consistência e devir”: “Os seres do seu texto são seres de vestígio, transportam um legado que reflecte o que de melhor existiu e tem energia para continuar” (SANTOS, 2010, p. 113). Aqui, os “vestígios”, diretamente vinculados às “figuras”, são descritos como “legado” cuja importância permanece no “texto”, apesar de não se constituírem como parte visível nele. Consequentemente, ao pretendermos investigar o rastro do “não-há” a partir dos “vestígios”, é certo que entendemos que tal via possui sua importância para o “texto” e, por isso, pode ser pensada como “o que de melhor existiu”, embora possa vir a ser um caminho infrutífero. Nossa crença se firma pelo fato de ser o “não-há” a mais sólida evidência de que a via escolhida, que vemos em forma de “texto”, é a que possibilita às “figuras” irem ao encontro do melhor de si mesmas.

A corroborar nossa afirmação, trataremos, agora, não somente manifestações desses “vestígios” da via do “não-há”, mas também discorreremos sobre suas possíveis origens: manifestações literárias de escritores variados e o que seria uma experiência vivida no âmbito mesmo da escrita llansoliana, que não possuía a “verdade como forma”¹⁰². Analisaremos, então, dois textos: *Ardente texto Joshua*, obra reescrita, na se qual investigaremos o encontro de duas “figuras” que, apesar de seguirem direções completamente opostas, conseguem ver convergir seus caminhos conforme se dá a transformação do “olhar”, e *O senhor de Herbais* (2002), em dois momentos diferentes: o primeiro, quando vemos a reunião de “figuras” cujo conhecimento acerca das potencialidades do “texto” diverge, e, um segundo, quando essas “figuras” ao se deparar com o lixo do poeta que optou por seguir pelo sujo, outra das imagens para a via do “não-há”.

5.1 O lugar sem morte

Ardente texto Joshua (1998) é o livro que nos apresenta uma jornada de *amor* e *conhecimento: amor* de um leitor – “Teresa” – por um texto – “texto Joshua”¹⁰³ –, e *conhecimento* a respeito das implicações que viver essa forma de amor tem para quem a vive

¹⁰² Recuperamos a ideia presente em *Um falcão no punho* (2011): “A verdade como matéria é-nos inacessível mas todos caminhamos pela “forma” para esse ponto atractivo. Não há quem não caminhe” (LLANSOL, 2011b, p. 120).

¹⁰³ Joshua é a versão em hebraico para a palavra Jesus.

na condição de “figura”. Isso porque, quando os seres de uma relação amorosa de leitura são “figuras”, ou seja, criaturas constituídas de matérias diversas, mas cuja natureza reside em um mesmo ponto – a “imagem” –, iluminam-se diferentes perspectivas do que seja o amor e sua realização.

A princípio, é “Teresa” que encontramos inebriada pela descoberta do amor: ela bebe as palavras de seu companheiro apaixonadamente, enquanto este, objeto de fascínio, aos poucos se entrega. Assim como todo texto se constrói na sobreposição de diferentes vozes, a leitura, sendo a atividade que dá vida ao “texto”, não se mostrará alheia a tais presenças. Por isso, ao acompanharmos a relação de amor/leitura de “Teresa” com o “texto Joshua”, vemos surgir outros seres figurais, como a “escrevente”, o “caderno” e o “lápiz”, entre os quais se verão crescer laços profundos, expandindo a teia que prende “Teresa” e seu companheiro.

Tendo em vista a potência que guarda as relações que se desdobram do encontro amoroso, o alvo de interesse desse “texto” é menos o encontro de “Teresa” com o “ardente texto” do que o que esse encontro projeta, o que se vivifica da intensa experiência de leitura, amor e descoberta, como nos antecipa a quarta capa: “Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens*¹⁰⁴ para o entender. O percurso como sùmulas da potência de agir” (LLANSOL, 1998, Quarta capa).

Toda a riqueza que essa experiência possui não é, no entanto, esperada por “Teresa”, que se junta ao “ardente texto” e às demais “figuras” sem ter plena consciência de sua existência figural, sem perceber que tanto ela como os demais que encontra são parte de um traço que vem sendo elaborado há muito através de lugares diversos até surgir na beira do rio, entre o Douro e Lisieux.¹⁰⁵ Ela ainda não sabe que agora se encontra no “texto”, pois o que impera sobre si são os “vestígios” que traz de outros lugares: “Teresa está ali sentada, **regressou de Lisieux** através do Douro” (LLANSOL, 1998, p. 11, **grifo nosso**).

Não é apenas ao leitor que esses pequenos indícios vão apontando que “Teresa” é nova naquele espaço. A “escrevente” também infere isso quando descobre o rastro deixado por ela: a “corda” que “Teresa” usara para chegar até o “texto” (fio que aponta a uma ligação

¹⁰⁴ Llansol se apropria da frase de Espinosa “*Deus sive natura*”, na qual o filósofo equipara Deus e natureza, e a recria em a seu “texto” na forma “*Amor sive legens*”, aproximando o ato de leitura ao de amar. Esse vínculo pode ser observado tanto na relação de “Teresa” com o texto bíblico – que no livro de Llansol ganha status de “figura” (“ardente texto”), atuando como ser por quem “Teresa” se enamora –, quanto com o espaço deixado ao leitor na obra llansoliana, posto que aqui o leitor também está presente enquanto “figura”, sendo sua interação com a palavra parte responsável pelo desdobramento dessa escrita.

¹⁰⁵ Ainda que saibamos que geograficamente não há essa conexão, Llansol lança mão da geografia no espaço textual a fim de aproximar “figuras”. Esse procedimento ocorre de modo exemplar em *Lisboaliepdzigl* e 2 (1994).

umbilical¹⁰⁶ com um outro meio): “Não tenho certeza que seja mulher, é uma figura que desce do ser o ser-instinto e que, abandonando a corda que desceu,/ se aproxima do barco atracado no rio” (LLANSOL, 1998, p. 9).

Essas marcas deixada por outros espaços, indícios que se avultam especialmente no início de *Ardente texto Joshua*, apontam para a pessoa de Teresa de Lisieux¹⁰⁷ (“E morreu, Teresa Martin, beguina, filha de Hadewijch de Antuérpia, doutora da igreja” [LLANSOL, 1998, p. 8]), que no contexto religioso também foi chamada de Santa Teresinha do Menino Jesus, uma carmelita cuja vida, ainda que curta, fez-se de intensa experiência religiosa. E também para os escritos deixados por ela (“Ó minha Mãe, só quem viajou por esse túnel poderá compreender a sua obscuridade¹⁰⁸ [LLANSOL, 1998, p. 16]), pois a carmelita legou vários cadernos nos quais descreve as belezas da vida no claustro, celebrando a relação com o sagrado de forma intensa e apaixonada.

Desse modo, é em função da soma dos “vestígios” aos comentários acerca deles feitos pela “escrevente” que se perceberá como o comportamento de “Teresa” é distinto, comparativamente, ao dos demais seres nesse espaço – resposta ao modo específico como ela “olha” o “real” que encontra, tal como se identifica na passagem a seguir:

[...]pressinto que as mutações do mundo furibundo repousarão mais serenas num banho de prata

— Natureza, Gabriela!

sim, então que seja, respondo sem discutir. Que essa natureza seja a dos quadros ou a dos vapores de iodo e de mercúrio ou (porque não?) a só pensamento sementado em livros, ou a de uma placa de cobre cuidadosamente polida

— Do corpo, Gabriela!

Seja, então, o corpo, mas de um corpo que, sem causa, se lance e *se projecte sem nó* pela encosta fora de mim e do piano deste muro que retém os sons.

É, neste dialogo incómodo em que digo e um ser-instinto me corrige, que uma motivação,
uma janela aberta,
uma varanda surge no alto da encosta, no seu horizonte quadrilhado de vidros (LLANSOL, 1998, p. 10).

¹⁰⁶ A relação umbilical referida acima relaciona-se com o comentário feito por Barrento, em *O que é uma figura?*, a respeito da “origem” dos “seres figurais” pelo “texto”, quando o crítico comenta a respeito da origem como “decisão” vivificada no “olhar” (2009, p.126).

¹⁰⁷ Cidade francesa onde nasceu Thérèse Martin (1873-1897).

¹⁰⁸ Esse trecho é uma tradução de Llansol de parte do “Manuscrito C” de de *História de uma alma* (1986), no qual se lê “É preciso ter andado por esse túnel escuro para compreender a escuridão”, na versão editora Paulus (2013).

A “escrevente”, também chamada em *Ardente texto Joshua* de “Gabriela”, em um fluxo intenso de dizeres é constantemente corrigida por “Teresa”, que pouco fala. Todavia, quando esta se manifesta, visa corrigir sua companheira, como se existisse um certo e um errado que a outra desconhece. Apesar de todas as interferências de “Teresa”, a “escrevente” deixa claro que está ciente do que diz e das opções que sua companheira indica como sendo “corretas”. A diferença que se interpõe e que faz com que “Gabriela” não corrija “Teresa” é que aquela tem consciência de que entre ela e a jovem companheira existe um modo diferente de “olhar” para uma mesma “imagem”.

De acordo com o que viemos tratando a respeito das questões que envolvem o “olhar”, sabe-se que ele é o principal meio de interação entre os seres do “texto”. É por meio dele que surgem as “imagens”, se manifestam as “afecções” e que acontece a troca de “afectos”, como também é ele o mecanismo mediador pelo qual a “sobreimpressão”, marca desse “texto”, comparece. Segundo Santos, além de todos esses aspectos, o modo de “olhar” também é decisivo para a “figura” por que é por meio dele que transparece o princípio de “verdade” pelo qual cada um desses seres se guia, como se lê neste excerto: “[O texto llansoliano] Interroga-se, permanentemente, sobre o modo de olhar, e apercebe-se de como esse modo pode decidir o real, a verdade dele e a sua cosmogonia” (SANTOS, 2008, p. 75).

Por conseguinte, ao identificar “Teresa” distinguindo entre um certo e um errado ao ouvir a fala da “escrevente”, entendemos que sua forma de “olhar” a paisagem reconhece uma “verdade” diferente daquela que supõe sua companheira, e por ter recentemente chegado a esse espaço, desconhecendo sua dinâmica, não percebe que a sua “verdade” é apenas uma entre várias “verdades” possíveis. Em contrapartida, a “escrevente” sabe que a sua “verdade” não interfere nas portas que as demais “figuras” vão abrir para si de acordo com o que veem pelo “texto”, como também que é por essa disposição ética que a estética ali pode se desdobrar em diferentes “mundos”.

Destarte, faz-se necessário assinalar que a inter-relação forjada entre “verdade” e “mundo estético” não se vincula a qualquer valor moral, isto é, entre as formas de “verdade” reconhecidas pelo “olhar” de cada “figura” não existe uma que se levante como modelo a partir da qual todas as demais se adequam ou se anulam, comprometendo, por extensão, o “mundo estético” atrelado a tais “verdades”. Essa capacidade, que torna possível que os “mundos estéticos” existam em simultaneidade, favorece que, independentemente de ser cão ou pessoa, a “figura” tenha a chance de caminhar em direção à sua “verdade”, rumo ao melhor de si.

