



Júlia de Carvalho Melo Lopes

**De como de um encontro com o amor surge o *ruah*
Maria Gabriela Llansol e uma ideia de leitura**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho
Coorientador: Prof. Manoel Ricardo de Lima (UniRio)

Rio de Janeiro
Junho de 2020



JÚLIA DE CARVALHO MELO LOPES

De como de um encontro com o amor surge o *ruah* Maria Gabriela Llansol e uma ideia de leitura

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura Cultura e Contemporaneidade. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Orientador

Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof. Manoel Ricardo de Lima

Coorientador

UniRio

Profa. Marília Rothier

Departamento de Letras - PUC-Rio

Profa. Aline Leal Fernandes Barbosa

Departamento de Letras - PUC-Rio

Profa. Júlia Studart Vasconcelos

UniRio

Profa. Vanessa Teixeira de Oliveira

UniRio

Rio de Janeiro, 12 de junho de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Júlia de Carvalho Melo Lopes

Graduada em Comunicação Social pela Universidade de Fortaleza, Unifor; Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará; pesquisadora e professora nas áreas de Literatura e Filosofia.

Ficha Catalográfica

Lopes, Júlia de Carvalho Melo

De como de um encontro com o amor surge o *ruah* : Maria Gabriela Llansol e uma ideia de leitura / Júlia de Carvalho Melo Lopes; orientador: Alexandre Montaury Baptista Coutinho; coorientador: Manoel Ricardo de Lima. – 2020.

149 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Maria Gabriela Llansol. 3. Leitura. 4. Mutação. 5. Pensamento. 6. Infância. 7. Amor. I. Coutinho, Alexandre Montaury Baptista. II. Lima, Manoel Ricardo de. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Para a Angela Julita, minha mãe

Agradecimentos

Ao meu orientador, Alexandre, pela dedicação e acompanhamento nesses quatro anos de doutorado;

Ao meu co-orientador, Manoel, por ter me apresentado a Llansol, pela amizade e pelo Teo;

À Júlia Studart, também pelo Teo, alegria imensa, por estar perto com sua leitura tão minuciosa, na banca final e no momento da qualificação;

Às professoras Marília Rothier, Vanessa Teixeira e Aline Leal pela disponibilidade de leitura desse trabalho, bem como a Tatiana Pequeno;

Ao trabalho continuado de todas as instituições de fomento à pesquisa, cujos esforços garantem o estudo, a pesquisa e a liberdade de pensamento que os atuais governantes tanto insistem por dirimir e desarticular;

Ao Espaço Llansol, especialmente Maria Etelvina Santos e João Barrento, pela acolhida e conversas;

À Caroline D'Ávila, Juliano Gadelha, Érico Araújo e o grupo *ar mulheres* pelas muitas conversas e debates;

À minha família: tudo posso neles que me fortalecem. Às amigas e aos amigos que estiveram comigo, me ofereceram apoio e escuta que não cabem no desenho das palavras;

Às queridas Renata Nardelli e Flávia Fernando;

Aos funcionários e colegas da PUC;

Ao corpo docente e discente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula, em especial Mário Magalhães, Clara Meliande, Carina Carmo, Luisa Bogossian, Hermano Freitas e João Calafate;

Aos *amigos para sempre* que o mandato Ecos da Cidade me deixou, em especial Geovana, João Alfredo e Santinha;

À Gabi.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Lopes, Júlia de Carvalho Melo; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista ; Lima, Manoel Ricardo de. **De como de um encontro com o amor surge o *ruah*** - Maria Gabriela Llansol e uma ideia de leitura. Rio de Janeiro, 2020. 149p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este estudo persegue uma ideia de leitura como mutação apresentada por Maria Gabriela Llansol em muitos dos seus textos, especialmente em *Contos do Mal Errante* (1986), *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1990) e *Parasceve, puzzles e ironias* (2001). Persegue, ainda, uma pergunta sobre como a leitura, que para Llansol é um modo de escrita, pode provocar essa mutação, entendendo esse conceito como dissolução e morte, a partir do encontro de Llansol com o frade dominicano Giordano Bruno. A tese delimita seu campo de movimentação a partir de um recorte entre as noções de Llansol sobre o amor e o *ruah*, palavra sua para o sopro que anima a vida e que está presente com sua força sobretudo na infância. Em *Contos do Mal Errante* (1986) o amor é ímpar, de três figuras que vivem numa mansão situada no *Litoral do Mundo* (título de sua segunda trilogia). Este livro é uma dobra no percurso de sua escrita até então, situando a volta de Llansol para Portugal (depois de um autoexílio de 20 anos na Bélgica). O amor é a força que move o mundo, não numa perspectiva apenas do encontro, mas também da radicalidade que desestabiliza o *é assim porque assim é*, que instaura uma brecha nas ordens e no estabelecido, pedindo/oferecendo um pensamento despojado, disponível para a mutação. Em *Um Beijo Dado Mais Tarde* esses gestos se explicitam a partir da estátua de Santa Ana ensinando Maria a ler, estátua que se movimenta como o pensamento enquanto se decepa, passando a existir como Sant'Ana e Myriam. Em *Parasceve*, um dos seus últimos livros publicados em vida, Llansol apresenta figuras sem nome (a mulher, Alguém-texto, Alguém-universo, criança-ruah) que perscrutam e experimentam o *ruah* no aprendizado que habita a dispersão da existência, *depois e com* a decepção. As imagens de Llansol em sua escrita habitam a interlocução do pensamento e o texto, se posicionando num embate frontal e ativo em relação à formação do continente europeu e sua herança judaico-cristã, *no/com/pelo texto*. Tais imagens são companheiras de Llansol num questionamento e numa revisão dessa cultura e do enrijecimento que ela instaura, subjugando o possível. Nesse sentido, a escrita de Llansol é, para esta tese, um enfrentamento pela leitura e com a leitura, perscrutando a expansão da linguagem e as possibilidades da existência em sua formulação no pensamento.

Palavras-chave

Maria Gabriela Llansol; leitura; mutação; infância; pensamento; amor.

Abstract

Lopes, Júlia de Carvalho Melo; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista (Advisor); Lima, Manoel Ricardo de (Advisor). **Of how an encounter with love appears the ruah** - Maria Gabriela Llansol and an idea of reading - Maria Gabriela Llansol e uma ideia de leitura. Rio de Janeiro, 2020. 149p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This study investigates reading as a mutational act and inquires how reading — being also a way of writing — provokes mutations. Reading presented as a mutation appears in many of Maria Gabriela Llansol's writings. Also, according to her perception of the Dominican friar Giordano Bruno's writings, mutation is death, understood as a dissolution. The dissertation's field of analysis ranges between love and ruah — Llansol's word for the breath that animates life, mainly present and active in childhood. Two of her more than thirty books, published in life and posthumously, engage in a dialogue with this research: *Contos do Mal Errante* (1986), and *Parasceve, puzzles e ironias* (2001). The first one happens around Llansol's return to Portugal, after a 20-year self-exile in Belgium. In that book, a unique love between three figures caused a bend in her writing. As for the second one, it is one of her last works published in life. In it, figures lose their names and, with the ruah, dive into the dispersion of existence. Llansol claims that love is a strength and moves the world in a non-romantic way. It causes loopholes in the order and the establishment; it calls for a complete detachment from rules and creates an open body available for mutation. The images built by her converse with philosophy, and the author perceives children as ruah's carriers. In *Parasceve*, the children operate their body movement as a movement of thought. In order to communicate with this process, the concepts of sever (Jean-Luc Nancy) and nudity of thought (Maria Gabriela Llansol) became necessary for this study. Consequently, *Um Beijo Dado Mais Tarde*, from 1990, is another of Llansol's book significant for this investigation. In it, the statue of Sant'Ana teaching Mary to read experiments many changes and presents itself as Sant'Ana and Myriam, another woman who accompanies Témia, the girl who feared the imposture of the tongue. The three figures dismantle by the author are concepts of Judeo-Christian culture about the formation of the European continent; they are Llansol's companions in a quest and a revisitation, through the text and with the text, of that culture and the stiffening it establishes, subduing the possible in the face of what is so because it is so. In this sense, Llansol's writing is, for this dissertation, a possible confrontation by reading and with reading, expanding language, and the possibilities of existence.

Keywords

Maria Gabriela Llansol; reading; mutation; love; thought; childhood.

Sumário

Introdução	11
1. Modos de ler em movimento: dobrar a leitura do mapa	32
1.1 Em algum lugar o texto começa	32
1.2 A palavra que nunca foi dita	35
1.3 O que fica inexpresso em cada ato de expressão	40
1.4 O real em que se entra	58
2. Modos de ler do vivo: uma estátua e a mulher	63
2.1 Aprendizagem de leitura	63
2.2 Os vínculos e as formas de vida	75
2.3 Mãos decepadas são mais velozes	88
3. Modos de ler com a infância: o <i>ruah</i> e o Alguém-texto	101
3.1 Uma viagem para distribuir cartas	101
3.2 A pobre gente maltratada de velocidade	108
3.3 Medo? Medo de que?	114
3.4 Cabriolas para ti	127
4. Notas conclusivas: A dificuldade de ler	132
4.1 Extrair o aprendizado	136
5. Referências	141
De Maria Gabriela Llansol	141
Sobre Maria Gabriela Llansol	142
Expandida	143

Lista de figuras

Figura 1 - Santa Ana e Maria	64
Figura 2 - Santa Ana e Maria	65
Figura 3 - Santa Ana e Maria	65
Figura 4 - Atenção: percepção requer envolvimento	75
Figura 5 - Fragmento manuscrito de Maria Gabriela Llansol	124
Figura 6 - <i>Frame</i> do longa <i>Aracati</i>	128
Figura 7 - <i>Frame</i> do curta <i>Estudo para o vento</i>	129

O amor espera que todas as imagens tombem, mais fracas do que eram,
ou filigranas de coisa nenhuma; o amor espera-vos a sós.
Maria Gabriela Llansol

O fundo do nosso pensamento é a superfície de um espelho
José Bergamín

Introdução

No árduo e silencioso processo de feitura de uma tese, muitas memórias saltam ao consciente, dedicadas que estamos em buscar associações, perceber armadilhas, articular ideias e pensar com rigor. Numa dessas incursões lembrei da pré-adolescente irrequieta, mas medrosa, que fui: e em como os livros me faziam experimentar outra vibração no corpo, sem o medo, ativamente. Diante da paisagem dessas lembranças, por um lado, e da tese, por outro, me vejo num reencontro da leitura e numa correspondência com os escritos de Maria Gabriela Llansol. Para Llansol, a leitura modifica o pensamento e o corpo do leitor, ainda que, fisicamente, deixe-se estar sem incorreções. E nesse processo o impossível tem lugar, um outro de si atravessa as fendas abertas com a leitura, acolhendo esse outro, oferecendo espaço de si para que este outro o ocupe. A experiência é a da mutação, a metamorfose, que aqui são entendidas como processos sinônimos, próximos e similares. Com essa tarefa surge “um mutante fisicamente escorrito” (2014, p. 9), como afirma em *O Livro das Comunidades* (1977), seu terceiro livro. Esta tese intenciona, portanto, investigar um modo de pensar e viver a leitura, como acontece a mutação e porque em Llansol é essa, basicamente, sua proposta mais radical.

O Livro das Comunidades é considerado por ela mesma livro-fonte por ser, com ele, que essa tarefa toma força e cresce como proposição basilar de uma radicalidade da leitura e também da escrita. Mas a tarefa da leitura como modo de alcançar a mutação já se avizinhava com as duas primeiras publicações, *Os pregos na erva* (1962) e *Depois de os pregos na erva* (1973), se intensificando desde então. Para Llansol, que também se apresenta enquanto leitora em seus textos, a leitura corresponde à existência. Tanto que credita à leitura sua liberdade, e o modo como vivenciá-la. Em um fragmento do seu diário *Um Falcão no Punho* (1985), lemos: “não me dou conta de que, como a *lectio*, sou um ser livre, solto na dependência, e na obscuridade” (LLANSOL, 2011, p. 42). Escrita em latim e trazendo uma ambiência medieval para a prática da leitura, gesto explicitado no intertítulo **Idade Média**, a palavra *lectio* indica a recorrência do comentário enquanto se tinha, naquele período, “a ideia de que um texto é para bom uso” (Idem), por isso, e também para o comentário, para a escuta, para o que pode ser compartilhado. Há, em Llansol, um interesse recorrente pelos textos do Medievo,

“efeito direto da paixão da escrita” (LOPES, 2013, p. 15), acredita Silvina Rodrigues Lopes. Esse uso é, portanto, do corpo, que lê, mas não lê sozinho, está acompanhada de um contexto que em Llansol também se configura numa materialidade, aquela que pode viver a mutação com a leitura, aquela que aprende. Daí que o termo em latim indica a dependência de uma composição de elos feita com os elementos que compõem essa escrita; o corpo, a leitura, o encadeamento de ideias que vigoraram desses outros tempos para o presente, que emergem nesse instante, recompostos por cada um que lê, formando a imagem particular de cada leitor. É uma dependência, então, solta, na impossibilidade de demarcação ou de definição, uma dependência revista e reconfigurada pelo elo, que em Parasceve é imagem do anel: “em todo o universo, é apenas isso que temos, / não há outro instrumento para fazer,” (LLANSOL, 2001, p. 158).