Podemos dizer, portanto, que o comportamento da “escrevente” quando encontra “Teresa” e sua diferente “verdade” dá-se de modo não combativo em virtude da compreensão que aquela tem do espaço textual e de sua ética, a possibilitar o desenvolvimento de diversos “mundos estéticos”. Ao ser colocada em perspectiva com a atitude de “Teresa”, a postura da “escrevente” ilumina a resposta ao que foi um dos anseios às inquietações trazidas por Llansol em “Para que o romance não morra”: “Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, / *fazer de nós vivos no meio do vivo*” (LLANSOL, 1994, p. 120). Dizemos que a “cena” anteriormente transcrita apresenta tal resposta porque ela assinala o encontro de seres textuais, as “figuras”, que podem ser cão, árvore, pessoa ou “texto” – indícios de vida em “imagens” –, que encontram no “texto” espaço aberto a se fazer, condições éticas para se desenvolver esteticamente em direção à sua própria “verdade”.

Ao se deparar com o “texto” enquanto espaço possível e com a “figura” enquanto um ser que se abre ao princípio do vivo, Llansol tece uma escrita em que não é preciso rivalizar com a ordem castrativa de outros meios para dispor diferentes princípios de belo. Maia, em livro sobre a “textualidade” na escrita de Maria Gabriela Llansol, intitulado *Textualidade Llansol*, comenta que é exatamente o encontro da “liberdade de consciência” com o “dom poético” que favorece a que isso aconteça: “Quanto ao mundo, ver-se-á, a *textualidade* nem o desafia, nem o confronta, nem a ele se acomoda. Antes desvela mundos no mundo — apreende e cria um universo em expansão, escreve sua estética” (MAIA, 2012, p. 71).

Quando o “texto” nos possibilita acompanhar o surgimento de uma nova “figura”, como é o caso de “Teresa”, mostra-nos, de forma quase didática, como o encontro com o “*mundo*” não se dá por meio do confronto, mas sim pelo acolhimento. Por esse motivo, o exercício de “Gabriela” junto das demais “figuras” nesse “texto” será mostrar à “Teresa” tal forma de acolhimento, ensiná-la que sua forma de “olhar” é apenas uma, e, principalmente, que quando se está aberto às demais formas o caminho pode-se tornar ainda mais pujante. observemos um exemplo no qual a “escrevente” antecipa parte da sequência dos caminhos à “Teresa”, mostrando aquilo que ela ainda não vê:

e dissera-me dias antes “vou desertar, nunca farei esta guerra nem, aliás, qualquer outra”. — Para onde contas ir? — perguntei-lhe.— Vou ver mundo

e eu esperei-o na Rua Sá da Bandeira,
imóvel na minha imagem e no meu nome _____ para que ele
fluísse.

— Mas é apenas um homem — disseste.

— Sim, é apenas um homem.

Verás, Teresa, que só há apenas homens e mulheres, envoltos em imensos textos invisíveis. Eu vejo-o como texto. Tu o vês como lustram. Eu fui com um homem a caminho desses invisíveis. Tu foste com um invisível à procura dos muitos homens. Eu sei.

Não é a mesma coisa
mas se não pensares em coisa
é a mesma coisa

Repito que não é a mesma coisa. Eu sei. Tudo depende por onde se começa a desnudar a narrativa. Há e sempre, e que mais há? (LLANSOL, 1998, p. 45).

A “escrevente” conta à “Teresa” o que um dia lhe apareceu como decisão: escolher ir ver o mundo na companhia de um homem. A resposta de “Teresa” claramente frustra a “escrevente”, dado que aquela manifesta certa falta de entusiasmo, como se verifica pelo “Mas” presente no comentário da jovem “figura”, indicando que não há novidade alguma na escolha de uma mulher que opta por seguir tal caminho.

O desconforto maior da “escrevente”, contudo, não se faz em razão da indiferença propriamente dita, mas sim do motivo que despertou tal sentimento: a “escrevente” percebe que “Teresa”, ao ouvir seu relato, apenas viu a superfície rasa das imagens “homem” e “mulher” e o movimento que os guiaria firmado em um desejo, uma vontade baseada somente na realização pessoal. “Teresa” não nota que com a escolha de “Gabriela” significa a disposição mútua dos afectos do “homem” e da “mulher”, criando uma abertura a um devir outro, constatada por meio do “fluir”.

“Fluir” na “imagem” e no “nome” está muito além de qualquer desdobramento da atração sexual, principalmente porque esse “fluir” não se dá sobre a pessoa ou o corpo, mas pela “imagem” e pelo “nome”. Sendo esses dois elementos pertencentes à dimensão textual (não esqueçamos que o termo “nome” liga-se à esfera da palavra, na medida em que nomear é atribuir uma palavra a algo), o ponto de que parte o “fluir” do “homem” no momento do encontro situa-se propriamente no “texto”. Distinguir a abertura à qual esse devir se volta nos permite supor que a decisão de seguir junto daquele que se recusou a fazer a guerra foi uma decisão que, no “texto”, iluminou um caminho outro pela escrita.

Ao encontro da reação das duas “figuras”, pode-se compreender como a percepção da “cena”, o “olhar” que se põe sobre a “imagem”, projeta a sequência possível dos caminhos a serem abertos pelo “texto” antes mesmo que qualquer passo seja dado. Observa-se esse processo a partir do exercício reflexivo de “Gabriela”: enquanto, disposta àquela “imagem”, o “olhar” da “escrevente” encontra o “texto”, o de “Teresa” identifica apenas homens e mulheres;

ao passo que “Gabriela” aceita o convite de um homem indo em direção aos “invisíveis”, “Teresa” parte do “invisível” à procura de “muitos homens”.

Assim, de acordo com o paralelo traçado pela “escrevente”, o que aprofunda a desigualdade do “olhar” de cada uma delas é o peso que possuem, sobre “Teresa”, os “vestígios” que traz de outros textos. Diferentemente dos demais seres textuais que também possuem marcas evidentes de outros espaços, até a “cena” transcrita “Teresa” age guiando-se por esse rastro. É necessário salientar, no entanto, que, como afirma Barrento (2011), toda memória ali se restringe a uma “essência residual” (BARRENTO apud BARRENTO, 2011, p. 86), e por essa razão o que se faz presente em “Teresa”, mais que qualquer “imagem”, é a reafirmação da ordem sob a qual os “vestígios” se fizeram. E na medida em que tal ordem irrompe pelo “olhar”, sua atuação não se resume às relações apreendidas entre os seres pelo espaço, mas se estende a tudo que envolve esse “olhar”, inclusive à linguagem.

Recordemos, que tanto Teresa de Lisieux como sua obra estão imersas no contexto religioso. Destarte, se considerarmos que “Teresa” ainda se guia por esse eixo, seu “olhar” deve distinguir a ordem que se eleva nessa esfera, ordem que, de acordo com Deleuze e Guattari (2000), concebe a existência de dois planos, o plano da imanência e o plano da transcendência em que a vida dos homens, residindo no primeiro, só encontra seu sentido na esfera divina, presente no segundo. A religião, quando investiga o significado por trás dos acontecimentos, assume a necessidade de intermediários para explicá-los, dado que o homem comum não é capaz de ascender ao plano transcendente para compreender o que lhe acontece. Após essa pequena digressão, voltemos ao jogo¹⁰⁹ proposto com a palavra “invisível” – de que “Teresa” parte e para o qual “Llansol” se dirige – a fim de sobre ele refletirmos a partir da ordem que age sobre o “olhar” de “Teresa”.

No caso de “Teresa”, quando “Gabriela” afirma que aquela vai “com um invisível à procura dos muitos homens”, acredita-se que ela esteja a dizendo que a jovem “figura” caminha junto a essa esfera divina e inacessível, crente de sua existência, mas na espera de alguém capaz de a conectar a tal plano. Procurar quem seja apta a de realizar essa forma de intermediação é parte do que guia “Teresa”, e o “texto” nos indica quem são esses “muitos homens” que espera encontrar: “*sanctus*: o que se acha investido de *hierós* e, por esse facto, se torna intermediário

¹⁰⁹ Na entrevista “Um texto que é um rio...”, presente hoje no livro *Entrevistas*, Llansol diz: “Eu considero jogo a actividade determinante do conhecimento, porque é através desse prazer, que ao mesmo tempo é um prazer calculado, porque é imóvel, porque os lugares se mudam, que o conhecimento se pode fundamentar. Eu acho que, como está escrito, se trata efetivamente de jogo. É a procura de palavras não é no sentido de que se procura uma palavra ali, outra acolá, outra ali. Não. É mais no sentido de que... Eu penso que parti numa busca, e a busca de onde eu parti levou-me para um território onde o real se projectava em palavras” (LLANSOL, 2011a, p.55-56).

entre os deuses e os homens; aquele que transpôs o *murus sacrus*, sem que o seu gesto o diminua ou desfigure” (LLANSOL, 1998, p. 32).

Diferentemente, não é ao divino a que a “escrevente” se refere quando fala sobre o “invisível”. Por viver no “texto” – plano da arte, de acordo com os filósofos franceses – e ter consciência de sua existência nesse espaço, não recorre a qualquer outro plano quando intenciona apreender o sentido dos eventos que observa, reconhecendo, portanto, a plenitude do “texto” enquanto imanente a si mesmo,¹¹⁰ isto é, meio no qual tanto a ação quanto seu sentido se cruzam. Por isso, quando “Gabriela” caminha rumo ao “invisível”, ela está indo a caminho do novo que está por vir, da potência presente no “texto” na condição de campo das possibilidades: “sentir o texto na sua imanência./ Porque/ Spinoza fala de Deus quase fazendo com que a fala escrita Deus-fosse./ Ele desaparece e volta sendo — Deus dissipou-se” (LLANSOL, 1998, p. 66).

As reverberações que o modo de “olhar” de cada “figura” gera no plano linguístico não se limitam ao jogo criado com os diferentes sentidos da palavra “invisível”. Ainda no mesmo fragmento, o comentário da “escrevente” tanto mostra que os caminhos abertos pelo “olhar” sustentam diferentes ordens sobre a linguagem, como também que essas ordens podem se anular quando se tira dessa relação a “coisa” que se interpõe entre o nome e o que ele designa.

Ao dizer que o “invisível”, para elas, “Não é a mesma coisa/ mas se não pensares em coisa/ é a mesma coisa”, a “escrevente” lembra que a criação de sentido em cada “mundo estético” se faz a partir de um referente – a “coisa”. Porém, se esse referente é anulado, não há nada que justifique que o “invisível” de “Teresa” não possa ser o mesmo “invisível da “escrevente”. Como se nota ainda nesse excerto, “Llansol” sabe que é impossível construir qualquer sentido quando há a anulação da “coisa” – “Repito que não é a mesma coisa. Eu sei” –, mas com esse exercício de apagamento, ela nos lembra que a “coisa” surge de uma escolha arbitrária a ligar os nomes, escolha que pode ser refeita a partir de uma alteração do “olhar”.