Assim, uma primeira questão desta tese é articular e explicitar uma investigação a partir do livro *Parasceve, puzzles e ironias* (2001) para uma expansão com outros textos de Llansol e daí pensar como a leitura pode provocar o esgotamento de um “leitor” previsto e reafirmado pela cultura, essa dimensão do hábito em que se reafirmam as escolhas cotidianas, e nesse esgotamento propor uma mutação. Essa ideia, como o que compõe e desenha o vivo, pode ser uma leitura que Llansol faz de Giordano Bruno, uma de suas figuras mais presentes. Para Bruno, a morte é a mutação que dissolve o homem, sem desaparecimento, e sua alma, tendo materialidade, é aquela que sofre essa dissolução. Essa ideia se apresenta também no *Tratado da magia*, escrito entre 1590 e 1591, em que Bruno explora sobre as muitas formas de possibilidades da magia, num tom de reverência e respeito, aliando essa prática à católica. O tratado apresenta, sobretudo, as muitas formas do espírito e da alma em conjunção com o corpo, ambos se modificando mutuamente: o mais frágil ser humano guarda em si a possibilidade da mutação: “nada há de tão frouxo, débil, imperfeito ou desprezível ao olhar comum que não possa estar no princípio de grandes alterações; tanto mais quanto é necessário que uma dissolução se produza para que um mundo quase novo assim seja gerado” (BRUNO, 2008, p. 46-47). A dissolução é a morte, como lembra Rui Tavares ao citar Bruno na introdução d’*Tratado da magia*. Na morte, portanto, acontece “a alteração, a mutação, a paixão e por fim a corrupção, quer dizer, a separação de determinadas partículas e sua composição com outras. A morte não mais é que dissolução. Nenhum espírito ou corpo desaparece”

(BRUNO apud TAVARES, 2008, p. 10). Em Llansol, a mutação se expande para outros seres, objetos, composições; a morte é incessante, um voltar-a-viver e de-novo-morrer, mas pelo encontro com a leitura e a escrita. Nesse processo, as figuras de Llansol e a paisagem do pensamento são atravessados e atravessam o texto para que a mutação aconteça, convidando a leitora e o leitor para vivenciar a metamorfose.

Em *Parasceve*, a mutação só acontece com a decepção, outra ideia que compõe e se expande na escrita de Llansol, sinônimo de abandono e negação no processo da formulação da existência. Cada ser tem diante de si essa possibilidade ao tocar os limiares de concepções já instituídas e estabelecidas por um Ocidente que impõe forma de vida elementares, e, ao mesmo tempo, hegemônicas. Os livros de Llansol falam diretamente conosco leitoras / leitores, não apenas na densa experiência de uma formulação de mundo, mas também porque nos apresentam, de modo muito explícito, o quê em nós, ex-colônia portuguesa, responde a esse legado. Assim, imagina-se uma tarefa crítica de investigação de um recorte feito a partir de um conjunto imensamente vasto de livros, que conta com mais de trinta publicações feitas em vida e postumamente, estabelecendo um sentido de interlocução possível entre o que se pretende como questão e objeto de estudo. Desse modo, toda a ideia de estudo e pesquisa para a tese se vincula, principalmente, ao já citado *Parasceve*, muito embora se demore ainda e um pouco mais sobre *Contos do Mal Errante* (1986) e *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1990). Entende-se que, dessa maneira, tornam-se mais aparentes os procedimentos tão radicais da escritora portuguesa entre as perspectivas de uma leitura que é também escrita, logo, uma escritora-antes-leitora / uma leitora-depois-escritora e, sobretudo, o quanto esses procedimentos engendram um esgotamento de um leitor muitas vezes fincado nas estruturas lineares da cultura ocidental, da modernidade até nossos dias, principalmente a partir dos sistemas monolíticos produzidos pelo capitalismo, sistemas dos quais toda literatura e toda arte quase sempre, ou sempre, se inserem sem nenhuma possibilidade de esquivar.

O primeiro capítulo, então, avança a partir do livro *Contos do Mal Errante* (1986), o segundo livro da segunda trilogia, *O litoral do mundo* (*Causa Amante*, de 1984, é o primeiro e *Da sebe ao ser*, de 1988, é o terceiro). Nele,

acompanhamos a vida interior de uma casa¹ e uma mansão, em que Copérnico, Isabôl e Hadewijch apresentam sobre o estar no mundo em seu limiar, o *litoral do mundo*. Pelos cômodos da mansão e na cidade de Münster lemos sobre o amor, o pensamento que a viagem evoca, a comunidade que é possível ser realizada pela presença e o que, ainda, aparece como triangulação com o tempo pelo qual viajam as figuras e as imagens do livro. Isabôl rememora estar na presença de Hadewijch e formaliza uma imagem sobre essa costura, pela língua:

Falávamos, como sempre, línguas desencontradas mas entre elas havia um ponto para onde nos movíamos às claras; voltávamos as cabeças para a terceira língua - que era imensa, e certamente principal: “corpo do nosso diálogo”, disseste, e via-se o cometa de um homem, e o seu esforço para manter a potência da relação que tínhamos (LLANSOL, 179, 2004)

O homem que passa acima, no céu, em forma de cometa, é feito da mesma composição material que Isabôl e Hadewijch, que o observam – para Llansol, o todo não quer dizer *tudo*, ou *todo mundo*, mas a possibilidade de integração e extensão de uma composição partilhada, existência e matéria, a compor-nos, com o pensamento em expansão. O que se compartilha, e com quem, aprendemos com a leitura de Llansol, é para ela o mesmo modo de estar no mundo, de compor e integrar *um mundo*, e esse que vem com os *Contos do mal errante* está diretamente ligado com um movimento da vida de Maria Gabriela. Esse livro nos ajuda a pensar como a volta para Portugal, em 1985, depois de um autoexílio de vinte anos na Bélgica, interfere na escrita de Llansol. Ainda que não seja possível encontrar evidências de uma existência na outra (a que se dá nos livros e a que perscruta o estudo e a linguagem), ambas, para Llansol, co-existem. E nesse sentido é possível ler o seguinte conto como uma reverberação dessa travessia para solo português (reproduzo-o completo como se apresenta):

1 O elemento “casa” configura uma imagem importante para a escrita de Llansol pois guarda uma sintonia com o corpo, ao mesmo tempo em que o acolhe e expõe para o mundo. Em *O Livro das Comunidades*, a casa é uma das primeiras figuras que aparecem: “...mas, não havendo outra mulher na casa, havia muitas vozes que, dos vários cantos, pareciam todas vir ao seu corpo e que não se calavam quando falava” (LLANSOL, 2014, p. 11). Em *Contos do Mal Errante*, a mansão faz parte, também, da constituição de um pensamento em expansão. Para Manuel Gusmão, a mansão, como o livro, partilha de um lugar no *Litoral do Mundo*, mas se desloca para “ocupar o lugar contingente e transitório de um centro descentrado (específico deste livro)”. Isso se daria “não apenas porque ela é o local em que se encontra uma parte fundamental da população transtemporal do livro, mas porque há uma correspondência (secreta) entre a agonia da esperança na ‘cidade utópica de Munster’ (assim lhe chama MGLI em *Lisboaleipzig I*; p. 89) e a invenção da crise do ‘amor ímpar’ na mansão.” (GUSMÃO, 2004, p. 286).

(XLIII)

a lenta combustão de Isabôl

tais dias devem ser estabelecidos em

duas colunas,

a coluna

a coluna

do vento

do pensamento,

em desequilíbrio; de um lado, o desejo e a repulsa de voltar para Portugal; do outro lado, a questão de se saber se esta ausência de alegria está ligada a um lugar; preferia chamar-lhe verdeal, **com sua cor tirante a verde**, ou então porto igual, paragem de outros portos espalhados pelo mundo; de qualquer modo, não queria que deste nome restasse uma ressonância de amuleto, e se lhe dedicasse um culto; por si mesmo, evocar Portugal, não afasta desgraças, nem malefícios.

Sob a primeira coluna, tenho o desejo paradoxal de não viver onde não seja,

nem seja o meu país de origem; não desejava desenvolver-me em termos de países, mas de árvores com afinidades; parece-me errado que digam que sou portuguesa, como me parece uma falta que não o digam; eu prefiro, para cada ser, uma detalhada descrição de atributos singulares, exatamente como se descreve uma cena fulgor. (LLANSOL, 2004, p. 98 e 99)

Esse livro, apesar de ter no título uma ideia do conto como gênero, é uma abertura do retorno a uma modulação de texto e escrita que Llansol propõe como um jogo de sentidos. No fragmento acima fica explícito esse jogo que aparentemente se apresenta como uma escrita de diário, mas que reage em ser rotulado dessa maneira. E, ainda, fica explícita a caminhada que vai por um desejo e por outro, sem exclusão, acolhendo suas contradições. Também caminha por outros percursos, como o último que chama pela descrição de uma cena fulgor – adiante veremos mais detalhadamente que uma cena fulgor é o que não se descreve, por ser um instante não delimitado nem inserido em fórmula, mas o que se vivencia. A ideia de jogo que pode ser pensada a partir de Llansol está presente, no livro e com a volta a Portugal, em elementos e imagens já apresentados antes em seus escritos publicados e depois completamente reconfigurados em suas composições, nos lugares que habita, nas redes que formula: “considero o jogo a actividade determinante do conhecimento” (LLANSOL, 2011, p. 55).

A partir disso, vale ressaltar que a escolha e o recorte de *Parasceve*, *Um beijo dado mais tarde* e *Contos do mal errante* não dizem respeito a uma suposta variação de gêneros ou de temporalidades, mas à força do que aparece neles como inscrição – até porque quando Llansol escreve romances, diários ou quando

concede entrevistas, a distinção do que é pensamento, relato e proposição poética fica em suspenso: por toda a sua produção há um entrelaçamento desses modos de escrita. Llansol pensa o livro como se fosse, num jogo comum, as janelas e as portas de uma casa, onde estão os limites inaparentes entre dentro e fora, quando num elemento está sempre justaposto um outro. N’*O Livro das Comunidades*, Llansol chama atenção para a “caligrafia atenta e desenhada que fazia parte do quadro da escrita” (LLANSOL, 2014, p. 51), propondo aí um pequeno modo de estar no mundo, ao redor das pequenas coisas, da natureza que somos e da escrita que vem daquilo que se lê; habitando todos os tempos possíveis e impossíveis da história mais perto dos textos e dos que lhes habitam também, os *amigos* – que toma também como *figuras* – para reescrever uma outra leitura da vida com a mão errada, errante; com as mãos decepadas porque assim, ela as considera, são sempre mais velozes.

No primeiro capítulo, portanto, a questão do deslocamento organiza uma proposição de imagem como a dobra de um mapa. Os mapas são, para esta tese, um limite imposto, um modelo permanente de orientação – ou que se pretende ser: “*Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte*” (HUIDOBRO, 2003, p. 3)², como escreve ironicamente o poeta Vicente Huidobro, chileno, no livro *Altazor*, publicado em Madrid em 1931. Os mapas, ao exporem as fronteiras das nações, das regiões, dos continentes, fixam a Terra, e aí estabelecem portas de entrada e de saída e com elas os muitos modos de vigilância³. Por isso, a fronteira é tão importante para o poder constituído: com elas nossos passos são cadastrados, identificados, “registrados no sistema”, como tantas vezes ouvimos a propósito dos nossos dados (nome, data de nascimento, endereço, entre outros). Nesse sentido, interessa-nos entender o limite como *limes e limen*, uma recuperação a partir da etimologia da palavra. Ambas as palavras compõem o *confim*, aqui entendido como o que se deixa ferir por aberturas, que é feito de uma porosidade, ao contrário das fronteiras dos mapas, e que, como a soleira da entrada da casa,

2 Em tradução livre: “Os quatro pontos cardiais são três: o Sul e o Norte”.

3 O filósofo e arquiteto Paul Virilio chama atenção para uma frase do prefeito da Filadélfia, nos Estados Unidos, no início dos anos 1960, quando este diz que “A partir de agora as fronteiras do Estados passam pelo interior das cidades” (VIRILIO, 1993, p. 7). Ao lembrar desta frase, que atualmente se configura como um axioma do modo como as cidades se organizam, Paul Virilio indica o quanto a vigilância ampliou-se das fronteiras nacionais para as internas, monitorando sujeitos de acordo com outros parâmetros – cor, classe social, gênero, orientação sexual, conexões políticas etc. Virilio lembra também que o muro de Berlim foi construído em 1961, uma fronteira explícita da configuração que se desenhava então.

pode ser vista como um “entre”, nem dentro nem fora, mas apresentando e incorporando ambos, como sabemos a partir do filósofo italiano Massimo Cacciari. Se o *limen* é a soleira da porta, o *limes* é, por outro lado, “o caminho que circunda um território, que engloba sua forma. Sua linha pode ser oblíqua, por certo (*limus*), acidentada, todavia, ela equilibra, de uma certa forma, o perigo representado pelas soleiras” (CACCIARI, 2005, p. 14). Ambos compõem esse limite que os mapas se dizem valer, mas com o qual não sabem lidar.