Sabe-se que a alteração do modo de “olhar” é uma possibilidade nesse “texto”, posto que as “figuras” não estão condicionadas a seguir um único caminho. No caso de “Teresa”, não apenas temos conhecimento que seu “olhar” pode se transformar, como somos informados antecipadamente que isso irá acontecer, graças a duas indicações: a primeira delas está na quarta capa, momento em que já é anunciado que os “vestígios” que agem sobre essa “figura” condicionando seu “olhar” não permanecerão no decorrer da escrita: “Conhece a biografia, e

¹¹⁰ Ainda complementando com a perspectiva de Deleuze e Guattari: “Neste momento moderno, não nos contentamos mais em pensar a imanência a um transcendente, quer-se pensar a transcendência no interior do imanente, e é da imanência que se espera uma ruptura. (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p.58).

passa adiante. Sabe da heroína, e **não lhe interessa.** Admira a crente **sem desposar o seu movimento**”(LLANSOL, 1998, Quarta capa, **grifo nosso**). A segunda indicação é mais complexa, uma vez que a “escrevente” apresenta uma ligação com “Teresa” completamente inesperada: “Reconheci-a por si própria mal entrou neste texto, próximo do espaço da varanda, afagando Melissa e tornando-se **a figura que eu ia des-cobrir em mim**, ou seja, à beira do nosso amor de reciprocidade” (LLANSOL, 1998, p. 14, **grifo nosso**).

Ao isolar o prefixo “des” acima citado para dizer o verbo para afirmar que iria “des-cobrir” em si a “figura” de “Teresa”, a “escrevente” indica algo a mais do que apenas um simples reconhecimento. Retirar o que encobre “Teresa” é apontar para um lugar de si que sempre estivera presente, mas que se achava velado. “Llansol” não estabelece uma simples relação de semelhança, como se algures houvera agido como “Teresa” age naquele momento, pois a reconhece como “figura” de *si*. Investiguemos, então, o processo de transformação pelo qual “Teresa” passa para que se capte o que “Gabriela” viu logo que avistou a companheira, essa parte de si que se destaca para além de todas as características que as diferem.

Tendo em vista que *Ardente texto Joshua* apresenta o desdobramento da relação de amor, *amor e conhecimento* entre “Teresa” e o “ardente texto”, como anunciamos no início desta seção, é certo que os ensinamentos que “Joshua” legará à jovem “figura” derivam do que se registrou de suas ações, das atitudes que tornaram sua vida exemplar. Assim, o que vemos “Teresa” constantemente menciona, principalmente no início do “texto”, são as formas de sacrifício que o “ardente texto” realizou em benefício da humanidade. Porém, além da abnegação, a “ressureição” também é um dos ensinamentos que essa “figura” lega e cuja importância será fundamental à “Teresa”, pois é por essa atitude que aprenderá a forma mais inesperada de transformação:

Teresa pegou no lápis e na figura do Joshua, apagou todos os traços do apolo solar
o ramo caiu quase sem ruído, viu-se, então,
no quarto de cama,
o olhar original que teresa, a criança filha de si mesma, teria quando o abrisse.
Arte singular, voz clara,
essa perturbação que assalta o coração quando salta sobre a inteligência e com ela vence o espaço sem apoio. Mas, antes, talvez o quarto todo sentisse em relação a ela — a nova imagem —,
o que eu sinto em relação ao disperso; quando, pela primeira vez, o todo se dispersou para nunca mais ser todo, esperou e dormiu pela primeira vez.
Acordou, pela primeira vez, dentro da cama,
a mancha de sangue não era qualquer promessa de paraíso,

e teresa¹¹¹despertou próximo da janela de onde jorrava a luz que enchia o quarto, havendo uma estreita união de claridade entre quem recebia a luz e a imagem onde estava projectado.

O que era diferente encontrava-se com o diferente,
e saudava-o exclamando: — Oh! (LLANSOL, 1998, p. 62-63).

O trecho transcrito foi retirado do capítulo de *Ardente texto Joshua* que se inicia com a indicação “Sintra, 28 de março de 1997/sexta” (LLANSOL, 1998, p. 57). Diferentemente dos diários, cujas datas nada oferecem além do período em que se deu aquele exercício de escrita, a menção à data, aqui, é fundamental para analisarmos o processo que se acompanha na “cena” anterior, dado que essa sexta é Sexta-feira Santa, dia em que se lembra a crucificação e morte de “Joshua”.

O “texto”, contudo, traz muito mais do que uma lembrança: ele apresenta o que seria uma outra cena de morte, a de “Teresa”. Esta, que até então via sua doença piorar, não demonstrava qualquer traço de pessimismo, uma vez que aguardava o prometido paraíso, anunciado àqueles que vivessem tal como “Joshua” viveu. Como esse era o fim previsto em outro lugar e a jovem “figura” encontrava-se no “texto” – onde não há morte e tampouco sua sequência –, ao dormir em direção ao fim, “Teresa” descobre novamente a vida por meio do novo “olhar” que a aguardava quando despertou daquele que seria seu último descanso. No lugar da morte, o “texto” de Maria Gabriela Llansol oferece a “ressureição”: o abandono de uma forma de colher as “imagens” a partir do “real” para adquirir-se outra, e, conseqüentemente, outras “imagens”. O “olhar” de “Teresa”, que distinguia certo e errado, foi deixado para trás em benefício de um “olhar original” – novo, único – mas que, diferente do anterior, era uma forma ciente de ser apenas *uma* forma entre várias, e o que possibilita tal consciência acerca da pluralidade é justamente o fato de a “ressureição” permitir que as “figuras” conheçam seu caráter “textual”: “A última vontade, testamento, livro, é o que fica do morrer: o morrer que se eterniza em sobrevivência” (LOPES, 2013, p. 99).

Acreditamos que o processo de “ressureição” de “Teresa” se realizou com a ajuda do “texto Joshua” e por meio dele. Isso porque no momento em que se juntou ao “ardente texto” e apagou seu caráter de “apolo solar” foi que “Teresa” conseguiu se desvincular dos limites que via pelo “texto”. Aqui, assim como em “Aestheticum Convivium” (2000), quando a “imagem da poesia” se junta aos poetas, ou como em *Inquérito às quatro confidências* (2011b), quando “Vergílio” encontra “Gabriela”, é a reunião das “figuras” que favorece o movimento delas pelo

¹¹¹ Apesar de o uso de minúscula para o nome próprio não ser constante, ele aparece após a transformação do “olhar” da “figura”, como se nota na passagem transcrita. Por essa razão, daremos preferência ao uso de minúsculas ao tratarmos de algumas especificidades desse ser figural após sua transformação.

“texto” na direção do que procuram, mesmo que tal alvo seja desconhecido de todas, pois, como diz Mourão, (2003) em *O fulgor é móvel*: “[...] os estados do sujeito vão-se alterando na presença do Outro (o Prazer do Amante) ou vão-se indeterminando, tornando indiscernível o estatuto do sujeito: coisa, pessoa, deus” (MOURÃO, 2003, p. 17-18). “Teresa” descobre um novo mundo no instante em que seu “olhar” passa a enxergar além de onde recai a luz que o “apolo” “Joshua” projeta, passando finalmente a apenas caminhar ao lado de seu companheiro, ambos como iguais na qualidade de “texto”, mostrando-nos que a relação de amor e leitura por um “texto” não cerceia, ao contrário, liberta.

A “ressureição” dessa “figura” não é um caso atípico, decorrente da presença do “texto Joshua” nesse livro. *Re-surgir*, como aquela que é chamada novamente ao “texto”, é um movimento característico das “figuras”, na medida em que se descobre que viver em um lugar que desconhece a morte não significa haver um corpo capaz de se manter sob uma forma incorruptível e perene, mas sim encontrar seres que renovam seu “olhar” ao “real” a cada vez que os contornos não lhe caibam mais. “Ressuscitar” é a abertura que Barrento alude sobre o “olhar”: “É a escolha de uma escolha do olhar como princípio fundamental da escrita” (BARRENTO, 2011, p. 86); é o convite a dispor os “olhos” novamente sob a “imagem”, mas a partir de um outro ângulo, descortinando outros pontos, num sucessivo re-conhecimento:

mas Teresa
tem,
finalmente,
nos olhos,
o nascimento espontâneo do seu ser _____ que deve a si própria, e às
imagens que pastoreia (LLANSOL, 1998, p. 109)

A ampliação dos limites vislumbrados por “Teresa” segue a direção que Guerreiro (1986) vê na passagem de “Gabriela” pelo *Inquérito às quatro confidências*, dado que “O que está em causa, em suma, não é a representação de um sujeito, mas a sua abertura especulativa ou crítica no seio do texto” (GUERREIRO, p. 68). Quando convergimos a fala de Guerreiro ao comentário de Santos (2008, p. 75) trazido no início desta seção, é possível dizer que o “olhar”, sendo capaz de se abrir ao “real” e à “verdade”, faz com que “ressuscitar” torne-se o caminho para se encontrar outros “reais” e outras “verdades”, distinguindo, assim, outras vias a partir das quais se abrirá uma gama de possibilidades. Dessa maneira, a ação de “ressuscitar” atua para a escrita de Maria Gabriela Llansol como o mecanismo que reúne as dimensões ético-estética e mítico-filosófica: “ressuscitar” pode ser entendido como modo pelo qual a “figura” passa a enxergar novas paisagens, em um movimento de abertura de outras vias possíveis pelo

“texto” – para além dos já conhecidos “há” e “não-há” –, tornando esse ser de escrita aquele capaz de forjar novos “mundos estéticos” a partir das diferentes “imagens” que se “sobreimprimem”.

Ao se determinar a “ressureição” enquanto modo pelo qual se dá a transformação do “olhar” das “figuras”, chega-se à ação pela qual o “olhar” consegue mudar de direção e, assim, redefinir os limites do “espaço” pelo qual a “figura” caminha pelo “texto”. Em vista de tal redimensionamento, passemos a investigar os limites do “texto”, tendo em vista as duas evidências em que nos pautamos anteriormente para investigar a transformação das “figuras”: o apagamento dos “vestígios” e a identificação de “Gabriela” com “Teresa”, que via nesta a parte de si.

5.2 Olhar ao que não há

Eu sei onde está a *invisibilidade* que há nos seus olhares.

Não havia corpos penetrando-se.

Não se viam companheiros.

Ninguém esperava por alguém, ou para ele corria.

Não havia intimidade, sedução, nem posse.

Não havia nada do que eu dizia
(LLANSOL, 2011b, p. 90).

Como já dito na seção antecedente, o fato de “Teresa” ter recentemente chegado ao “texto”, mostrando-se profundamente ligada aos “vestígios” que com ela vieram de outros lugares de escrita, propiciou que seu “olhar”, ao se deparar com as “imagens”, não enxergasse nelas muito mais do que aquilo que mostrara sua superfície. Outrossim, a “escrevente”, quando trazia em palavras o que contemplava por esse espaço, dava a ver uma profundidade outra das “imagens”, o que acabava por apresentar dois diferentes “mundos estéticos” que eventualmente se cruzavam.

Verifica-se, contudo, que quando a “figura” de “Teresa” “ressurge” pelo “texto” como “teresa”, seu “olhar” passa a captar outros aspectos das “imagens”, que, além de revelar para ela que nesse “texto” não há morte, também lhe expande os limites da dimensão em que se encontra, pelas diversas vias que se abrem. A vastidão que agora abrange o “olhar” de “teresa” alarga-lhe a compreensão que tem do “mundo”, uma vez que passa a *ver* relações até então inesperadas: “As nuvens passam. Para quê tentar construir um outro espetáculo como se esse já não existisse?” (LLANSOL, 1998, p. 68). Entretanto, mesmo após essa transformação, a

jovem “figura” continua perambulando por um espaço cujos limites diferem daquele em que transita a “escrevente”. Após trocar algumas palavras com “teresa” sobre tal limitação, “Gabriela” diz:

É o que me dizes, naquele momento,
foi o mesmo que disseste
à pessoa que te acompanhava quando, há muito, viste o mar do Norte. Era a primeira vez que vias um mar aberto a todas as rotas. As linhas pareceram-te flexíveis _____ as da pessoa, as do tempo que fazia, as da costa onde desaguam todos os rios. Menos as tuas _____ sentiste saudade de *melhor saber* e de mais ignorância (LLANSOL, 1998, p. 68).

Assim, como se observou outrora a “escrevente” deslindar os caminhos a se seguir apenas em razão do que ela e “Teresa” identificavam das “imagens”, aqui a vemos compreender, pouco a pouco, que a transformação que tornou possível o re-nascimento do “olhar” de “teresa” não fez com que essa enxergasse o mesmo que ela, apesar de agora o alcance do “olhar” da jovem “figura” ir mais além do que antes.

A descrição da cena da contemplação do “mar” a corroborar a conclusão a que “Gabriela” chegara é elucidativa sobre o ponto em que recairia a limitação do “olhar” da “figura” mesmo após sua “ressureição”: “teresa” põe-se frente ao “mar”/”texto” enxergando seu ilimitado e “todas as rotas” que por ele se podem abrir, assim como percebe a flexibilidade de suas “linhas”, inclusive aquelas da “pessoa”, indicando com isso uma possível abertura quanto à compreensão da condição da “figura” como ser que não se prende ao humano. Todavia, é aos “limites” de si que “teresa” ainda se prende, uma prisão que parece voluntária, sobretudo quando a “escrevente” a descreve enquanto uma saudade de “ignorância”. É ao perceber que, mesmo quando o “olhar” não possui amarras, ainda é necessário desejar investir por outros espaços, que a “escrevente” entende que a liberdade existe, mas é preciso querer usá-la para se ir além do que se vê.

A permanência do desencontro entre o que toca o “olhar” da “escrevente” e o de “Teresa”, mesmo depois da “ressureição” desta, inquieta quando lembramos que, no início dessa jornada, a “escrevente” afirmara que a jovem seria a “figura” que iria “des-cobrir” em si. Se analisarmos o exercício da “escrevente” transcrito no excerto anterior como a compreensão, por parte de “Gabriela”, dos limites vislumbrados por ela e sua companheira, é possível supor que “Teresa” seja parte da “escrevente” justamente em função do “olhar” desta última abranger também o viés do da jovem “figura”. Em *Teoria da des-posseção* (2013), Lopes trata a relação entre as

“figuras” e os domínios do “olhar” trazendo um aspecto dessa relação que vai ao encontro da questão anterior:

Na escrita o olhar é tão autónomo quanto a voz: uma mudança de posição é a deslocação de uma fala, do apelo à variabilidade infinita. Quando a mudança de perspectiva é determinada não em função “de quem vê?”, mas “de onde vê?”, ela é necessariamente articulada com uma alteração de voz que não corresponde à mudança assinalável de locutor no discurso (“quem fala?”) (LOPES, 2013, p. 38-39).

Em vista do vínculo esboçado pela crítica portuguesa entre a perspectiva e a voz, aquilo que a “figura” da “escrevente” afirma “des-cobrir” seria a compreensão do “texto” a partir do ponto de vista da jovem “figura”, uma vez que ela realmente possibilita o que se interpõe entre “teresa” e as demais vias possíveis. Mas, ainda que o processo indicado por Lopes dê uma justificativa satisfatória a questões importantes, como a dificuldade que muitas vezes se tem em distinguir quem está se colocando pelo “texto” – se é a “escrevente” ou as demais “figuras” –, essa interpretação ainda não responderia de modo satisfatório ao motivo que levou a “escrevente” se dirigir à “Teresa”, e não a qualquer outra “figura” que perambulava pelo espaço do “texto”, para dizer que reconhece outra “figura” de si.

Buscando outros momentos que trazem a relação de presença de uma “figura” em outra, como foi a sugerida pela “escrevente” frente à “Teresa” em *Ardente texto Joshua*, selecionamos outra situação em que a relação de reconhecimento aparece também como um jogo com os limites do “olhar”. Em *O senhor de Herbais* (2002), novamente, a “escrevente” é aquela que se manifesta, reconhecendo-se em outra “figura” da “cena”.

O senhor de Herbais (2002) se inicia com a troca de cartas entre a “escrevente” e “Eusébia”. Esta, “figura” que agora habita a casa em que aquela morou durante parte do tempo em que viveu na Bélgica, escreve procurando algo que a ajude a compreender a lógica por trás do universo que, de alguma forma, partilharam: “Eusébia” tenta descobrir como ecos de uma força que nem mais possui vigor para se fazer visível ainda guia aquele “mundo”, preservando-o como “cena” em decadência. Depois de muitos encontros instaurados por meio de missivas, percebe-se que a “escrevente”, ao procurar na lembrança as respostas à sua interlocutora, dispõe sobre um mesmo plano, em “sobreimpressão”, diferentes momentos de escrita: a escrita relacionada a Herbais, produto da resistência ao inóspito que ainda não conhecia plenamente o espaço como lugar acolhedor que conheceríamos como “texto”; e a escrita do “texto” que já é casa, que sabe que não há poder que ali interfira, permitindo que por ele se caminhe sem cessar.

Nesse contexto, a “escrevente”, chamada também de “Llansol”, decide voltar ao “texto” de Herbais e refletir sobre suas escolhas, as vias que optou por seguir, ou não, e que lhe permitiram alcançar o que hoje se conhece como “texto”. É avaliando as escolhas que culminaram em um percurso sem amarras, em que a antiga impostura – ainda que viva na lembrança – não mais domina, que se inicia então o segundo capítulo do livro.

Na companhia da “figura” do cão “Jade”, “Llansol” segue em direção a Herbais quando descobre que outros seres de escrita serão suas companhias nessa viagem: “Jane” e “Catarina”. A descrição do encontro, todavia, não permite que se encare as novas companheiras como meras caminhanças, uma vez que a “escrevente” levanta entre ela e “Jane” um elo inesperado: “— Olá, **Austen** — diz-me./ — Olá, **Llansol** — respondo-lhe” (LLANSOL, 2002, p. 35, **grifo nosso**). Com tal jogo entre as vozes enunciativas, descobre-se que também nesse livro a “figura” da “escrevente” caminha junto de outra “figura” de si, parte de sua “linhagem”.

Mas, diferentemente do que se mostrou em *Ardente texto Joshua*, “Jane” não é uma “figura” que desconhece o meio em que se encontra, nem se define como uma mera transeunte: ela sabe que está no “texto”, sabe que escreve e que é por meio dela que parte dos seres que a acompanham se dão a ver. Ainda assim, os domínios do “olhar” de “Jane” não abrangem a mesma extensão que os da “escrevente”, pois, apesar de caminharem juntas, é certo que “Jane” e “Llansol” não compartilham os mesmos “mundos estéticos”. “Llansol” comenta que “Jane” é parte de uma via dessa escrita que não viu sua continuidade: “Ainda é relativamente jovem. [Jane] Deve ter a idade que eu tinha quando morri. Quarenta e tantos anos, apesar de ter morrido de tanto me sentir ‘gasta’” (LLANSOL, 2002, p. 34). Por presenciarmos o encontro da “escrevente” com “Jane”, é certo que a morte desta se deu nesse “texto”, tal como a de “Teresa”: uma forma de “olhar” que deixou de se dar em benefício de uma outra.

Por esse motivo, ainda que “Jane” saiba que se encontra no “texto” a escrever, ela não é capaz de “olhar” para a “escrevente” e reconhecer nesta uma outra “figura” de si, como “Llansol” o fez logo que a viu surgir pelo “texto” na direção de Herbais. “Jane” consegue vê-la na condição de “figura”, mas não uma “figura” qualquer, pois, como percebe “Llansol” após o encontro com sua “linhagem”, “Jane” deve tê-la reconhecido por “Catarina Morland”: “Penso que Jane Austen me tomou por Catarina, como é possível que eu tenha tomado Eusébia por Jane” (LLANSOL, 2002, p. 35). Ao fazer esse comentário, a “escrevente” também afirma que “Eusébia”, que até então conhecíamos apenas como aquela que fazia “Llansol” se lembrar de um período já superado de sua escrita, não é uma mera transeunte curiosa sobre uma casa na Bélgica, mas uma outra “figura” de si, como “Jane”, ou outra “figura” companheira, como

“Catarina”, já que essa confusão não deixa claro qual posição de fato seja a da “figura” de “Eusébia”.

É necessário que aqui instauremos uma pausa para comentar o que traz a “Nota 1” desse capítulo de *O senhor de Herbais*, dado que é só depois de todas essas informações sobre a caminhada das “figuras” que o “texto” nos convida a saber algo sobre a presença de “Jane”, “Catarina” e as “histórias de terror”. Catarina Morland é o personagem principal do primeiro romance escrito por Jane Austen, *Northanger Abbey*. Este, apesar de ser o primeiro, foi o último a ser publicado, visto que os editores da autora inglesa só por ele demonstraram interesse depois das obras que consolidaram o estilo próprio de Austen, estilo que destoa desse primeiro-último romance em razão deste se construir enquanto crítica aos romances em voga no início do século XIX, os romances góticos ou de terror. Mas, antes de finalizar a “Nota 1”, também somos informados de que a publicação tardia de *Northanger Abbey* não causou qualquer dano à obra já estabelecida da escritora inglesa, dado que o universo de escrita que a jovem escritora criara para além desse romance firmou um todo, sólido e coeso, que não se fazia confundir com o outro que se abria (ou se descobria, visto que *Northanger Abbey* já estava aberto quando os demais romances se fizeram).

Isso posto, voltemos à “cena” firmada no início do segundo capítulo. Até a inserção dessa “Nota 1”, as informações acerca de “Jane” possibilitam considerar o encontro de “Llansol” e “Austen” como a reunião entre duas manifestações da mesma “figura”, cada qual advinda de um “mundo estético”, sendo as “figuras” que as acompanham, no máximo, outros diferentes seres de uma mesma “linhagem”. Todavia, ao se descobrir que a autora portuguesa vai buscar no imbróglio do contexto da publicação do primeiro romance escrito por Jane Austen nome para suas “figuras” – tanto para a que identifica como outra “figura” de si, como para aquela que acompanha essa “figura” –, é inevitável que não se tome o ato de nomear como indicação a uma questão maior para essa escrita.