Sabemos, pois, que atualmente os prédios de apartamentos tornaram comum o capacho, o pequeno tapete diante das nossas portas, mas houve um tempo em que a soleira não impedia que a poeira da rua entrasse nas casas. É essa contaminação do fora no dentro que a fronteira quer impedir (não à toa nos referimos ao tapetinho como capacho). Por isso, João Barrento, no texto *Walter Benjamin: limiar, fronteira e método*, a propósito do pensador, afirma que “enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde ferve a imaginação” (BARRENTO, 2012, p. 47). É aí, na formação de imagens, na proposição da escrita como o que guarda essas imagens e as projeta num mundo, que Llansol opera essa abertura e *dobra o mapa*. O conceito de dobra, a partir do que Gilles Deleuze pensa a partir de Leibniz, o filósofo do século XVII, aparece nesse primeiro capítulo para, junto com o que podemos fazer com os mapas, oferecer um campo de movimentação do deslocamento de Llansol da Bélgica de volta a Portugal. Não é possível hierarquizar os efeitos de cada uma dessas mudanças na escrita de Llansol, mas apontar o que nessa volta se configura como uma desdobra: sendo a desdobra não o gesto contrário ao que promove a dobra, mas a dobra que se dobra.

O conceito é demoradamente discutido no livro *A dobra: Leibniz e o barroco*, de 1988, e para esta tese interessa aproximar-nos dele como o que sobre si se volta, mas envolvendo aí outras matérias: “Dobras de vento, de águas, do fogo e da terra, e dobras subterrâneas de filões na mina” (DELEUZE, 1991, p. 18), aponta o autor, para em seguida continuar:

Os dobramentos sólidos da “geografia natural” remetem, inicialmente, à ação do fogo e, depois, à ação das águas e dos ventos sobre a terra, um sistema de interações complexas; e os filões das minas são semelhantes às curvaturas das cônicas, terminando algumas vezes em círculo ou em elipse, prolongando-se outras vezes em hipérbole ou parábola. A ciência da matéria tem como modelo o origami, diria o filósofo japonês, ou a arte de dobrar o papel. (Idem)

Deleuze aponta uma direção em que a ciência da matéria (de alguns séculos de existência) tem como modelo a prática milenar do origami, a arte de dobrar o papel em que de um plano surgem figuras em três dimensões – sejam pássaros, peixes, objetos. E, porque não, também o pequeno triângulo feito na ponta da página do livro, a sombrear as primeiras palavras do alto da folha. Esta pequena dobra que muitos leitores deixam em seus livros como marca, lembrete, traduz um gesto que plasma o comentário (como modo de pensamento) numa versão silenciosa e íntima. Trago uma dessas dobras na edição que tenho de *Finita, Diário II*, publicado no Brasil em 2011, quando Llansol descreve uma noite de conversa com o companheiro Augusto Joaquim: os dois falam sobre o mito da criação da cultura judaico-cristã e sua leitura por parte de Mestre Eckhart.

Estão em Jodoigne, na Bélgica, dois dias antes do Natal, em 1976. Augusto Joaquim coloca um disco na vitrola e Llansol pensa que dobra opera no mundo, que para ela vem da existência do que está vivo e do que pode ser trazido ao vivo. Partindo de uma cosmogonia por nós conhecida, Llansol vai apresentando nomes que compõem essa narrativa: “O primeiro é Deus que surge no final. (...). Os outros são a mulher que dá a luz e a criança sem rosto, que não é seu filho biológico, nem simbólico, mas seu filho ontológico” (LLANSOL, 2011, p. 105-106). E também um quarto componente, o pássaro que, “vindo da mente poderosa da criança-quimera, porque sem rosto e sem nome, fende a unidade do Deus primitivo” (Idem). A dobra se dá, portanto, na abertura dessa fenda na unidade divina: expandida para além dos corpos humanos, instabilizando a primazia da criação que se apresenta “à imagem e semelhança de Deus”. A história é *quase* a mesma, um “quase” que modifica a história, configurando uma mudança profunda na leitura do mito fundador: “a história dessa cosmogonia é a narrativa de um grande plano que integra na sua dramática, os elementos atmosféricos fundadores, as plantas, os animais, o homem e a mulher, e o jardim-paisagem” (Idem). É a partir dessa configuração que o mito deveria se desdobrar, “porque na dobra não reside só o segredo do nosso destino, das forças que nos reduzem a pó sem nosso consentimento, aí reside igualmente o segredo da nossa origem” (LLANSOL, 2011, p. 110). A volta ao pó que nos constitui desde Adão, e Eva, pela sua costela, é mais um chamado para repensar a força e o mistério,

com uma fundamental diferença – a presença do vivo ou do que é trazido ao vivo para habitar esse nosso mundo. Apenas com eles é possível, segundo Llansol, viver a potência do pensamento e da criação.

Em *Um Beijo Dado Mais Tarde*, que avança por uma ideia de autobiografia reconfigurada e reposicionada, Llansol parte para uma discussão do que é contar uma história centrada em si, partindo de um entendimento do senso comum de que a biografia seria um gênero a espelhar a vida, a despeito das manipulações e recortes. Quando tal biografia é *auto*-biografia, feita pelo próprio sujeito que viveu a biografia, a ideia de verdade se avizinha a uma outra, que diz de uma impossibilidade de contestação por ser a voz que enuncia, a voz que viveu e está, portanto, imune ao questionamento. Como questionar a experiência de quem a anuncia? Mas essas considerações não valem para Llansol: para ela, a autobiografia se dá com a invenção, o manuseio das situações, das memórias, das imagens, fazendo de tais movimentos a possibilidade de submissão a qualquer ordem: “Sei muito pouco sobre o que é ter. Creio que os meus textos sabem muito mais; eles não estão atrás, no meu passado autobiográfico; eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico” (LLANSOL, 2013, p. 14).

Os textos guardam um futuro, a desdobra da dobra, e o guardam com a mesma garantia da qual todo texto é feito – a de ser um novo sempre e a cada leitura. A parábola de Heráclito sobre a impossibilidade de entrar duas vezes no mesmo rio é o ponto de onde a radicalidade da leitura se prolonga – aqui, neste exemplo, uma inscrição entre a biografia de Llansol e o que dela pode e deve ser apagado⁴. Bem nesse meio do caminho da vida, nesse *entre* de marca e traço, percorreremos a fabulação de Llansol sobre o próprio percurso e pensamento, imagino a pauta crítica por onde este capítulo se orienta: uma pesquisa a perseguir a *mutação* que teria sido vivenciada numa radicalidade da experiência entre ler e escrever depois e diante da volta para Portugal.

4 Para os estudos decoloniais, o apagamento da biografia é um como um apagamento das histórias dos povos africanos e ameríndios que foram colonizados a partir de fins do século XV. Outras narrativas periféricas, como as transgêneras, também foram silenciadas e dialogam com esses estudos. Aqui, o apagamento da biografia é possível por terem sido os portugueses agentes dessa colonização, e, nesse sentido, não precisarem reafirmar suas histórias. Para essas outras narrativas ver: *O que os editores brancos não publicarão*. HURSTON, Zora Neale. In: Ayé: Revista de Antropologia. no1, v 1(2019). E: *O perigo de uma história única*. ADICHIE, Chimamanda Ngozi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Assim, numa chave de camadas entre sentido e abandono, os *Contos do mal errante* continuam uma ideia de dobra já cotidiana para o universo da escrita de Llansol e, ao mesmo tempo, de organização de uma casa em que os habitantes são aprendizes e mestres tanto do sentido quanto do abandono. Estão, portanto, tais habitantes imbricados na vida e, muito mais, no pensamento vivo ou do vivo, palavra importante para o léxico de Llansol que se refere a tudo o que pulsa e cintila na existência. A mansão, então, replica o que se dá no livro em si, “um princípio de organização do textual do caos (que é uma maneira de traduzir o *mal[,] errante* pelo mundo)” (2004, p. 275), como afirma Manuel Gusmão no posfácio da edição de 2004 (a primeira edição é de 1986, pelas Edições Rolim). Ao nos debruçar sobre esse título, preparamos um caminho que nos leva para os outros dois capítulos. Neste primeiro, um passeio pelas noções que Llansol abraça em sua escrita, o sentido e as bordas desse sentido, o pensamento despojado, o confim do pensamento e da existência, ideias que nos abrem as vias para estar com *Parasceve* (2001), o campo aberto por onde se espalha o segundo capítulo.

Nele, então, nos demoramos mais especificamente nas articulações que Llansol faz entre leitura, escrita e figura, na radicalidade do exercício de leitura como exercício de escrita e, ainda, na emergência de um corpo híbrido que se transforma em *figuras sem-nome*. *Parasceve* está povoado dessas figuras: Alguém-texto, Alguém-universo, menino-vê, Alguém-mãe, criança-asa. Esse caminho, porém, não pode ser feito sem a companhia de Sant’Ana e Myriam, mutações de Santa Ana e Maria, avó e mãe de Jesus. Em *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1990) temos a explicitação do percurso de ambas e suas mutações, vivenciadas primeiro como estátua, depois como objeto. A estátua de Sant’Ana ensinando Maria a ler fez parte da infância e da vida adulta de Maria Gabriela – atualmente consta, inclusive, como parte do seu espólio guardado e gerido pelo Espaço Llansol, em Campo de Ourique, Lisboa.

A noção da figura se apresenta, portanto, sobretudo no segundo capítulo. Para Llansol, a figura se deixa pensar como proposição expandida no campo do pensamento, uma espécie de doação para o pensamento. Tal noção contrapõe-se ao conceito mais tradicional de personagem. Segundo Antônio Candido, a personagem é aquela que sustenta o enredo do romance moderno, “traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de

ambiente” (CANDIDO, 1972, p. 53). Para Candido, existe uma relação entre a vida e o romance, este espelhando aquela, em sua fragmentação, inconstância, impermanência. Mas pondera que tal espelhamento deve ser manipulado e controlado para que o romance seja apreendido: “No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta” (CANDIDO, 1972, p. 58). Além disso, com as personagens, a coesão funciona para que a leitura seja menos instável. Por isso no romance o escritor confere uma existência para a personagem cuja natureza pode ser reconhecida por todo o livro: “Daí ela ser relativamente mais lógica, mais fixa que nós”, tendo contornos mais definidos, e que a profundidade de sua personalidade “é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica” (CANDIDO, 1972, p. 59).

Ao contrário da personagem, as figuras não possuem atributos, estão dispersas na existência: seus contornos são visíveis, mas não estabelecidos. As figuras de Llansol ou, mais severamente, a ideia de figura que ela elabora, não podem ser configuradas nessa indicação que faz o importante crítico brasileiro a propósito das personagens. As figuras não carregam consigo essa unidade. Llansol mina essa caracterização da personagem e coloca tais figuras (que podem ter o nome de alguém que já passou pela Terra, pelos muitos mundos que compõem a Terra, como ela própria Maria Gabriela, Gabi, e seu cão, Jade) à disposição da mutação, da possibilidade de tal figura ser outra e, ao mesmo tempo, ser ela mesma, ao longo dos seus muitos livros. Desse modo, portanto, que os devolve à história, transformados. A crítica Silvina Rodrigues Lopes, uma leitora atenta da obra de Llansol, autora do livro *Teoria da des-posseção (sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*, de 2013, afirma em outro texto que,

Em Llansol, o caminho do figural não é um processo e abstração nem de redução, mas de suspensão, oferecendo-se como um lugar ou zona de limiar, nomeado “entresser”, lugar visionário prenhe de possibilidades - o caminho do figural faz-se com a intenção de dar a ver não a “verdade” da escrita (como a da pintura), através de um processo de redução aos seus elementos constitutivos (que poderia cair num experimentalismo), mas uma verdade que, de modo idêntico, autor/leitor/espectador des-cobrem e constroem através da leitura do pormenor insignificante, (LOPES, 2014, p. 111).

A proposta de uma experiência que não deixe de lado o autor nem o leitor, mas que olhe para o texto como a força de mutação parte também de uma ideia de figura, sendo ela a possibilidade da imagem como confim, a se desfazer no exato momento em que é feito. O confim se realiza na figura na medida em que, como lembra Cacciari, “nenhum corpo pode transgredir o próprio limite, sair de si, mas é o confim a fugir de toda rígida determinação, o contato para recusar todo significado unívoco” (CACCIARI, 2005, p. 18). Tanto assim que em *Parasceve* Llansol radicaliza a ideia de figura e as faz com que percam seus nomes. Elas passam a ser referenciadas com um verbo, remetendo-as àquilo que fazem, suas tomadas de posição – como uma política de força – no mundo em que vivem. A ausência de nome fragiliza uma ideia de “eu”, elemento extremamente alheio à escrita de Llansol. Em *Inquérito às Quatro Confidências* (publicado em 1996), por exemplo, isso fica explícito quando Llansol se coloca como figura e entabula uma conversa com a figura do escritor Vergílio Ferreira, uma conversa expandida entre livros e memórias, para daí expandir suas questões e então dizer: “o nosso verbo é escrever” (LLANSOL, 2011, p. 48). E ainda: “Que coisa incompreensível termos vivido com um nome próprio” (LLANSOL, 2011, p. 62). O nome próprio, indício de distinção entre seres humanos, animais, vegetais, muitas vezes dado junto com a própria vida, vai sendo abandonado por Llansol em seus textos mais recentes – como indica a data de publicação de *Inquérito às Quatro Confidências*, e esse gesto, grosso modo, apresenta uma alteração quase ontológica, o que lemos como uma mutação por lançar essas figuras para fora dos prismas daquilo que conhecemos, quase naturalmente, como caráter civilizatório ou civilização, deslocando o lugar mesmo do vivo nessa composição.

A partir desse contexto, podemos aferir ainda que as figuras são lançadas da civilização para uma outra existência, a de *um vivo*, conceito também fundamental para a Llansol. O *vivo*, para ela, é tudo aquilo que fulgura, que se acende, e nesse instante contamina um outro, formando elos de responsabilidade entre si – seres vivos, frases, objetos, relevos da natureza; o que se apresenta no cotidiano: “No preciso momento em que um vivo entra em contato com uma pessoa, *isso* torna-se vivo, e começa o pensamento” (LLANSOL, 2001, p. 61). O *isso*, o que liga, o *entre* um vivo e uma pessoa plasma na relação a faísca do texto

ex-posto, um para fora do texto que é um de dentro dele mesmo. Llansol apresenta, reiteradamente, esses elos como o que absorve e emite luz, e nesse sentido, o brilho do qual o texto é feito aproxima-se do que Jean-Luc Nancy nos fala sobre *O pensamento despojado* (2015). Neste livro, o filósofo apresenta o pensamento radicalmente despojado do que não existe para a força de existência e para a potência do pensamento.

O pensamento, para Nancy, se dá apenas quando o sentido deixa de existir como finalidade do pensar, ou, dito de outro modo, quando o pensar deixa de ter finalidade. O filósofo propõe o pensamento não como objeto, o que pode ser exteriorizado e moldado por uma moral, mas como modo radical de existência, a se expandir por muitas direções. Em sua elaboração do conceito, Nancy propõe a noite como o lugar mesmo em que o pensamento despojado pode existir em sua máxima disponibilidade, “a noite na qual avançamos e nos afundamos ao *ver* a obscuridade, que é a privação de visão” (NANCY, 2015, p. 38) e, ao mesmo tempo, a “visão do nada, mas não um nada de visão” (NANCY, 2015, p. 38). Estão, nesse momento, intimamente ligados, Nancy e Llansol, ressoando um no outro, um com o outro numa série oscilante e imprevista: se para Llansol a visão é o único modo de habitar o texto é porque a visão é propriamente essa que Nancy apresenta, uma visão como privação. O jogo dos contrários encontra, em ambos, espaço largo para se derramar e nos fazer pensar sobre como as dualidades são simplórias e escorregadias: a vida no texto só se dá quando o *ver* assume a privação da visão. Quando o pensamento abraça o não-saber tanto quanto o sentido é abandonado para que haja conexão e comunidade. A estranheza da escrita de Llansol se firma e cintila na “incandescência noturna” (NANCY, 2015, p. 39), como afirma Nancy.

Esse segundo capítulo retoma, portanto, a ideia de decepção de *Parasceve* para um enlaçamento com a ideia do pensamento despojado de Nancy, em que o sentido é aproximado muito mais de um sentir que de um entendimento manipulável do pensamento, tornado objeto. O sentido nos rodeia, nos compõe e é composto por nós: pode-se assim apresentar esta ideia, a partir do sétimo capítulo de *Parasceve*: “7 – O LUGAR DO OBSCENO DA RESSUSCITAÇÃO – Não os vemos porque não deixam objetos” (LLANSOL, 2001, p. 123). Para quem se aventura na leitura dos textos de Llansol, a procura do sentido como objeto se

torna inócua, mas, se a leitora (ou o leitor) insiste, aos poucos vai-se apercebendo do chamado das imagens, o chamado do sentir que pode ser ainda o abandono de um sentido fixado e, portanto, de fácil manipulação. O título do capítulo explicita esse jogo: a sexta-feira da Paixão e o lugar que está fora da cena (obsceno) da ressurreição.

É possível dizer, assim, que o sentido se apresenta para Llansol da mesma forma como para Nancy, quando este afirma que “o sentido do sentido é se despojar” (NANCY, 2015, p. 40); e que nessa leitura aproximada pode ser ainda o exercício da decepção, o abandono das fronteiras, o habitar o limiar, a sombra, do que pode ser, da possibilidade. Quando a gargalhada ressoa no ambiente, e só ela toma conta do espaço, ou quando a angústia envolve e oblitera qualquer horizonte, afirma Nancy,

não é de todo o rebuliço caótico de um absurdo que triunfa. É o sentido mesmo, ou *a verdade do sentido*, o sentido libertado em sua potência nua – e que *se sente*, precisamente, pois não é um jogo de palavras, como sabemos, é ao contrário o jogo mesmo do sentido, o que o abre e que o faz jogar: seu corpo. Ele se sente: quer dizer, não que ele se aproprie de uma significação de si, mas que ele se sente se despojar. Ele *toca* a sua extremidade, como o olho da noite onde ele mergulha. Ser para si revela-se ser fora de si. (NANCY, 2015, p. 40)

O jogo do sentido, assim pode ser lido, se apresenta nos textos de Llansol e nos convida para um estar-junto em sua formulação – não para acompanhá-lo, ou para conhecer seu resultado (aqui, algo sem importância), mas para sermos, na leitura, um fator determinante em seu percurso. Algo que acontece a paraceve, palavra que é o título do livro, mas também o nome da sexta-feira do assassinato de Cristo, a sexta que antecede dois dias antes de sua ressurreição. A palavra abriga o dia da morte sem deixar de implicar a ressurreição de depois; fala a propósito do corpo com a mutação, corpo que se despoja da vida para tocar a extremidade e então retomar o sopro da vida, sem explicação a não ser o amor de um deus. Se, para nós, o sentido é aquilo que se sente, mais do que o que se apreende como um objeto, os dias que antecedem a ressurreição talvez sejam o movimento do corpo para tornar-se outro, para “revelar-se ser fora de si” (NANCY, 2015, p. 40), e nesse fora dar-se à cintilância da existência.

O segundo capítulo então avança no pensar sobre como a mulher e o Grande Maior de *Parasceve* se dedicam a uma tarefa da escuta. Muitos dos capítulos de desse livro são seus diálogos expostos, suas trocas e existências na “incandescência noturna” de que nos fala Nancy, por exemplo. Os dois se dedicam a pensar o que de si é modificado a partir da decepção que a mulher vivencia e a partir do que é partilhado com o menino-ruah (a ironia inscrita no subtítulo do livro) e também com a criança que ela traz consigo. A troca se dá, ainda, na exploração de uma memória muito antiga, de ambos, talvez até memória do mundo, que não coincide apenas com a infância cronológica, mas é ela também; e o que é, ainda, uma escuta como ressonância, do Grande Maior e da mulher. Segundo Nancy em *À escuta* (2014), cada ser existe como ressonância de si, quando o corpo é então uma caixa sonora com suas fendas possíveis, caixa que reverbera com a leitura que se dá nessa radicalidade de escrita. Qual a forma do ser que dedica sua existência à escuta? O que pode esse ser, no texto?

A ideia de figura se desdobra em “legente”, um leitor ativo a se transmutar no gesto da leitura. O leitor e a leitora que Llansol intui, escreve e modifica o texto no momento mesmo em que lê, praticando a legência como um instante fulgurante e inapreensível, que se desfaz tão logo se organiza, que vive da possibilidade de ser, mas que não tem garantias. A legência aproxima-se também da ideia do texto como cintilância, da leitura como o que se alimenta do brilho do texto: seria, assim, um lampejo a se dar pela leitura, o nome do verbo ler.

À semelhança de um sistema, a legência tem também seus mestres, sendo o Grande Maior um deles. O legente se apresenta ativo e autônomo na construção da sua leitura e desse modo vai realizando a escrita junto com a leitura. À semelhança da escolha da noção de figura para ocupar um lugar que seria da personagem, Llansol aponta o legente para se distanciar de uma ideia de leitor pensada a partir de uma configuração social e política que temos ao nosso redor ocidental, capitalista, moderno. Um leitor que, como aponta Jorge Luís Borges, muda de livro diante do que se aponta como o interesse a ser seguido, que toma uma crítica literária como regra e a partir dela monta sua estante. Borges cita o exemplo de leitores que “ouviram dizer que a adjetivação não deve ser trivial e vão considerar que uma página está mal escrita se não houver surpresas na junção de adjetivos com substantivos” (BORGES, 2008, p. 50). Ou ainda: “Ouviram

dizer que a concisão é uma virtude e consideram conciso quem se demora em dez frases breves e não quem domina uma longa” (Idem). O texto, que se chama *A supersticiosa ética do leitor*, de 1930, lamenta a escolha “aprovada” por uma crítica, a considerar as regras que naquele momento foram eleitas como imprescindíveis para um bom texto. A leitora e o leitor que nos interessa aqui vão noutra direção, se fiam em outra orientação – a própria leitura. O texto que nos interessa compõe-se do erro, da falha e da falta de um sentido esperado: a literatura que interessa é aquela que “pode atravessar o fogo das erratas, das versões aproximativas, das leituras distraídas, das incompreensões, sem deixar a alma na prova” (BORGES, 2008, p. 53).

Em *Parasceve* como em outros escritos de Llansol, o leitor vê-se diante desse desconhecido e tem somente sua medida para ser tomada como parâmetro. Nesse estar com o texto, nessa ausência de balizas, a leitora, o leitor, são convidados a abandonar convicções, certezas, expectativas. A legênciã é, portanto, demandada com insistência: “não perca o leitor de vista que o texto vai adiante” (LLANSOL, 2001, p. 101). O texto puxa o leitor, instiga-o a continuar nessa travessia pedregosa e incerta, por sobre um solo arenoso, movediço. O avanço se dá pelo desconhecido que são as imagens fortemente marcadas por dobras que por sobre si se dobram. A leitura requer uma atenção para tais incertezas e possibilidades, o silêncio e as aberturas das quais o texto é feito, a ativação do leitor e da leitora para também escrever junto no sentir/sentido do que ali se dá a ver. Os encontros entre o Grande Maior e a mulher borbulham essas aberturas: no capítulo 8 – O ARCANO DO ESPÍRITO BRAVIO OU A TEOLOGIA DO CARBONO, um passeio pela memória, o esquecimento, a visita do espírito bravio – a abraçar o desconhecido no animal, que no homem foi silenciado e apaziguado:

- Lembro-me que
- Mulher, e se deixássemos de nos lembrar?!
- Deixar de lembrar é reconhecer que me esqueci.
- Não só.
- Vejo onde queres chegar.
- Se o dissesses, como o dirias?
- Dizê-lo é voltar *lá*.
- Sim. Lá é tralalá...
- Diria que temos um *puzzle* e uma ironia.
- Aceito esse dizer.

- O *puzzle* é o espírito bravo a penetrar no seu próprio arcano.
- Está bem visto.
- A ironia é esse arcano ser menino. (LLANSOL, 2001, p. 125).