Reverberações do conteúdo da “Nota 1” e do romance desconhecido de Austen ganham eco logo à frente, quando “Jade”, o cão que acompanhava as “figuras” na caminhada a Herbais, volta-se para trás, na direção de “Catarina” e “Jane”, e não consegue distinguir duas, mas apenas uma “figura”:

- O que vejo é que o céu me nublou por instinto. Aquela mulher simpática continua atrás de nós.
- Qual delas?
- Eu só vejo uma.
- Está quase cego, o teu faro confunde-as, já não consegue distinguir entre as visíveis e as invisíveis.

– Nesse caso, há uma visível e outra invisível. E se forem duas, vem a falar uma com a outra (LLANSOL, 2002, p. 37).

Ainda que a “escrevente” estivesse a dizer a “Jade” sobre a presença de “Jane” e “Catarina”, o cão não conseguia enxergar duas mulheres. Nem ao menos o olfato, sentido muito apurado entre os cães, permitiu que diferisse dois cheiros ao se voltar à direção que apontava “Llansol”. Com a invisibilidade de uma das “figuras” na “cena” (não podemos afirmar que seja “Catarina”, uma vez que o cão não nomeou quem enxergava) a possível questão forjada com a designação dos nomes das “figuras” ganha força: sendo Catarina Moreland o personagem que acompanhou Austen silenciosamente durante toda sua vida como escritora, “Catarina” pode ter surgido nesse livro como “figura” de um “texto” da escritora portuguesa que não se fez conhecido pelo público. Essa condição para “Catarina” justificaria o fato de apenas “Jane” e “Llansol” serem capazes de vê-la, uma vez que, sendo elas duas “figuras” de uma mesma linhagem, o escrito não publicado seria tanto de “Jane” como de “Llansol” já que a jovem “figura” correspondia àquela que a “escrevente” foi no momento em que se sentia “gasta”.

Mas a condição da invisibilidade, independentemente do jogo ficcional que possa existir com o nome da “figura” “Catarina”, cria limites dentro do “texto”. Como se viu com “Jade”, quando uma “figura” se mostra invisível, a amplitude da dimensão textual se reduz àquela que não consegue ver. O fato de “Jade” não conseguir ver uma das “figuras” desse espaço e de estar ciente que essa “figura” existe – visto que “Llansol” aponta para ela e mesmo assim isso nada lhe diz –, demonstra que os limites no “texto” são encontrados, como também levantados pelas próprias “figuras”: eles surgem em razão do que o “olhar” não é capaz de alcançar, e se fazem, justamente, por aquilo que uma “figura” é capaz de tocar e a outra não. O limite é a condição em que, em um mesmo espaço, seres iguais não tem a capacidade de tocar, ambos, um mesmo ponto.

Em *Como uma pedra-pássaro que voa* (2008), Santos fala sobre essa invisibilidade como limite, relacionando-a a outro aspecto fundamental para esse “texto”, a “experiência da percepção estética”:

[...] em Llansol, a experiência do limite e do invisível não deve ser relacionada com a experiência mística, mas com uma experiência da percepção estética que no seu caso vive, de modo quase exclusivo, da apreensão e tratamento estético das pequenas percepções, essas com as quais o artista trabalha habitualmente e que nele são “experiência da verdade”, uma *Erfahrung* (SANTOS, 2008, p. 228).

Ao relacionar a visibilidade no espaço textual com a estética e a “experiência de verdade”, Santos evoca a disposição ética, que permite que, no “texto”, haja diversas estéticas enquanto formas de combinação entre os elementos a suscitar o caráter de belo, para mostrar que nem todos os que “olham” para cada uma dessas teias de relações reconhecem nela beleza. Quando acontece esse não-reconhecimento, a via que se abriria por aquela “percepção estética” não mais se abrirá e, pois isso, o caminho se fará “invisível” para a “figura” que para ele “olhe”. Em potência, o caminho existe, e pode ainda ser seguido por quem o perceba, por quem reconheça nele o belo e, por conseguinte, uma via que se dirija à “verdade”.

Nesse sentido, a invisibilidade advinda do não reconhecimento da possibilidade de certas estéticas também retomaria a questão das vias possíveis a se seguir evocadas pelo poema de Parmênides em *Inquérito as quatro confidências* (2011b). Quando tratamos, no capítulo anterior, das vias possíveis à “verdade” – o “há” e o “há com aura” –, a segunda via, a do “não-há”, foi sugerida quando a “escrevente”, ao ouvir o desejo de uma das “figuras” (a jovem do vale do Oronte), não o reconheceu como possível (ser mãe sem ter filhos). Dessa maneira, embora tenha compreendido as diretrizes do caminho proposto, a escrevente não o “vê”, pois percebe que entre tal via e o “texto” se instauraria uma incompatibilidade ética e, por consequência, a impossibilidade de coexistência e das formas de belo que cada via trazia: a ordem que subjaz a proposta da “jovem do Oronte” se confrontaria com as demais presentes no “texto”, não cabendo, por isso, como sequência. Outrossim, a “escrevente” fala sobre a relação do caminho em direção ao “há” e à beleza retomando o que trouxemos há pouco com Santos: “Descubro a parte territorial da beleza e quero entrar abrindo a cancela do território que o há me deu a explorar. Não a mim somente, nem principalmente, mas aos caminhos que o sol, o ar, o vento e a água alcançam” (LLANSOL, 2011b, p. 73).

O caminho pelo “não há”, sendo aquele caminho que não se destina à “verdade”, no contexto da escrita llansoliana, não necessariamente será o caminho que se dirige ao erro. Isso porque ali a “verdade” não é apenas uma, nem tampouco a mesma, para todas as “figuras”. Eiras (2004), ao analisar a presença da filosofia de Parmênides na obra de Llansol, faz um comentário que é muito significativo quando pensamos a dinâmica da via no “não há”, a segunda via de Parmênides: “A segunda via é errônea e triste, num sentido de tristeza que Llansol colhe da Ética de Espinosa: é uma via errônea porque triste” (EIRAS, 2004, p. 184). Ao ressaltar a tristeza como marca da segunda via, Eiras dialoga com a disposição ética que o “texto” llansoliano constrói, tendo em vista sobretudo a proposta de Espinosa, para sinalizar que nem todas as vias que se abrem pelo espaço são as que se dirigem ao melhor de cada

“figura”, o que, por essa razão, não proporcionariam a todos aqueles que a seguem o encontro da alegria.¹¹²

Considerando o que foi abordado sobre o invisível, sua relação com a ética e a estética e, por conseguinte, com o caminho do “não-há”, é possível compreendermos porque “Jade”, mesmo sendo incapaz de ver mais de uma das “figuras” para as quais a “escrevente” aponta, ainda sim não a questiona nem a contradiz: como que sabendo que o “olhar” não possui o mesmo alcance nem identifica beleza da mesma forma para cada um que “olha”, não se surpreende que haja uma parte visível e outra invisível para seus “olhos”, mas não haja para os de “Llansol”. Já em relação ao jogo ficcional evocado com a questão de Jane Austen e *Northanger Abbey*, se a cruzarmos com a leitura do invisível enquanto segunda via, mais ecos poderiam ser encontrados em *O senhor de Herbais*.

No capítulo seguinte ao da “cena” de “Jade”, as “figuras” adentram à cave da casa do “Senhor de Herbais”. Repleta de uma vasta quantidade de lixo e de sujeira, a condição do espaço espanta a todas, inclusive “Eusébia”, que também está entre elas. Mas, simultaneamente, o lixo atrai a atenção de “Llansol”, que reconhece em meio à lama e ao bolor, “vestígios” dos poemas de “Hölderlin”, além do próprio poeta que enlouquecera e lá vivia em meio à “estética do bolor” (LLANSOL, 2002, p. 54) com sua companheira, “Diotima”. Após passarem entre todo aquele lixo, o caminho do sujo a que voltaremos adiante, no profundo da noite, se levantou o seguinte diálogo:

Austen abanava a cabeça com o nosso desvario. “Entraram na loucura”, estaria a escrever certamente. Chocava-a a presença do sujo sobre a toalha, o bolor que crescia a olhos vistos, por entre os objectos. Como encontraríamos marido nesse desmazelo? Sem pano de pó, sem espanejador?

Sabe o que ela está a escrever?, perguntou-me Eusébia.
Provavelmente que somos tontas como a sua Catarina. [...]

Catarina tinha lido muitos romances góticos. Tinha. Eram como as Histórias Trágicas continentais. Llansol, que interessa à rapariga a sua erudição? É noite, eis tudo. O que importa é que acaba por descobrir, no desvão secreto de um aparador, um maço de papéis. Austen, vem ouvir a tua história!, convidou Eusébia. [...]

É noite. Neste instante, é a mesma noite. Catarina sente-se ofegante com a sua descoberta. Estava convencida de que tinha na mão a posse de um segredo horrível. Claro, ter nascido de pai e mãe!, desatou a rir Eusébia. Nada disso!, atalhou Jane. Como sabe?, quis saber Eusébia. Porque fui eu que a escrevi. Estava tudo dito. Jovem como era, inábil por circunstância, não ouvira o rumor que ali passara. Quem? A Jane? Sim, porque a inabilidade de Catarina dera

¹¹² Recuperamos o que foi comentado, no terceiro capítulo desta tese, acerca da “perfeição maior” e “perfeição menor” para Espinosa.

apenas para deixar extinguir-se a única candeia que lhe teria permitido a leitura do manuscrito. [...]

Que éramos nós, sem contar com a Catarina? Sim, que éramos? Três lados dispersos do mesmo texto. Faltavam ali muitos mais lados, é verdade. [...]

“Mal se apoderou das folhas dispersas, logo viu que não se tratava de um manuscrito”

Estava, certamente, à espera de um poema do seu amado, esclareceu Eusébia.

Nada disso, repôs a verdade Jane. Não era nada do que estão a pensar.

“O rolo, parecendo consistir inteiramente em pequena folhas soltas, era de um tamanho insignificante”

E pôs-se a ler, disse, cortante, Austen, antes que Eusébia comentasse. Leia, minha senhora, acrescentou para Diotima.

“Um rol de roupa suja, recente e mal escrito, era tudo quanto a seus olhos se deparava”

Etc., irrompeu Eusébia, num riso convulsivo. Ora toma, Catarina, aí tens o teu destino de mulher. Todas ríamos. Mais uma vez, não fora o poeta que viera, mas o mundo que viera, o desconhecido que nos mora ao lado. Directamente, da reprodução sexuada, acrescentou Eusébia, caso não o soubéssemos.

“Aquilo que segurava nas mãos”, continuou a ler Diotima, numa voz trémula de quem havia recebido indevidamente altos poemas, “não passava (sic) de um rol de lavadeira” (LLANSOL, 2000, p. 56-58).