No *puzzle*, no quebra-cabeças a ser montado, nas muitas peças ainda não articuladas se espalha o espírito, concepção judaico-cristã, mas aqui bravo, selvagem, não domesticado, não domado, a penetrar no próprio arcano, no próprio enigma⁵ do qual ele se compõe: uma sugestão do texto sobre a dobra que na repetição se faz invenção. Essa conversa também nos diz sobre como na invenção sub-existe uma ironia, a ironia de ser esse enigma um menino, uma criança. E aqui a infância aparece como um pensar inventivo, a infância da linguagem. A ironia é, pois, como um “homem voltar a ser brinquedo” (LLANSOL, 2001, 125), criança, brinquedo que “procura forçosamente um viver mais forte do que o viver acordado” (Ibid, p. 25). E como se trata de uma ironia, no uso do verbo “voltar” habita uma instabilidade e uma pergunta: para onde se volta? Nesse capítulo, essas conversas serão investigadas na medida do que sugerem ao leitor, de quais vestígios se valem para uma política para o incomum e a estranheza a partir da leitura.

É pelo fio trazido pelo menino-ruah que passamos à escrita do terceiro capítulo, numa proposta de investigação sobre a infância da linguagem, a infância que solicita o aprendizado. Esse é um livro especial de Llansol para aproximação da questão da infância, muito embora em muitos dos seus escritos a criança apareça constantemente: seja como a menina Gabi a descobrir o mundo e suas contradições, seja as muitas histórias de seus alunos na Bélgica, quando ali fora professora, seja na apresentação de um mundo em que a linguagem é inventiva como para a criança que ainda não fala nem se organiza com os preceitos normativos que depois aprendemos a emular e plasmar no nosso modo de vida. A primeira dessas histórias que me pareceu apresentar o jogo muito particular da escrita de Llansol foi uma conversa que esta teve com o menino Ad, em Lovaina, pois num tal dia afirmou querer ver Deus – se ele via a todos os homens, e sabia o que todos faziam, Ad também queria vê-lo. “O Ad era um *quebra-cabeças* para a mãe sendo, como era, um fluir de si próprio, quase sem margens que aceitassem o

⁵ Arcano pode ser tanto o mistério como enigma. Dado que a concepção de mistério está embebida pela cultura cristã, escolho trabalhar com a noção de enigma.

‘é assim, porque é assim’” (LLANSOL, 2014, p. 145, grifo meu). Ela tinha sido alçada a amiga para sempre de Ad por ter dado uma volta ao quarteirão da escola para que ele, desorientado, tivesse mais tino de localização. Llansol puxou o menino para o colo: “Ad, olha para mim. – Ele fixou-me, com os grandes olhos. – Tu nunca verás outro deus, que não este – disse-lhe, num jacto” (LLANSOL, 2014, p. 146). Um quase choro se anunciou, mas Ad deixou-se ficar:

Olhou-me fixamente; depois, duvidou se era mesmo verdade; depois, a imagem conhecida da Gabi impôs-se-lhe, e sorriu; eu não sorri, e Ad pôs em dúvida os dados reais evidentes da sua experiência; um rubor intenso começou a manifestar-se enquanto via uma Gabi que jamais suspeitara que existisse e, trêmulo, lançou-me os bracitos em volta do pescoço. Esse gesto, tão espontâneo de pedido de socorro e de abrigo, comoveu-me e, intuitivamente, comecei a murmurar-lhe ao ouvido, até que se acalmou. Disse-me então:

– Mas tu não dizes nada, Gabi.

– Ele também não, Ad.

– Então porque mexes os lábios?

– É uma língua que ando a aprender.

– Quem ta ensinou? – quis saber.

– Rapazinhos como tu – respondi-lhe (LLANSOL, 2014, p. 146).

Quando da primeira leitura desse trecho, tocou-me intimamente a dedicação na descoberta de uma linguagem que pudesse alcançar o menino, um menino a existir na diferença e com isso fazê-lo perceber uma questão tão densa como a da existência de Deus. Tocou-me a habilidade em transformar essa mesma imagem recém construída de Deus, e nela fazer uma dobra para incluir uma outra linguagem, essa que a conecta, a Llansol, com uma escrita a ser modificada para o aprendizado. A questão da origem da leitura é aqui retomada como a aprendizagem, como a solicitação que um outro faz para que possamos ocupar o lugar de aprendiz. Para Llansol, é na solicitação do outro que acontece o ensino, nessa solicitação nos enredamos por mais textos para o exercício do pensamento, e nesse exercício abre-se espaço para a mutação. Com *Parasceve* tais questões ficam mais evidentes, saltam pelas páginas com o menino-ruah e sua intenção. Llansol nos sugere o exercício da leitura como radicalidade de escrita e parece nos dizer o que de algum modo disse a Ad, anos depois quando ele já era adolescente: “Ad, não é preciso pensá-lo (a Deus) de outro modo, é preciso deixar de o pensar.

Colocar o coração na proximidade da sua paisagem, deve bastar”. (LLANSOL, 2014, p 147).

No terceiro capítulo, investigamos as noções de infância, aprendizado, *ruah*, ironia e jogo para Llansol, numa interlocução com Giorgio Agamben, a partir de *Infância e História – Destruição da experiência e origem da história* (2005) e Walter Benjamin, dado que Agamben é severo leitor de Benjamin e dos textos do filósofo alemão parte para pensar a infância da linguagem. Desses dois autores, inferimos que a experimentação da linguagem só tem lugar numa literatura que pensa a escrita como equivalente à existência, e nela faz as palavras brincarem como brinca a criança com o desconhecido que tem diante de si. Ao se deter, pois, sobre os conceitos de infância e história, Agamben parte de um estudo sobre a experiência e o conhecimento, que foram ora cindidos, ora sobrepostos e nesse processo desenha o sujeito do projeto moderno, sujeito que toma o lugar dos muitos outros e concentra em si o “*ego cogito*”, que foi traduzido com o “eu penso” de Descartes, mas que para Agamben aparece de outro como, como “a consciência” (AGAMBEN, 2005, p. 28). Esse sujeito, apresentado como “sujeito universal”, seríamos, supostamente, também nós não europeus, brancos e não brancos, numa perspectiva que vem sendo reafirmada em muitos aspectos políticos, econômicos, sociais, culturais. Ao se espalhar pelo resto do Ocidente, impondo-se como forma de vida, muitas vezes usando a força para se sobrepor, essa formalização de um suposto sujeito universal moldou, a fórceps, nossa inquieta trajetória. Mas não só aos povos estrangeiros essa ideia se impôs: também aos povos de dentro da Europa, aqueles que não estavam em consonância com a ordem sugerida, ou melhor, muitas vezes imposta. São essas muitas possibilidades silenciadas que Llansol traz para os seus escritos, povoando as páginas com histórias dos que tentaram desmontar essa centralidade e a cisão entre conhecimento e experiência. São as muitas outras possibilidades sobre as quais nos debruçamos para pensar a ironia apontada em *Parasceve*: fazer esse “sujeito universal” (e o que dele vive em nós que não somos feitos “à sua imagem e semelhança”) voltar a ser brinquedo.

Agamben nos ajuda aqui a desmontar esse sujeito por apontar suas raízes “em uma concepção mística” (AGAMBEN, 2005, p. 30), astrológica, sobretudo. Com a astrologia foi possível reconhecer argumentos para a união do divino e do

humano, a fabulação etérea e o que estava no mundo empírico, que até então estavam cindidos e para os quais não se reconheciam linhas de aproximação. Com a astrologia, foi possível unir o que se relegava ao místico e o empirismo que se dava pela experiência – ainda que a referência a essa união tenha sido praticamente emudecida. Transcrevo aqui uma passagem mais longa do primeiro capítulo de *Infância e História* para nos aproximarmos da questão que se coloca na concepção desse sujeito moderno, fundado exatamente naquilo que o projeto moderno mais quis se distanciar – o místico:

Estabelecer uma relação entre os “céus” da inteligência pura e a “terra” da experiência individual foi a grande descoberta da astrologia, o que faz dela não uma adversária, mas uma condição necessária da ciência moderna. Somente porque a astrologia (como a alquimia, que lhe é solidária) havia estreitado em um sujeito único no destino (na Obra) céu e terra, divino e humano, a ciência pôde unificar em um novo *ego* ciência e experiência, que até então se referiam a dois sujeitos distintos. E somente porque as místicas neoplatônica e hermética haviam conciliado a separação aristotélica entre *nous* e *psyché* e a diferença platônica entre o uno e o múltiplice com um sistema emanatista⁶, no qual uma hierarquia contínua de inteligência, anjos, demônios e almas (...) comunicava-se em uma “grande cadeia” que partia do Um e a ele retornava, foi possível estabelecer como fundamento da “ciência experimental” um único sujeito (AGAMBEN, 2005, p. 28-29).

Talvez seja nesse sentido de oscilação entre experiência e conhecimento que a escrita de Llansol pode ser vista e se reconhecida de experiência e conhecimento onde a escrita de Llansol se veja e se reconheça: como a que reinsere uma mística não distante do lugar em que nasceu, espaço mesmo onde suas figuras passam a circular – uma história europeia, uma história do conhecimento e da experiência que tomou o Ocidente de modo irreversível e incomensurável. Pensar essa história e oferecer uma outra escrita e outra leitura para ela faz de Llansol alguém que movimenta os mapas, desmonta as fronteiras e intenciona outra relação com os povos que não conhece – ao desconhecido, ademais, não é negado um lugar na mesa dos convivas da mansão e da casa nos *Contos do mal errante*, o primeiro interlocutor desta tese.

⁶ Há uma nota do tradutor que explica o termo: emanatista é o que “se refere a *emanatismo* ou *emanacionismo*, doutrina panteísta derivada do neoplatonismo, segundo a qual as criaturas seriam emanações consubstanciais da luz divina, embora não tendo todas o mesmo grau de perfeição” (BURIGO, 2005, p. 29).

É, pois, neste ponto que o sujeito do conhecimento e da experiência aparece desmontado na mulher, no Grande Maior, no menino-ruah – esse *puzzle* que chama a ironia para fazer seu jogo. E ao escolher palavras tão afiadas, Llansol parece perguntar qual ideia de menino que vem com o *puzzle*. Quanto à ironia não há dúvidas: Llansol conhece o sujeito do conhecimento e da experiência, sabe para onde seus olhos se voltam, sabe do que ele é capaz em nome do conhecimento, em nome de Deus, em nome da família. É nele que ela pensa quando faz o processo de decepção acontecer não “no” sujeito, com artigo definido masculino, mas “na” mulher – e já aí apresenta a diferença. Ou quando traz a cidade-árvore e a criança: são seres pensantes da imaginação e do sonho. Nesse sentido, pensar o menino-ruah como o que faz a infância da linguagem se movimentar e ser movimentada é retomar, ainda, uma discussão sobre o sentido do sentir, sua extremidade e borda quando a criança junta na brincadeira o que não é de possível ou óbvia junção. Na dedicação que dá à brincadeira, a criança é o grande aprendiz de uma linguagem particular, uma linguagem não do sentido, mas de um sentir dos sons e dos poucos referentes que conhece. Nesse processo, a criança compõe um mundo, vive o deslumbre da descoberta e da invenção: a infância, então, “coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se, aliás, ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua” (AGAMBEN, 2005, p. 59). Em outras palavras, a infância e a linguagem estão em constante relação e troca, não deixando a linguagem de existir quando a infância deixa de ser isto para tornar-se adolescência ou vida adulta. Coexistem em retroalimentação e no acolhimento do desconhecido que a linguagem pressupõe. Assim, para quem escreve, para Llansol, a escrita e a leitura são esse desconhecido que tem diante de si: “o que sinto, sobretudo no espaço, é o entusiasmo” (LLANSOL, 2001, p. 75), diz a mulher de *Parasceve*.

1

Modos de ler em movimento: dobrar a leitura do mapa

1.1.

Em algum lugar, um texto começa

Dos muitos começos possíveis para se fiar uma trama, começo aqui por um retorno. Em 1985, Maria Gabriela Llansol e Augusto Joaquim, seu companheiro⁷, voltam para Portugal, mais especificamente para Colares, de um autoexílio iniciado em 1965. A saída de Portugal foi uma consequência da deserção de Augusto Joaquim do exército português, uma negativa à ditadura de Salazar que havia começado em 1933 e perduraria até 1974. Foram para a Bélgica, e, por vinte anos, habitaram Lovaina, Jodoigne e Herbais, localidades que tinham de semelhante, entre si, o espaço para a vida introspectiva do campo – alargando os tempos de leitura e escrita de Maria Gabriela. Ali, Llansol ocupou alguns postos de trabalho – numa quinta, fazendo pão, e professora de uma escola para crianças – enquanto se debruçava por uma série de histórias, místicas, pensamentos, escritoras e escritores. Desse período, conquistou uma infinidade de aberturas: “data de então a presença constante, invasora e quase exclusiva, de certas figuras europeias nos meus livros” (LLANSOL, 2014, p. 95). E ainda:

Fez-se ali o nó de que depois desfiei o texto. Comecei nas beguinhas; destas, passei a Hadewijch, a Ruysbroeck. Destes, a João da Cruz e a Ana de Peñalosa. Fui conduzida por todos eles a Müntzer, à batalha de Frankēnhausen e à cidade utópica de Münster, na Vestefália. Nos restos fracassados destes homens, encontrei Eckhart, Suso, Espinosa, Camões e Isabel de Portugal. E foi por sua mão que fui até Copérnico, Giordano Bruno, Hölderlin, que todos eles anunciavam Bach, Nietzsche, Pessoa, e outros (...) (LLANSOL, 2014, p. 96).

Esse período foi assim descrito por Llansol no texto *Nós estamos de volta*, apresentado em 1988, em Paris, indicando a dobra que então se firmava em sua

⁷ Augusto Joaquim é um dos primeiros e mais assíduos leitores de Llansol. É também poeta e crítico literário, tendo assinado prefácios e posfácios de alguns dos textos publicados por ela, como, por exemplo, a introdução do livro *Bilhetinhos com poemas* (Colares Editora, 1995), de Emily Dickson, traduzido por Llansol sob o pseudônimo de Ana Fontes. (Esse pseudônimo vinha já se repetindo, como para a tradução de *Cartas íntimas a Vita Sackeville-West* (Colares Editora, 1994), livro de Virginia Woolf, mas desapareceria em outros títulos, como *O Sexo de Ler de Bilitis* (Relógio D'Água, 2010), de Pierre Louÿs.)

escrita. Llansol passa a dedicar curiosidade e energia à pesquisa dos “restos fracassados destes homens”, cuja rebeldia compôs, muito embora não de forma evidente, a formação do fragmentado território europeu. Deu, então, corpo à pesquisa sobre os pilares religiosos que formam esse continente, sobre a relação promíscua entre clero e monarcas durante a Idade Média, sobre as histórias registradas (ainda que silenciadas em sua propagação) daqueles que com muito esforço e sentido de vida lançaram seus corpos e pensamento para fora das ideias de controle e dominação promulgadas pelas instituições da época e daquele território. Iniciava-se ali uma pesquisa de vida inteira e um interesse contínuo em fazer da escrita o lugar das perguntas e da vivência sobre como se dá a existência nesse mundo – perguntas que se espalhavam sobre as ideias hegemônicas que ainda estavam se firmando violentamente pelo resto do mundo.

Em 3 de janeiro de 1976, por exemplo, Llansol anota em seu segundo diário publicado, *Finita*: “Interrogo-me, então, sobre o lugar dos outros. Sozinha? Ou com eles?. Eles, quem hão-de ser? O que sinto parece não poder partilhar, a não ser depois de um longo contacto que se faz pela escrita” (LLANSOL, 2011, p. 75). Pensar o lugar dos outros, para então pensar o próprio lugar no mundo – a solidão da leitura que é também a companhia do livro, da escrita – faz Llansol abraçar, em seus escritos, esses outros que pressupõem a humanidade. Mas qual humanidade? As perguntas se ampliam, não delimitam nomes, mas aparecem, de algum modo, numa composição também ela herdeira de uma história, de uma formulação moderna do sujeito europeu. Nessa formulação de sujeito aparece também o impossível da partilha, um aproximar-se do indizível do instante, do que o instante sentido pode provocar na experiência: denso trabalho a ser feito na labuta da escrita, do trabalho manual e parcimonioso da elaboração do pensamento, e pela labuta da leitura que é escrita. Se a escrita de Llansol parece pedregosa e insegura é porque tanto mais fundo foi o mergulho no rigor com a desestabilização desses padrões, os padrões seguidos também por nós do outro lado do Atlântico, e tanto mais radical foi seu gesto e intenção ao mirar uma história que lhe era tão íntima.

Pelo retorno começamos, portanto, a nos acercar de Llansol e da comunidade de palavras e noções com as quais conviveu na escrita. A volta começa então a se desenhar em meados dos anos 1980, com os *Contos do Mal*

Errante apresentando as entranhas desse nó já então presente e cotidiano, *rebuscado*, mas agora no *Litoral do Mundo*, como chamou à trilogia da qual os *Contos do Mal errante* fazem parte. Nesse livro acontece um jogo de “amor ímpar” entre Isabôl, Copérnico e Hadewijch, a partir de dois lugares desse litoral, a mansão, Münster e o que, ainda, aparece como triangulação com um tempo pelo qual viajam as figuras e as imagens do livro – até porque, para Llansol, o texto é “lugar que viaja” (LLANSOL, 2011, p. 126).

Assim, as tríades e as somas não se fecham nem em binarismos nem em combinações previsíveis; descentralizam e compõem o que se pode tentar chamar de outra textualidade, qual seja: a escrita não narrativa, mas imagética, por onde se espalham e derramam as cenas fulgor, cenas em que a potência e o brilho do instante intencionam abrir uma fenda no leitor. A decisão por reunir Isabôl e Hadewijch na mesma casa, no mesmo amor, nesse momento (que, relembro, é o início dos anos 1980, logo antes de sua volta a Portugal) aponta para a dimensão mística que a vida na Bélgica trouxe com força: Isabôl é mutação de Isabel, a irmã de Maria, mãe de Jesus (Llansol publicou, em 1999, *Ardente Texto Joshua*, em referência a esse nome intensamente formador de uma cultura) e Hadewijch aparece como referência a Hadewijch de Antuérpia, uma das beguinhas que escreveram e pensaram sobre o amor para além da instituição da igreja (sobre elas me demoro mais à frente). Ao lado dessas mulheres está Copérnico, a quem conhecemos como Nicolau Copérnico, que apontou a centralidade do sol na cosmologia europeia em oposição ao que se acreditava na época, século XVI, pela insistência da narrativa da Igreja Católica de que era a Terra a ocupar o lugar de centro do mundo. Na reunião desses nomes, Llansol não só contamina a preponderância da mística trazida pelas duas mulheres com o nome do então homem da matemática, da economia, da medicina, como também traz para a superfície do texto um olhar místico sobre Copérnico, que foi cônego da Igreja Católica e astrólogo. Esse entrelaçamento de trajetórias e leituras de mundo, provocando uma contaminação entre os saberes, aparece com frequência na escrita de Llansol, num gesto político para uma outra existência.

No livro, portanto, esse entrelaçamento de práticas, trajetórias, pensamentos se dá na casa e na mansão desenhada por Copérnico; “a mansão abrange o parque, a casa restringe-se ao lugar em que habitualmente estamos”

(LLANSOL, 2004, p. 40). O caráter denso da escrita de Llansol nos dá espaço para a errância da leitura em que as imagens vão se conectando a outras que o leitor traz consigo. A figura de Copérnico, referenciada no homem que enfrentou a Igreja para corrigir um entendimento equivocado (porém muito útil ao poderio dessa Igreja), é o “arquiteto”, o desenhista da “mansão que abrange o parque” e da casa “em que habitualmente estamos”: e assim Llansol nos leva, numa das possibilidades, a pensar no homem que redesenhou uma cosmogonia e nos deu (nós na porção ocidental do mundo, que herdamos uma cultura trazida e aqui insistida pelas mãos dos colonizadores) nova casa, novo lugar para um pensamento formulado à revelia da ideia hegemônica insistida pela Igreja.

1.2.

A palavra que nunca foi dita

Uma das dobras que Llansol apresenta é a comunidade que a escrita permite: nela, Hadewijch, Isabôl e Copérnico estão juntos pela ligação que o amor alcança, um amor de pele e pelo pensamento. Ao dividir a casa, a cama, as ideias, os três compõem uma ideia de amor sem fronteiras: “demais a mais descubro que a palavra que mais corre por esse mundo, na boca dos que se dizem amantes, não tem orientação” (LLANSOL, 2004, p. 44/45). A palavra que corre na boca dos amantes, “a palavra que nunca foi dita”, na letra de Caetano Veloso para a música *Paula e Bebeto*, de Milton Nascimento⁸, a palavra que só os amantes podem proferir, cresce e vira beijo que num sopro ganha o mundo sem mapas, desconhecendo as fronteiras determinadas por ele, habitando uma soleira de porta, ocupando o dentro e o fora com sua impermanência e fluidez. Esse beijo metamorfoseia cada boca, cada língua, cada corpo com ela, toma um no outro que se beija, como no poema de Christophe Tarkos, com tradução de Carlito Azevedo:

⁸ A letra, que conta a história de um casal jovem, amigos de Milton Nascimento, é a seguinte: “Ê vida, vida, que amor brincadeira, à vera / Eles se amaram de qualquer maneira, à vera / Qualquer maneira de amor vale a pena / Qualquer maneira de amor vale amar / Pena, que pena, que coisa bonita, diga / Qual a palavra que nunca foi dita, diga / Qualquer maneira de amor vale aquela / Qualquer maneira de amor vale amar / Qualquer maneira de amor vale a pena / Qualquer maneira de amor valerá / Eles partiram por outros assuntos, muitos / Mas no meu canto estarão sempre juntos, muito / Qualquer maneira que eu cante esse canto / Qualquer maneira me vale cantar / Eles se amam de qualquer maneira, à vera / Eles se amam é prá vida inteira, à vera / Qualquer maneira de amor vale o canto / Qualquer maneira me vale cantar / Qualquer maneira de amor vale aquela / Qualquer maneira de amor valerá”.

Um beijo. Eles se beijam. Ele toma sua boca em sua boca, ela toma sua boca em sua boca, eles se beijam. Ele abre seus lábios à sua boca, à sua língua, ela abre seus lábios aos seus lábios, à sua boca, à sua língua, ela gira sua língua em sua boca, ele gira sua língua em sua boca, ele descobre seu beijo, ela descobre a sensação de seu beijo, sua língua doce em sua boca, sua língua doce contra sua língua, ele envolve sua língua em sua língua, ele a mistura, ela gira sua língua contra sua língua, eles se beijam, ela a mistura, eles se misturam, ela cede sua boca à sua boca, eles se dão um beijo, ela lhe dá um beijo e sua língua, ele acaricia sua língua em sua boca, ela acaricia sua língua em sua boca, ela o deixa entrar, eles se amam, sua língua está em sua boca, ela mete sua língua em sua boca, seus lábios estão colados contra seus lábios, ela acaricia sua língua contra sua língua que gira em sua boca contra sua língua, acaricia sua língua contra sua língua quente e oferecida, ele mete sua língua em sua boca, e então eles se amam, eles se beijam. (TARKOS, s/d, s/p)⁹.

A leitura do poema, feita pelo tradutor num vídeo para o *blog* Modo de Usar & CO., cadencia a voz na repetição que permite e convida à mutação do corpo com o beijo, pelo beijo. Se, *a priori*, o pensamento e o beijo são como o que evidencia o amor, no poema de Tarkos o beijo se investe de outra envergadura, outra dimensão, como em Llansol: e então evidencia o oferecimento dos lábios para a morte, como a concebe Giordano Bruno, sendo ela mutação, dissolução de uma configuração da matéria para outra. Por isso esse beijo pode ser lido como o mesmo daquele que *Um artista da fome* sussurra no ouvido do inspetor do circo, ao final da novela, quando este pergunta porque não deveriam admirar o artista da fome, sendo o seu jejum de tão longo tempo:

– Porque eu preciso jejuar, não posso evitá-lo – disse o artista da fome.

– Bem se vê – disse o inspetor. – E por que não pode evitá-lo?

– Porque eu – disse o jejuador, levantando um pouco a cabecinha e falando dentro da orelha do inspetor com os lábios em ponta, como se fosse um beijo, para que nada se perdesse.

– Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo mundo. (KAFKA, 2011, p. 22).

⁹ O vídeo está hospedado no seguinte endereço eletrônico, acessado em 28 de jan de 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=E0F4Ew0CO3s>

Por isso também que “o beijo dos amantes destrói a sociedade”, como enuncia a epígrafe do segundo capítulo de *A Comunidade Inconfessável*, de Maurice Blanchot, filósofo francês que Llansol apreciava muito. Para Blanchot, os amantes são o “povo”, este que “não é Estado, tanto quanto não é a sociedade em pessoa, com suas funções, suas leis, suas determinações, suas exigências que constituem sua finalidade mais própria” (BLANCHOT, 2013, p. 48). O povo, para Blanchot, tampouco é o conjunto de eleitores de uma cidade, um estado, um país, mas os casais e os amigos, “associação sempre prestes a se dissociar” (BLANCHOT, 2013, p. 48). A distinção do filósofo aqui nos apresenta um modo de localização da sua escrita, muito mais do que uma apropriação das suas proposições. O que nos interessa nessa lembrança de Blanchot é a força do beijo dos amantes, a aproximação íntima dos lábios sobre outros lábios. No que esse beijo emula outro, aquele do texto no leitor, também destrutivo da organização social das leis, da normatividade, da higienização, da *gentrificação* (forma silenciosa que o mercado tem de legislar por sobre os espaços e os corpos, organizando-os à sua maneira, afastando quem quer afastar e aproximando os que são da sua vontade estarem perto).