Nesse capítulo de *O senhor de Herbais*, dar-se-á o que se poderia chamar de desfecho da questão suscitada pela “Nota 1”, pois, como se pode ver pela “cena” anterior, não apenas “Catarina” descobre a existência do manuscrito deixado por “Jane”, como também as demais “figuras” passam a conhecê-lo. Mas não descobrimos apenas isso, porque, no decorrer desse processo de desvelamento, surgem informações concernentes aos vínculos entre “Jane” e “Catarina” – explicação que se deu pela própria “Jane” ao pontuar que o fato de “Catarina” não ter pai nem mãe decorria de ela ser um criação literária –, além do apontamento à “inabilidade” da jovem escritora, que fora declarado por ela própria à “Eusébia”, quando esta buscava entender as razões por trás do estado de assombro de “Catarina” com o manuscrito.

A descoberta desse material pelo “texto” evoca novamente o jogo ficcional iniciado com a “Nota 1”, uma vez que o texto outrora recusado volta para se tornar conhecido por todos. O curioso é que, quanto mais próximo se está do contato direto com esse trabalho, mais se dá o desmazelo de sua imagem. Desde o primeiro momento em que é mencionado até ser revelado a todas as demais e alcançar as mãos de “Diotima”, o texto abandonado deixa de ser texto e passa a ser roupa suja: primeiro é descrito como “um maço de papéis”, depois como “folhas dispersas” – deixando inclusive de ser considerado como manuscrito –, “pequena folhas soltas, era de um tamanho insignificante”, passando a “Um rol de roupa suja” e, por fim, a um “rol de lavadeira”. Mas essa transformação, que se fizera progressivamente à medida que o “olhar” de cada “figura” nele recaiu, não é uma denegribilidade gratuita: a passagem do papel à roupa suja evoca a “imagem” do “sujo sobre a toalha” que “Austen” houvera reconhecido logo que se

iniciou a cena, como também a da “toalha enodada” presente em *Inquérito às quatro confidências*, quando a “escrevente” descobre que prefere a toalha branca por passar porque a outra, a “toalha enodada”, seria o caminho do “não-há”.

Durante todo o capítulo em que se encontra a “cena” transcrita, o sujo foi evocado apontando para a questão do abandono da casa, uma vez que a cave da casa estava inabitada há tempos, como também os poemas escritos na loucura de “Hölderlin”. Hölderlin, poeta alemão escritor de *Hyperion*, foi muito apreciado por Llansol, aparecendo como “figura” em vários dos seus livros, sempre numa referência à imagem da loucura. No “texto”, entre os aspectos notáveis da loucura, a constata-se que o poeta não fórmula ideias corretas – “«Sim, morreram», comprovou Hölderlin sabendo o que lera.’/ E inesperadamente Eusébia disse com **clareza**: Não, não morreram” (LLANSOL, 2002, p. 53, **grifo nosso**) –, e também a sujeira presente no próprio poema que os impede de serem lidos – “Porque era no lixo que um poeta em lama se encontrava a enlouquecer” (LLANSOL, 2002, p. 51).

Assim, quando se detecta que tanto o manuscrito deixado por “Austen” como os poemas de “Hölderlin” se encontram na mesma condição, impregnados de sujeira, podemos compreender como o caminho do “não há” para a escrita de Llansol não se dá apenas de um modo: um deles surge conforme uma obra mostra que não é forte para ter continuidade: “A rapariga está a ler folhas sobre folhas, comentei, restos de corpos que não se vê” (LLANSOL, 2002, p. 58); enquanto o outro, que se faz conforme a via que abre, resulta em matéria incompreensível: “Achava admirável poder reconstituir poemas, apenas fragmentos, é certo, com os excrementos imaginados sobre a toalha” (LLANSOL, 2002, p. 53-54).

É importante destacar que, embora a “cena” traga o poeta como “figura”, tudo aquilo que se encontrou dos seus poemas não possibilitou que se realizasse a leitura de sua obra. De modo semelhante, aquilo que pareciam ser fragmentos reproduzidos das folhas soltas do manuscrito de “Austen” não são realmente partes dele, mas apenas dizeres sobre. Nota-se, portanto, que, apesar de as “imagens” do sujo estarem presentes no “texto”, elas não se revelam de fato, uma vez que não conseguimos distinguir seu conteúdo. Isso mostra que, ainda que o caminho do sujo se apresente pelo “texto”, ele é indicado como via impossível de se transitar. A respeito dessa invisibilidade que adquire os escritos do sujo, Santos comenta que sua condição não é apenas a do vazio:

[...] o invisível não é a “impercepção da percepção”, na apreensão do sensível, e não tem necessariamente de corresponder a um “*para ver*” (ibid.: 34), submetendo-se sempre ao primado do visível. O invisível é, ainda e sempre, um excesso de significado, um *mais* de significância cuja condição é a de

assim permanecer, um virtual, um disponível com uma margem de significado indisponível (SANTOS, 2008, p. 233).

Em vista do que se ponderou sobre a possibilidade de “Catarina” representar algo da escrita llansoliana que não se chegou a ver, perde importância se esse texto de fato existiu, pois, à medida que esse invisível acaba por se fazer como parte de um caminho “triste”, assim como foi o poema envolto por sujeira de “Hölderlin”, a parte desse manuscrito que realmente importaria para o “texto” que vemos de Llansol é aquilo que se viu, seu invisível. Quando consultamos os *Cadernos* deixados pela autora portuguesa, porém, descobrimos indicações que revelam sua insatisfação com algo de sua escrita que possibilita que entrevejamos parte desse invisível, que hoje corresponde ao *Dossiê 22* do Espólio de Maria Gabriela Llansol:

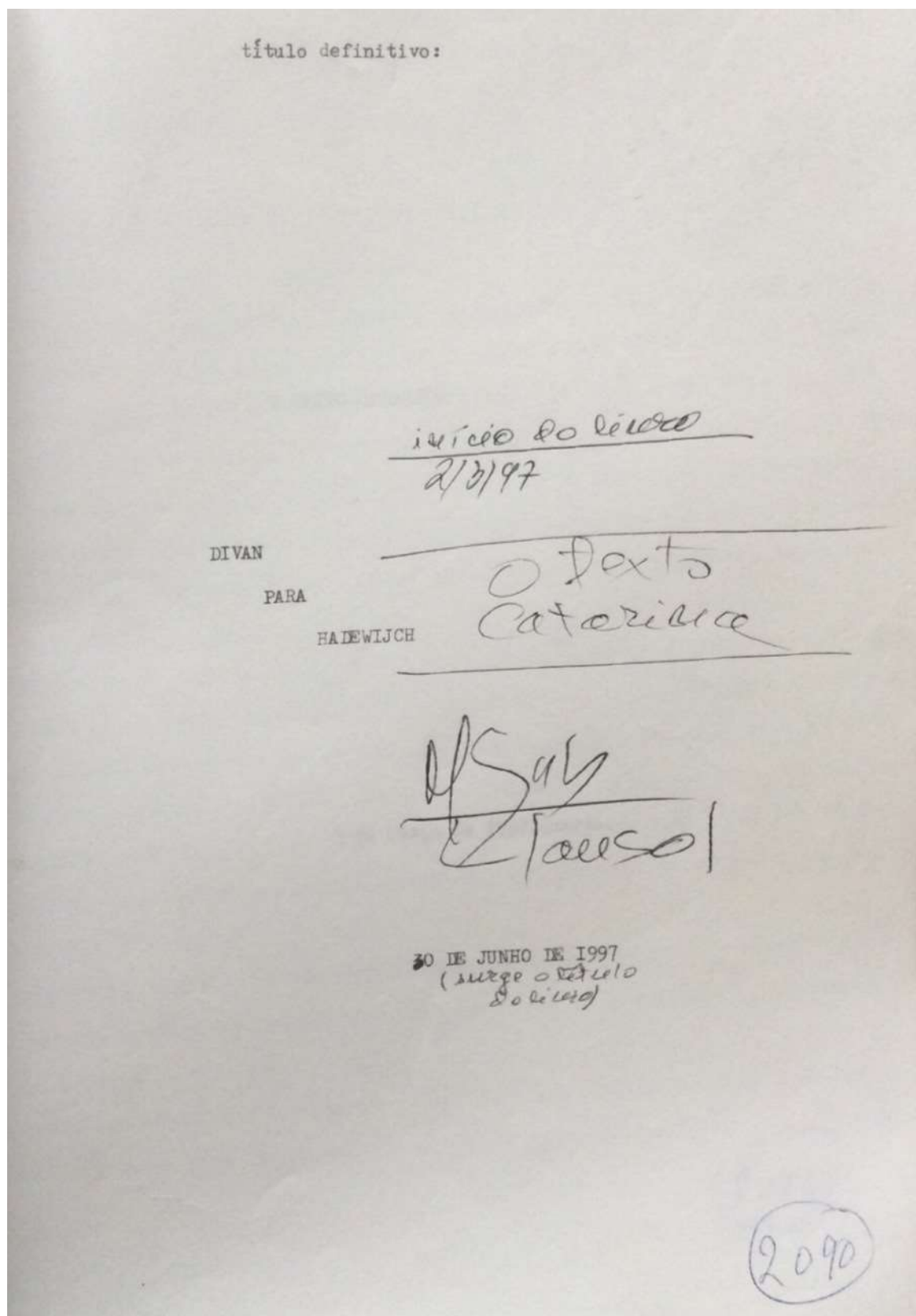


Fig.2. Anotações dos possíveis títulos à obra “O texto Catarina”

“O texto Catarina” (Figura 1) está entre os arquivos não publicados do espólio mantido hoje pela equipe do Espaço Llansol. Acompanhando as anotações deixadas nas primeiras páginas desse “texto”, sua escrita teve início em dois de março de 1997, sob o título de “Divan para Hadewijch” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, *Dossiê 22*, 1997, p. 28). Mas, como se observa pelos registros, essa designação se altera em trinta de junho de 1997 (Figura 2), quando esse documento ganha o nome de “O texto Catarina”. Mas essa não foi a última proposta de nome dado àqueles escritos, uma vez que a etiqueta que segue na capa deixa em sobrescrito que esse “texto” tornou-se dois: “O texto Catarina 1º texto/ Ardente texto Joshua 2º texto”. Apesar de ser um material datiloscrito, organizado, corrigido e aparentemente pronto para edição, o *Dossiê 22* nunca chegou a ser publicado integralmente.