Interessa-nos, ainda, estar diante do beijo como estar diante de uma palavra que, talvez, também o legente conheça, existindo como sussurro do texto, na leitura. Isabôl deve ter lido essa palavra em sua escrita, escrita que a conhecia intimamente; a conhecia no seu desejo de um amor que não se encerrasse nos gêneros masculino e feminino de um só corpo (do Hermafrodita), mas fosse três, ímpar, a pesar igualmente por sobre a Terra, de modo impermanente, como também a vida. Para Llansol, o amor – aprendido com os místicos, com seu cão Jade, a árvore do quintal, Trunus Priloba, a gata Branca, os outros gatos, a leitura, Augusto Joaquim – não se realizava em formas acabadas, mas podia mudar na constância da sua força:

Eu, que conhecia intimamente Isabôl por ser a sua escrita, sabia que as últimas vontades que ela acabaria por me murmurar seriam referentes à esperança de que o Hermafrodita não fosse a figura final do humano: a esperança que guarda os sexos em número ímpar, e os mantém abertos ao conhecimento do amor (LLANSOL, 2004, p. 11).

Em 12 de dezembro de 1976, Llansol escreve sobre como entende o amor, o amor e o/no corpo e faz isso com Hadewijch e Reiner Maria Rilke, explicitando o aprendizado que mais adiantes estaria formando os *Contos do mal errante*:

Desejo que o meu próprio corpo perceptivo repouse, porque não estou hoje preparada para o Amante, de que me fala Rilke, de que Hadewijch tanto me fala. Esse amante que traz, numa das mãos, o Nascimento, e noutra mão, a Morte. Eu sei que o Amante é alguém; não é uma pessoa, mas presença penetrante, consciente, desajeitada e realizadora. (...)

Rilke insiste: _____

para lá do amante, o amor espera que todas as imagens tombem,
mais fracas do que eram, ou filigranas de coisa nenhuma; o amor espera
-vos a sós. (LLANSOL, 2011, p. 97-98)

Nos *Contos do Mal Errante*, Isabôl lembra que “no amor, não há Juízo Final” (LLANSOL, 2004, p. 112) porque no amor não há juízo, juiz, lei; o amor “não tem orientação”, segue existindo no próprio fazer de suas regras. Isabôl, nessa frase, também desmonta a estrutura que a Igreja Católica estabelece para os de sua casa, esse julgamento marcado para acontecer “no final”, no Apocalipse, quando o filho de Deus volta a Terra para cobrar a fidelidade ao “temor a Deus”. Recorrentemente, ao longo de uma vida de escrita, Llansol traz o contexto judaico-cristão com uma palavra, um termo, mas nele opera um gesto de torção, apontando para os muitos modos em que a Igreja determina a experiência do devoto com Deus, formalizando uma instituição que não oferece aberturas, mas que é cheia de furos prestes a serem explorados. O amor, como Llansol o apresenta em seus textos, é uma granada cujo pino foi puxado nas bordas desse furo.

Para Llansol, os amantes são de muitas formas e habitam a comunidade dos sem comunidade, dando existência aos seres e reunindo as figuras que percorrem a superfície da página do livro – talvez pelo instante da leitura, não mais. Essa é uma das razões pela qual o amor, para Llansol, não quer dizer harmonia, mas encontro. Num ambiente tomado pela guerra, o que Isabôl deseja tem a ver com o instante em que o amor opera no possível. Isso fica evidente quando ela nos conta sobre um inverno, no mês de Junho, em que a cidade de Munster estava sob um “clima de construção e de guerra” (LLANSOL, 2004, p. 129). Estamos no fragmento LVII, e há uma distância entre Isabôl, Copérnico e Hadewijch, devido a essa guerra. Isabôl lamenta a distância, deseja um encontro

amoroso de algumas horas com seus amantes – “aí inverteria minha vida; e minha violência, // que sinto levantar-se no meu regaço” (LLANSOL, 2004, p. 130). Tais horas não se realizam, mas ela se dirige aos seus:

Ó meus Senhores de amor,
como o meu espírito é rebelde, e herdado de longas vidas
que nunca se submeteram; como o meu espírito é feito de vários
materiais, e todos diferentes das lápides de sepultura que
talharam para Isabel de Portugal (LLANSOL, 2004, p. 130)

O amor então apresenta-se como força de mutação e causa política e ao abraçá-lo em seus escritos Llansol abandona as batalhas que mais imediatamente nos levam para a causa social que discute a tomada de poder. É por isso também que um dos mais frequentes convivas da casa nos *Contos do mal errante* seja mestre Eckhart, companhia constante de Isabôl – que ganha dimensão figural (e rebelde) no texto de Llansol por ter proposto, por volta do século XIII, uma relação direta com Deus, sem intermediários institucionais, um amor de crescimento e liberdade, à semelhança das beguinas. Frade dominicano, Ekchart é, para Llansol, um cozinheiro, prepara refeições e pensamento. Sendo este um livro sobre o amor, mestre Ekchart chega também para fazer do amor a liberdade da existência, a constituição de uma vida possível abraçando a impermanência da vida, em aberturas nas quais o medo não entra: Eckhart “ensinou-me como se podia estar com uma presença ‘insondável’, sem qualquer determinação determinável; não ter medo dela, existindo” (LLANSOL, 2011, p. 41). Na esteira da leitura dos escritos de Llansol é possível entender, portanto, que o contrário do amor é o medo. Para Isabôl e Ekchart, o medo é algo a ser afastado, e deus acaba sendo afastado junto com ele. O conto LXXXVII, **fim da prova de paciência**, mostra bem essa ideia:

Segundo o pressentimento de Eckhart – que ainda hoje vive comigo –, há a alma e, ao longe desta alma mas na sua curva interior, encontra-se uma câmara brilhante, secreta e fechada, onde **deus** não entra e que é, afinal, a nossa vontade de não sermos desfeitos no todo, ou em alguém; e penso que esta câmara secreta é o lugar onde, se deus não entra, o medo também não. (LLANSOL, 2004, p. 198)

O pequeno fragmento abre muitas possibilidades de leitura, ao mesmo tempo em que retoma questões caras à Llansol: a impossibilidade de vigência de

uma ideia única, um pensamento dominante sobre os outros, um ser dominante sobre os outros. Não à toa esta câmara é “brilhante, secreta e fechada” – um modo de Llansol dizer que as ideias dominantes só chegam por lugares já conhecidos e que há ainda um desconhecido dentro de cada ser. Talvez seja, ainda, um modo de afastar a expectativa de que a escrita e a leitura possam apresentar a solução dos problemas do mundo, mas talvez realçar a prática e o lugar da escrita e da leitura como o espaço para o abraço desse desconhecido que nos habita. Tudo isso nos leva à última frase, na correlação de deus com o medo; a correlação entre a ideia de um deus dominante, não só aquele da cultura judaico-cristã, mas qualquer existência ou ideia com poderes para estabelecer qualquer tipo de cerceamento, qualquer repressão e, com isso, o medo.

1.3

O que fica inexpresso em cada ato de expressão

Em *Contos do Mal Errante*, Llansol continua seu jogo de justaposição de imagens e figuras, desfazendo a caixa dos gêneros literários, compondo diários com versos, romances com datas, textos soltos como parte de um projeto de vida inteira de escrita. O jogo é, portanto, uma das chaves de leitura da tarefa de Llansol: a leitura como formadora de um mundo, numa equivalência com ele, trazendo para o texto uma radical percepção do impermanente da vida, abraçando uma história e uma herança e com ela torcendo as palavras e os sentidos. Isso já se mostrava com *O Livro das Comunidades* e passa a ser uma busca infundável, com o acolhimento da complexidade do texto, com a negação da “impostura da língua”, isto é: a negação do que tenta fazer dela uma outra coisa que ela não é, pretender conexões que ali não estão, impedir o fluxo do texto com suposições. “A impostura da língua é desviar o texto do seu curso próprio, que é uma intimidade profunda e indestrutível entre si próprio e o que se diz” (2011a, p. 13), segundo afirma Llansol em entrevista ao jornal *Público*, em 1990. Témia aparece em muitos escritos, é a “rapariga que temia a impostura da língua” e com ela aprendemos sobre uma torção necessária na impostura da língua, na sua imensa existência e capacidade de imposição.

O jogo de Llansol chama leitores disponíveis e dispostos para um aprendizado outro da leitura, uma leitura que desestabiliza padrões, que pede outra velocidade, mais aberturas por onde a instabilidade possa percorrer o corpo, uma leitura infinita da paisagem ao redor. Esse jogo nos desloca com perguntas, como esta de *Finita*, seu segundo diário publicado: “Por quanto tempo lê um pequeno período extenso?” (LLANSOL, 2011, p. 116). A frase vem entre aspas, mas sem referências. A resposta, sem aspas, é uma outra pergunta:

Por um segundo, um minuto, um ano, toda esta noite, toda esta vida? Ler estende-se pelo tempo e quer o espaço do dia-a-dia para projetar a sua sombra. Ler estende-se por vertentes desconhecidas, e eu leio pouco, mas infinitamente (2011a, p. 116).

Ao lembrar da sombra que a leitura projeta no espaço do cotidiano, Llansol nos lembra mais uma vez sobre um outro mundo que se erige com o desconhecido. E, ainda, que a leitura pede a reordenação da cultura que existe na composição dos hábitos cotidianos, institucionalizados pelo calendário, pelas ideias dominantes. Segundo Johan Huizinga, holandês que se dedicou a pensar a ideia de jogo a partir da Idade Média, reordenar a cultura é a razão de ser dos jogos: apresentar brechas em que o estabelecido acaba sendo revirado e deslocado do seu lugar. Johan Huizinga foi um dos primeiros a pensar o jogo como algo que pode forjar a cultura e a afirmar que o jogo não se submete a nenhuma moral, não se submete a uma ordem externa, mas “cria ordem e é ordem” (HUIZINGA, 2005, p. 13). Daí que o jogo, num contraponto, “do ponto de vista da concepção determinista de um mundo regido pela ação de forças cegas, seria inteiramente supérfluo” (HUIZINGA 2005, p. 6), já que não teria abertura para fazer-se enquanto se dá, existiria na ordem do resultado, de um efeito esvaziado – assim como a leitura. Ao ser a regra do seu próprio fazer, conhecida e/ou abandonada na tessitura mesma do seu existir, o jogo e a escrita, ambos espelhados na prática da leitura, apresentam uma cosmogonia e nela a possibilidade de outra existência. É ainda possível dizer que, ao fazer do jogo algo que fura a cultura, por sua dimensão lúdica e desobediente, propositiva ao mesmo tempo desestabilizadora, por ser praticado por animais e crianças, Huizinga nos dá espaço para pensar a composição das muitas imagens que Llansol opera como inscrições na esfera do jogo, o que nos permite investigar tal composição como um modo de redesenhar o

real. Daí que é possível entender esta escrita expandida presente no livro como objeto e desejo. Quando Llansol pensa a leitura como exercício de escrita, quando confunde o limite dos gêneros, quando afirma que escreve para que o romance não morra e apresenta um texto com os muitos desvios para os quais estamos chamando atenção, qual escrita-leitura projeta?

É preciso apontar, rapidamente, uma incongruência de Huizinga. Ao longo desses ensaios, ele evidencia ser um homem que pensa a liberdade para sujeitos “à sua imagem e semelhança”, branco e europeu, denominando, a todo momento, de “selvagem” os homens cuja cultura se diferenciava da europeia, valorando e hierarquizando tais culturas como “primitivas” em oposição a outras, mais “evoluídas”. Apesar da contradição, seguimos com Huizinga como um ponto de partida, dado que conversa diretamente com a prática de escrita que Llansol elabora, inclusive e também pelo que traz sobre o gesto contradito, o gesto com a/ a partir da contradição que ele aponta. Como o jogo, a leitura se formaliza em sua própria fruição, não está para além de si mesma, ainda que não perca de vista sua função social, seu rigor com o contexto. Em Llansol, esse contexto aparece explicitamente recortado dentro do continente europeu nos escritos publicados até o começo da década de 1980, como n’*O Livro das Comunidades*, de 1977, em que várias batalhas se deram em referência à Guerra dos Camponeses, em território alemão, entre 1524 e 1525. Naquele período, Martinho Lutero já havia liderado a Reforma Protestante, a Bíblia já havia sido traduzida para um alemão corrente, mas Lutero não havia se solidarizado à causa dos camponeses que, contaminados pelas ideias de Thomas Müntzer, reivindicavam a liberdade de escolherem seus líderes espirituais, numa relação direta com Deus. Os senhores feudais viam naquela tomada de posição uma ameaça, e se uniram ao clero, aos nobres e venceram a batalha. Esse contexto foi minuciosamente estudado por Llansol, e figura em seus escritos até a data referida. A partir de meados de 1980, porém, o contexto passa a aparecer mais silenciosamente, sem evidências, incorporado ao convívio com a dicção de Llansol, seu modo de escrita, seus convivas, seus lugares.