Em consulta aos *Cadernos*, pudemos verificar que a percepção que a escritora tinha sobre esse “texto” variou muito durante seu período de escrita. Primeiramente, Llansol escrevia afirmações muito positivas sobre o que estava surgindo como novo livro, como se nota neste fragmento, datado de março de 1997, em que “O texto Catarina” mostra-se como um espaço revelador pela escrita: “Não é artifício *do Texto*. É a não impostura da língua que está descendo as escadas./ Reveste muitas formas materiais e tem várias espécies dentro da sua natureza — O Texto Catarina./ Finalmente — a rapariga que temia a impostura da língua encontrou *o texto*” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, *Caderno 1.46*, 1997, p. 28). Ou neste, escrito um mês depois, em que o “texto” já lhe parece íntimo, chegando até a chamá-lo de “Catar” ao tecer sobre sua natureza indiscernível: “Catar não é desenho, nem música, nem é pintura. É uma faixa de olhar que corre num corpo — alto e esbelto, carnal, atravessando os escolhos do mundo ou, simplesmente, o mundo. Não a persegue nenhuma história pessoal (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, *Caderno 1.46*, 1997, p. 152-153). Contudo, um ano depois, aquilo que escreve em setembro de 1998, mesmo mês que aparece indicado no último capítulo de *Ardente texto Joshua* (LLANSOL, 1998, p. 140), evidência que “O texto Catarina” resultou em algo muito diferente do previsto:

A sedução da imagem

Pode-se ser com crueldade atingido por uma imagem esteticamente bela

_____ A sedução parece ser autêntica realidade _____ Quem a criou? A realidade da sedução que parece autêntica?

Uma cena muito inteligente demora a assimilar. A travessia de seus raios não é contemporânea. Só o tempo nos diz se tal inteligência é corpo frio, entregue para sempre, ou seleção.

Por isso, eu detesto Catarina _____ (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, *Caderno 1.46*, 1997, p. 28).

O rechaçar de “Catarina” nesse último fragmento sinaliza que o texto final que resultara desse exercício de escrita certamente não agradou Llansol, uma vez que por ele aparentemente não se atingiram as relações entre as “imagens”, como a autora entrevia no início da composição das primeiras páginas escritas. É em vista desse claro desagrado manifesto por Llansol que nos baseamos para sugerir que a não publicação dessa obra e a indicação de um manuscrito não publicado por intermédio de uma “figura” chamada “Catarina Moreland” não é uma mera coincidência.

O encontro de um “rastros” de “imagens” de *O senhor de Herbais* em “O texto Catarina” nos permite também dizer que a “Catarina” presente em *O senhor de Herbais* é a grande ponte entre os dois “textos”: “Ponho sabão na cabeça, na nuca, nos ombros: ‘Faça-se *O senhor de Herbais* – o fluente livro das paragens de coração, que agradeço a Catarina” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, *Dossiê 22*, 1997, p. 96). Além desse exemplo, vê-se também nos *Cadernos* traços que solidificam a ligação entre “O texto Catarina” a *O senhor de Herbais*: “Bato à porta: — Depois de me ter surgido Catarina – surge o Senhor de Herbais,/ ele próprio – em muitos” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, *Caderno 1.47*, 1997, p. 112).

Mas não é somente com uma obra da autora que o *Dossiê 22* possui laços. Ao encontrarmos essa parte da obra de Maria Gabriela Llansol até então conhecida apenas pela escritora como uma via aberta que não viu sua continuação, conhecemos algo que justifica o ato da “escrevente” em *Ardente texto Joshua* (1998) e em *O senhor de Herbais* (2000) de reconhecer nas “figuras” de “Teresa” e “Jane” outras “figura” de si. Diferente das demais, as “figuras” de “Teresa” e “Jane” são os seres que derivam desse caminho invisível – *Ardente texto Joshua* como re-escritura e *O senhor de Herbais* como sequência –, caminho que é parte do “texto” que chegou até nós justamente por ser a prova de que é a parte visível, a “via” que permite a sequência dessa escrita em direção ao melhor de si, isto é, da sequência do “texto” como esse lugar em que as “figuras” podem encontrar sua coincidência.

Portanto, o fato de “O texto Catarina” corroborar a relação sugerida pela “Nota 1” em *O senhor de Herbais* torna-se a menor das contribuições que a descoberta desse texto pode oferecer. Isso porque não é o jogo ficcional estabelecido a partir da história da publicação do primeiro romance de Jane Austen que se mostra significativo para o “texto” llansoliano, mas sim a presença de uma “figura”, “Catarina”, que permanece como evidência de um livro, que, nas palavras de Llansol, se mostrou como “corpo frio”, indicando toda uma força, síntese de uma experiência de escrita, na condição de potência dinâmica a seguir pelo “texto” sob a forma de “figura”.

Ao se validar a leitura em que se considera “Catarina” como a “figura” que é um “texto” não-visível, está-se aceitando que o “olhar” das “figuras” seja um ato capaz de ampliar a dimensão textual, como também de delinear seus limites, apontando tanto ao visível como a lugares em que não se pode chegar. Por isso, assume-se que as “figuras” são capazes de apontar não apenas ao “há” e ao “há com aura”, na condição de caminhos possíveis que se dirigem à “verdade” própria de cada ser, mas também à segunda via, o caminho do “não há”, abordado no capítulo anterior com o poema de Parmênides, enquanto “atalho onde não há nada em que nós possamos fiar” (LLANSOL, 2011b, p. 57).

Dessa forma, se é por meio da “figura” que o “texto” de Maria Gabriela Llansol se deixa ver, também é por meio dela que ele não se deixa, mostrando-se as próprias “figuras” como limites desse “texto que é um rio”:

Eu acho que há uma incorporação permanente de um novo real. Mas como não é um real que subitamente surja do nada, é um real que tem continuidade, isso permite... isso permite, ia eu a dizer, escrever um texto que é um rio, que é um rio paralelo e que atravessa quem o escreve. E acho que é magnífico que as margens estejam povoadas com esses seres de que lhe falei (LLANSOL, 2011a, p. 70).

ATÉ ONDE O OLHAR ALCANÇA

Maria Gabriela Llansol publica seu primeiro livro em 1962, *Os pregos na erva*, mas foi apenas com *O livro das comunidades*, em 1977, que a autora considera ter encontrado o que chama de “texto”, a escrita que realmente serviria de abrigo à comunidade das vozes singulares e inquietantes que, quando habitaram esse mundo, não encontraram verdadeira morada. Esse “texto”, enquanto espaço que se multiplica pelos diversos livros que a autora publicou desde então, permite ao leitor caminhar junto desses seres especiais, na condição de legente. Uma caminhada que se faz sem vislumbrar ponto de chegada ou saída, apenas a visão de um lugar ainda melhor – um espaço mais aconchegante enquanto casa ou corpo (se entre eles há diferença).

A tese que aqui se buscou comprovar resultou da observação dessa caminhada pelo “texto”. Um percurso do olhar que se iniciou ainda durante meu mestrado, sob a orientação da Profª Sonia Piteri, quando tive o primeiro e instigante encontro com essa obra, cuja leveza busca constantemente equilibrar a ausência de simplicidade. Foi no decorrer das várias leituras que fiz de *O jogo da liberdade da alma* (2003), tentando compreender as facetas do jogo ficcional intensificado pela voz consciente dessa escrita sobre si mesma, que percebi que aquela era uma obra que não se colocava confortavelmente no espaço das narrativas ficcionais porque seus elementos não eram os mesmos – sobretudo um que firmava uma linha estreita e delicada pela qual o caráter fluido do “texto” rompe o limite dos livros: a “figura”.

Dessa forma, iniciei este trabalho dispondo-me frente às “figuras”, situando-as no contexto literário por meio de uma aproximação àquele que seria seu correlato na narrativa, o personagem. Tal aproximação, contudo, não firmou um paralelo tão sólido, uma vez que, nesse exercício, a “figura”, ainda que um ser textual, mostra que não compartilha com o personagem o mesmo eixo definidor – ela não se mede pelo humano, ultrapassa-o, dado que sua raiz situa-se no vivo que se cruza com a “imagem” e por isso não permite que, como o personagem, seja identificada pela proximidade ao que caracteriza o humano. Sendo a semente da vida que brota pela “imagem”, uma “figura” pode ser cão, planta ou gente, sem que entre eles haja essencialmente diferença.

Mas não podemos nos esquecer de que foi o “olhar” o grande responsável pela “figura” ser capaz de alcançar essa capacidade. Na qualidade de ação que colhe as “imagens do real”, o “olhar” é o ato pelo qual a “figura” se levanta e também o que a permite fazer uma série de trocas com seus semelhantes, ações que, no “texto”, culminam no movimento. Como se viu, ação e movimento são ideias que, no âmbito llansoliano, possuem um sentido próprio, uma vez

que ação, ali, parte da troca de olhares e o movimento deixa de ser o deslocamento de um ponto a outro para ser a passagem de cada “figura” de um estado a outro. Isso pois um “olhar”, mais do que mostrar imagens, aponta a uma disposição. O “olhar” possibilita a troca de afectos, o diálogo silencioso que não apenas comunica, mas apresenta.

E é no apresentar das “figuras” que o “texto”, enquanto esse lugar da comunidade, se mantém. Porque os escritos deixados por Llansol não contam histórias, mas se apresentam como *medium*, meio favorável ao compartilhamento. Por essa razão, o “texto” não se dispõe como extensão do mundo em que habitamos, um universo contíguo, mas como lugar onde é possível se ver outros outros “mundos” possíveis, a medida que se aceita a possibilidade da elevação de diferentes princípios lógicos a ordenar as “imagens”.

A diversidade de “mundos” contemplados conforme o “texto” permite que as “figuras” revelem as diferentes ordens ilumina uma uma ideia de belo não prevista. E, uma vez que não há pelo “texto” competição, mas a coexistência recíproca entre essas várias ordens, o que as “figuras” dão início com as conexões que iluminam formula uma condição ético-estética singular para a escrita.

As análises da dinâmica do “olhar”, ao longo desse trabalho, nos permitiu compreender que, tomado como a perspectiva pela qual se colhem as “imagens”, o “olhar” muda de acordo com o ponto de vista e também conforme aquele que vê. Mas ainda que a descrição surgida de cada apreciação pelo olhar seja diferente, isso não significa que o objeto se multiplique em diferentes versões, ao contrário. Quando se somam os elementos que se apreendem dos diversos “olhares”, o objeto se amplia e mais dele, e sobre ele, passamos a conhecer.

Assim, esta pesquisa buscou, em um percurso de leitura, percepção e análise, sintetizar um “olhar, que, à margem desse “texto que é um rio”, acompanhou a travessia das “figuras” dispostas a se arriscar por tais águas. Desse modo, vimos que esses que se arriscavam possuíam uma qualidade especial que não se liga à forma, mas ao princípio de vida que tem a capacidade de carregar enquanto “imagens”. Percebemos que essa característica possibilita que as “figuras” se embrenhem pelas águas, mesmo no ponto em que são mais fundas, mesmo quando o ar falta, porque não é o ar que mantém o princípio da vida, mas o que, independente de onde a “figura” esteja, seja capaz de “olhar” de volta a ela. O que justificava que, lá no fundo do rio, um peixe ou uma pedra fosse capaz de compartilhar, enquanto “figura”, “afecções” que devolvessem à outra, submersa, a potência de agir pela força dos “afectos”.

Mas não bastou olhar as “figuras” para entender como o movimento da água se faz, como esse meio permite encontros tão improváveis e trocas tão intensas. Então, paramos e contemplamos o fluir das palavras. Vimos como as correntezas se destacam, não uma única,

mas várias correntezas. Várias pequenas correntes que, apesar de dotadas de força, não subtraem as demais para o mesmo movimento. Observamos os peixes e os pequenos crustáceos que são levados por elas e compreendemos a beleza que surge dessa organização – até quando o que se organizava era apenas um grande fluxo de grãos de terra tornando turvo todo o fluxo que corria.

Depois, ainda observamos como essas correntes também são capazes de se imiscuírem entre si, criando um devir que é ainda mais belo por juntar elementos formando outra composição. Com isso, descobrimos que quando um caminho se dirige ao encontro do melhor das “figuras”, não faz diferença se o caminho é fruto ou não da reunião de outras vias em uma “sobreimpressão”, já que, nesse processo, não há mudança na direção, mas apenas mudança do modo como se olha para o mesmo ponto.

Quando já estávamos acostumadas ao movimento das águas, fomos surpreendidas por uma “figura” que pouco se voltava para o lado quando buscava contemplar a paisagem e, desperta pela potência de outra que a acompanhava, decidiu abandonar sua forma de “olhar”. Vimos aos poucos a forma antiga ir parando, deixando a corrente até deitar no fundo da lama do rio, enquanto uma outra surgia mais ágil e flexível, permitindo que a “figura” se voltasse mais para os lados, descobrindo, dessa forma, o novo que a acompanhava – e que nem ao menos sabia que lá estava.

Acreditando que esse rio não tinha limites, percebemos que, nele, ainda existiam “figuras” que eram elas próprias correntezas. Pequenos torvelinhos que não deixavam perceber para onde iam. Assim que eram vistos, avisavam a quem por ele desejasse seguir que essa era uma via sem qualquer garantia: nada ali assegurava que seria possível encontrar uma forma que se dirija à “verdade”.

Foi logo depois de enxergarmos esses torvelinhos que vimos a curva. Compreendemos que, para que pudéssemos ver para além dela, seria necessário que iniciássemos novamente nosso percurso, mas de um ponto diferente. Caso assim o fizéssemos, tal ação implicaria não conseguirmos mais ver a parte do rio que ficava para trás. Em vista de tudo o que descobrimos, preferimos não partir e ficar a observar essa paisagem à espera de outro que nos dissesse o que se poderia ver para além. Nessa espera, também ficamos nós a postos para informar a quem quer que seja que as águas desse lado brilham. Nós e as outras “figuras” que estão ao nosso lado, prontas para imergir novamente pelo “texto”.

REFERÊNCIAS

De Maria Gabriela Llansol

LLANSOL, M. G. **Ardente texto Joshua**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

_____. Joshua: companheiros e amantes. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 97, p. 71-76, 1989.

Disponível em:

<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.4822&org=I&orgp=97>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

_____. **O começo de um livro é precioso**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

_____. **Inquérito às quatro confidências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

_____. **O jogo da liberdade da alma**. Lisboa: Relógio D'água, 2003.

_____. **Lisboaleipzig 1**. Lisboa: Rolim, 1994.

_____. **O livro das comunidades**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

_____. **Onde vais, drama-poesia?** Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

_____. **O senhor de Herbais**: Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas representações. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

_____. **Um beijo dado mais tarde**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

_____. **Um falcão no punho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.

_____. **Uma data em cada mão**: Livro de horas I. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

ESPÓLIO M. G. LLANSOL. **Agenda 44**. Sintra, 2001.

_____. **Caderno 1.13**. Sintra, 1982.

_____. **Caderno 1.31**. Sintra, 1990.

_____. **Caderno 1.45**. Sintra, 1996.

_____. **Caderno 1.46**. Sintra, 1997.

_____. **Caderno 1.59**. Sintra, 2000.

_____. **Caderno 1.65**. Sintra, 2003.

_____. **Caderno 1.72**. Sintra, 2006.

LLANSOL, M. G. **Caderno 2.26**. Sintra, 1989.

_____. **Dossiê 22**. Sintra, 1997.

Textos críticos sobre Maria Gabriela Llansol

BARRENTO, J. Da alma e da sua liberdade. In: BARRENTO, J; SANTOS, M. E. (Org.). **Llansol: A Liberdade da alma**. Lisboa: Mariposa Azul, 2011. p. 75-95.

_____. **Geografia imaterial**: três ensaios sobre a poesia. Lisboa: Documenta, 2014.

_____. Identidade e literatura: o Eu, o Outro, o Há. **Diacrítica**: Revista do Centro de Estudos Humanísticos, Braga, v. 26, n. 3, p. 9-39, 2012. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672012000300002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 9 nov. 2015.

_____. **Na dobra do mundo**: escritos llansolianos. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

_____. (Org.). **O que é uma figura?** Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

EIRAS, P. Deus e o seu poeta não são escriturários: ficções da história em Maria Gabriela Llansol. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL: literatura e história, 2004, Porto. **Actas...** Porto: Faculdade de Letras, 2004. v. 1. p. 233-241. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6806.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

_____. **Esquecer Fausto**: A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol. Porto: Campo das Letras, 2005.

FENATI, M. C. **Os três vazios**: leitura de Geografia de Rebeldes de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Vendaval, 2009.

GUERREIRO, A. O texto nômade de Maria Gabriela Llansol. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 91, p. 66-69, 1986. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=91&p=66&o=p>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

JOAQUIM, A. Para onde vamos?. In: FENATI, M. C. (Org.). **Partilha do incomum**: Leituras de Maria Gabriela Llansol. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014. p. 231-238.

_____. Posfácio. In: LLANSOL, M. G. **Causa amante**. Lisboa: Relógio D'Água, 1996. p. 167-211.

LOPES, S. R. Comunidades da exceção. In: LLANSOL, M. G. **O livro das comunidades**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999. p.107-120.

_____. **Teoria da des-posseção**: Sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Averno, 2013.

MAIA, E. A. **Textualidade Llansol**. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

MONTEIRO, W. W. F. **O processo metaficcional em Osman Lins e Maria Gabriela Llansol: recriando a dimensão textual**. 2013. 101 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2013.

MOURÃO, J. A. Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 143/144, p. 80-86, 1997. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.7433&org=I&orgp=143>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

_____. **O fulgor é móvel: em torno da obra de Maria Gabriela Llansol**. Lisboa: Roma, 2003.

PITERI, S. H. R. A escrita-corpo e o corpo da escrita em Llansol. In: MOTTA, S. V.; BUSATO, S. **Fragmentos do contemporâneo: leituras**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/76v95/pdf/motta-9788579830051.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2011.

_____. A reconfiguração do real na escrita de Llansol. In: ALVAREZ, A. G. R.; GONÇALVES NETO, N. (Org.). **Na justeza da forma, a sutileza do conteúdo: Homenagem a Lílian Lopondo**. São Paulo: Todas as Musas, 2015. p. 217-222.

SANTOS, M. E. **Como uma pedra-pássaro que voa: Llansol e o improvável da leitura**. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

_____. A figura: consistência e devir. In: BARRENTO, J. (Org.). **Nada ainda modificou o mundo...: Actualidade em Llansol**. Lisboa: Mariposa Azul, 2010.

_____. Jade, uma figura da legencia. In: BARENTO, J. (Org.). **O que é uma figura? Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação**. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

VITAGLIANO, K. M.; PITERI, S. H. O. Figuras fulgurantes: a geometrização do espaço Llansol. **Revista do SELL**, Uberaba, v. 2, n. 1, p. 93-120, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/122535> (<http://hdl.handle.net/11449/122535>)>. Acesso em: 20 mar.2014.

Textos teóricos

AUERBACH, E. **Figura**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

BARTHES, R. **A câmara clara: notas sobre fotografia**. Tradução de Júlio Castaõon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. Traduzido por de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Hortênsia dos Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

BARTHES, R. **A preparação do romance I: Da vida à obra**. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **S/Z**. Tradução por Maria de Souza Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. et. al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008

BENJAMIN, W. **A origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BLANCHOT, M. **Espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

Bratfisch, J. G. Barthes do fragmento à figura, nenhum romance (mas muito romanesco). **Anais... do XI SEL** – Seminário de Estudos Literários, Assis, p. 796-805, 2013. Disponível em: <<http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/simposio-8---juliana-goncalves-bratfisch.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

COUTINHO, C. N. Notas sobre cidadania e modernidade. **Praia Vermelha**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 145-165, 1997. Disponível em: <<https://xa.yimg.com/kq/groups/22932980/1478674961/name/coutinho.doc>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

CULLER, J. O escritor. In _____. **As ideias de Barthes**. Tradução Audair Ubirajara SOBRAL. São Paulo: Cultrix, 1988.

CURY, C. R. J. Direito à educação, direito à igualdade, direito à diferença. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 116, p. 245-262, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v38n134/a0238134>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

DELEUZE, G. **Espinoza: Filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, G; PARNET, C. **Conversações**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DUCROT, O; TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução Jacó Guinsburg [et. al.]. 3. ed. São Paulo: Persepectiva, 1998.

ESPINOSA, B. **Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado política; Correspondência**. Traduções de Marilena de Souza Chauí [et. al.]. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

GIL, J. **A imagem nua e as pequenas percepções**: estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

KUHNEN, R. F. I. Dados biográficos. In: SOUZA, J. C. de. **Os pré-socráticos**: fragmentos, doxografia e comentários. Tradução de José Cavalcante de Souza [et. al.]. São Paulo: Nova Cultural, 1978.

LACOUÉ-LABARTHE, P; NANCY, J. A existência fragmentária. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, p. 67-94, 2004. Disponível em: <
<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/v.html>. Acesso em: 20 nov.2012.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **O olho e o espírito**. Tradução de Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega, 1992.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PARMÊNIDES. **Da natureza**. Traduzido por José Trindade dos Santos. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. **Da natureza**. Traduzido por José Trindade dos Santos. Disponível em: <
<https://www.passeidireto.com/arquivo/25271496/parmenides---da-natureza>>. Acesso em: 3 abr. 2016.

PERRONE-MOISÉS, L. **Barthes**: o sabor do saber. Brasiliense: São Paulo, 1983.

PINTO, M. J. Introdução: A mensagem narrativa. In. BARTHES, R. et. al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

PLATÃO. **A república**. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1965. v. 2.

RIMBAUD, A. **O rapaz raro**. Traduzido por Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

_____. **Uma temporada no inferno**. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&M, 2011.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In. CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTOS, F. S. S. Páginas em que as artes leem a si próprias. In. BONNICI, T; FLORY, A. V; PRADO, M. R. **Margens instáveis**: tensões entre teoria, crítica e história da literatura. Maringá: Eduem, 2011.

SANTOS, J. T. Introdução à leitura do poema de Parmênides. In. PARMÊNIDES. **Da natureza**. Traduzido por J. T. Santos. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. Princípios da natureza na Física A, de Aristóteles: pré-socráticos, Platão. **Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 9, p.17-45, 2011. Disponível em: <<http://afc.ifcs.ufrj.br/2011/Trindade.pdf>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

SCHEEL, M. Poiésis, crítica e escritura. In. BONNICI, T; FLORY, A. V; PRADO, M. R. **Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura**. Maringá: Eduem, 2011.

TEREZINHA DO MENINO JESUS, Santa. **História de uma alma**: manuscritos autobiográficos. Traduzido por das Religiosas do Carmelo do Imaculado Coração de Maria e de Santa Teresinha. São Paulo: Paulus; Lev Saraiva, 1986/2016.