Tal contexto é também metamorfoseado. Com os *Contos do Mal Errante*, a mutação se dá em contornos particulares e ainda mais silenciosos, muito embora seus efeitos sejam de igual força: são esses gestos que não se explicitam

homogeneamente para todas as leitoras, para todos os leitores, mas se dão de modo particular, íntimo, porque é no encontro com o texto que ele se mostra. Algo que se dá inclusive para as figuras que acompanhamos, elas que também experimentam o alvo que são as certezas da cultura judaico-cristã, elas aprendizes dos Mestres de Legência, como nós. Por isso, a ideia de *gesto*, como conceito, seja uma das proposições mais importantes neste estudo. O *gesto*, para Giorgio Agamben, no texto *O autor como gesto* (2007) é “o que fica inexpresso em cada ato de expressão” (AGAMBEN, 2007, p. 61), ou uma aptidão, segundo Walter Benjamin em seu *Sobre a faculdade mimética* (de 1931), para “ler o que nunca foi escrito” (BENJAMIN, 1970, p. 51). As proposições se aproximam ao que de invisível e indizível todo texto guarda, todo movimento leva consigo, todo olhar perscruta, e que, aqui, se expandem com o pensamento para o que há de dimensão política no gesto.

Vale lembrar que a discussão de Agamben vem a partir de uma conferência apresentada por Michel Foucault para a Sociedade Francesa de Filosofia, em 1969, publicado no boletim daquela sociedade no mesmo ano com o título *O que é um autor?*. Na conferência, Foucault aponta que o gesto de apagamento do autor aparece para dar lugar ao texto, um se desfaz enquanto o outro é composto, em que o autor “deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso” (FOUCAULT, 2009, p. 294). Foucault também parte de uma outra referência – uma frase de Samuel Beckett que, mesmo sem ponto de interrogação, deixa uma pergunta subjacente: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” (FOUCAULT, 2009, p. 268) – para apresentar a função autor, que pode ser lida como a possibilidade daquele que escreve existir enquanto escreve, enquanto autor – Foucault afirma não pensar o autor, mas a *função autor*, função constituída na tarefa imprescindível que diz da necessidade do seu desfazimento para a constituição de outra coisa, que seria o texto. A *função autor* não elimina o sujeito, nem de todos os gestos de que é capaz, mas não o entende como uma entidade sólida e inatingível. Foucault fala, portanto, de um autor à medida em que o sujeito escreve.

Mas a conferência não é conclusiva e muitas pontas ficam soltas quase que propositadamente, talvez. Uma delas nos interessa para abrir outras chaves de leitura, como a questão do autor que atravessamos agora para pensar o gesto.

Quando diz que a “função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 277), Foucault nos dá a possibilidade de pensar a existência do autor como o que existe na medida em que aparece, que vincula tais modos de existência e circulação a sua aparição rebelde aos olhos do poder. Foi essa brecha que fez Agamben procurar em outro texto de Foucault o que se apresentaria como o desenvolvimento da aporia encontrada na conferência de 1969. E foi em *A vida dos homens infames*, de 1977, publicado em *Les cahiers du chemin*, que Agamben encontrou uma possibilidade.

Nesse texto, vidas são registradas em um caderno do poder por terem burlado as regras em algum momento, por terem se dedicado à vagabundagem, ao erro, ao desvio, e, nesse “encontro com o poder” (AGAMBEN, 2007, p. 58), como Agamben o chama, acabam por fazerem de seus gestos uma marca; e essa marca finca seu nome na história. Eles existem por um registro, na autoria de gestos mínimos, rebeldes e foras da lei: “assim como acontecem nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome” (AGAMBEN, 2007, p. 58). Se a força de aparição que tais gestos pressupõem é o que os inscreve numa história, como então aparecem nessa história os corpos que já em sua composição dão a ver um possível “encontro com o poder” que sub-existe a cada passo dado? Em outras palavras: quais os gestos possíveis de mulheres, negras, negros, indígenas, e transgêneros, por exemplo, que trazem na própria existência o desvio e o erro que certas ideias, sempre hegemônicas, estabelecem?

Quando Llansol escolhe mulheres, crianças, árvores, animais para com ela habitarem o jardim que o pensamento permite, ela propõe, segundo o que Agamben postula, na esteira de Foucault, uma dobra no jogo do pensamento hegemônico ocidental, eurocêntrico. Nesse jogo, vidas são arremessadas como os atores são postos em cena por quem fica na sombra da coxia, sem nunca pertencerem a ele ou ao palco: “Ela (a vida) é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita – por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma-de-vida” (AGAMBEN, 2007, p. 60). O lugar vazio é o lugar do autor, mas, sobretudo, do leitor – o gesto é, ao mesmo tempo e paradoxalmente, também esse de jogar as vidas no palco: “Por definição, um

sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, *arrisque-se na leitura*” (AGAMBEN, 2007, p. 60, grifos meus). O encontro de Agamben com Llansol dá-se também aqui, quando ele elege a leitura para com ela apontar o jogo do autor como gesto e também o gesto que a leitura opera na linguagem. Para Agamben “uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007, p. 63). Uma subjetividade nunca vai ser menor que a linguagem, mas sua existência só pode se dar nela e com ela – viver é habitar uma armadilha.

O que intencionamos perscrutar, a partir das formulações sobre o gesto, é o que pode um leitor ativo, ativo por se disponibilizar para a mutação de leitor em legente, abrindo fendas pelas quais entra o texto e a possibilidade de um novo ser. O crítico e professor Jorge Fernandes da Silveira, em seus estudos de referência sobre a obra de Llansol no Brasil, também olha para o gesto da leitura com atenção: “ler é um onde ir indo num curso que não tem fim, ‘ler, lendo’”, escreve no livro *O beijo partido*, de 2004 (anteriormente publicado como introdução a *Um beijo dado mais tarde*). Cada legente é responsável, portanto, por trabalhar pela abertura de um espaço de mutação, através das brechas que o texto oferece para a morte e para o fim. Uma escolha singular nos remete a um fragmento dos *Contos do Mal Errante*, quando Isabôl diz, a propósito do trio que vivia na mansão,

já que um livro, uma cidade e um jardim podiam coincidir, havia que temer que os nossos caminhos não divergissem – só me restava procurar a matéria figural que na pena de quem escreve não dissimulasse a peste que mata quem lê. (2004, p. 177).

Llansol aponta para uma escrita sem hipocrisia, de leitura mortal como a escrita. Aponta também para a morte fora do texto: mesmo que os *Contos* seja um livro que se distancia de uma escrita do campo de batalha, ela ali ainda aparece e a lembrança do que aconteceu em Frankenhousen volta a habitar o livro, tomando algumas páginas e os percursos das figuras em Munster. Como o de Hadewijch, que se encaminha para a cidade alemã. Ao mesmo tempo, Isabôl procura por Hadewijch no mesmo lugar, mas percebemos que os caminhos divergiram. Isabôl volta apenas com “um punhado de balas de ferro e de ponta de lanças apanhadas nas imediações de Munster” (LLANSOL, 2004, p. 150). Coloca-as por sobre a

mesa de Copérnico, mas este, depois de um breve diálogo, fica absorto nas imagens do céu, nas constelações e estrelas – o distanciamento entre eles se impunha. Isabôl lamenta a ausência de Hadewijch, pois apenas os três “estaríamos no caminho de nada medir, excepto a unidade escandalosa do ser” (LLANSOL, 2004, p. 149). Sem uma das partes que compõe o amor ímpar, os outros dois se desencontram.

Na Bélgica, Llansol deu corpo de escrita à história das beguinhas, comunidades de mulheres na alta Idade Média que não obedeciam à ordenação católica, mas viviam para o cuidado e o amor que poderiam dedicar ao outro, a partir da convivência com uma disparidade, o amor divino e abundante de Deus. Uma dessas mulheres, Hadewijch de Antuérpia, que viveu, provavelmente, entre 1200 e 1250, é uma das mais constantes figuras e interlocutoras do texto de Llansol. Em *Finita*, por exemplo, Llansol evidencia o quanto as beguinhas não serviam ao poder institucionalizado da Igreja, mas à possibilidade de transformação a partir desse amor divino. Em 3 de fevereiro de 1976, em Jodoigne, sob um intertítulo que diz *Hadewijch em si.*, lemos:

Põe Ele a sua mão na dor, nesta chaga que n'Ele se abriu, que
chama *eu* e que eu deixo em vida. Vejo assim que o
amor
é a causa que tudo ex-tasia, e ser outra que sou
permanecendo a mesma, em mim que não vejo, mas me vê
metamorfoseada d'Ele nisto, isto em mim é eu que lhe ofereço
efeito e tempo. Eu sou quem oferece nada, a mim que não era
esta antes da experiência de Este (LLANSOL, 2011, p. 83).

Llansol conecta uma escrita de diário à grande narrativa do mundo católico, e aí apresenta, de outro modo, as chagas de Cristo, as cinco feridas que por seu corpo foram feitas no dia da crucificação, numa outra chave de sentido, desdobrado e desdobrando um outro “eu”. E essas chagas, os estigmas, são sentidas no corpo de quem enuncia seu amor e sua dedicação, um “*eu*” que é puro oferecimento e, ao mesmo tempo, *êx-tase*, para experimentar um *fora* e nesse fora compreender uma humanidade, circunscrita numa história, ou, minimamente, sentir com ela. A voz que vem d'Ele, o Deus cristão, assim, encontra uma outra, a oferecer um “nada” em retribuição, **ou seja**, o tanto quanto pode essa humanidade oferecer, haja vista que tais homens são pecadores, já estão em dívida com a divindade. A escrita sobre a mística católica, apresentada por Llansol, percebe-se,

se distancia da instituição e orienta uma formulação de mundo no qual o movimento entre as pontas é direto e constante, e também não se restringe ao grande livro religioso do Cristianismo, entre a origem do mundo e a evangelização – mas inscreve outros desvios nele. É a partir de fragmentos como esse que saltam, dos escritos de Llansol, um sem número de imagens de mutações e de peregrinações laterais, o desenho de uma margem, para escapar de um centro hegemônico e normativo.

E aqui se inscreve um outro gesto da escrita de Llansol. A escolha de nomes como o de Copérnico, Hadewijch, Giordano Bruno, Mestre Eckhart (não como quem coloca luz sobre eles, já que não são, de todo modo, desconhecidos de uma história do pensamento) tem a ver com sua resistência diante do poder, seja qual for esse poder. Ao palmilhar esse campo, Llansol revolve o chão da história para ali fazer brotar outro tipo de jardim: “O jardim que o pensamento permite”, que é um outro nome para a comunidade que Llansol reúne. Nesse jardim permitido pelo pensamento, a comunidade retoma a ideia do *eterno retorno do mútuo*, e, nessa composição, realizam uma comunidade do encontro. No texto *Figura de aparição. Ibn’ Arabî e(m) Llansol*, publicado neste 2019 na revista *El Azufre Rojo*, João Barrento afirma: “A ideia do ‘mútuo’ engloba mesmo uma ideia de confrontação produtiva no interior da comunidade, e uma dialéctica do semelhante e do diferente, do comum e do diverso, do solitário e do comunitário” (BARRENTO, 2019, p. 17). Essas confrontações forjam a ideia de comunidade pensada por Llansol, seus elementos e suas muitas formas, os encontros talhados na impermanência, dispersos na existência. Nesse sentido, o jardim que o pensamento permite é o *Lugar*, “espaço oceânico sem margens” (BARRENTO, 2019, p. 17), como nos apresenta Barrento, da comunidade que se pensa insubstancial, sem distinção ou hierarquia. Ao discutir a presença do poeta sufi Ibn’ Arabî na leitura e na escrita de Llansol, o autor traz trechos de um diário ainda não publicado, em que ela comenta sobre o jardim:

_____há no deserto um lugar oculto que se oculta dos demais, quando aparece. É um lugar-pessoa _____ réplica incomparável do jardim que o pensamento permite. É o barro desse jardim [...].

Subitamente, aí, o dia aparece e desaparece, sempre mais obstinado e descendo sobre si mesmo; caminha pela areia até encontrar o lugar onde os animais sobem ao céu e trazem ao

resplendor as colinas, ou seja, as dunas – corpo do incerto (LLANSOL *apud* BARRENTO, 2019, p. 17).

Nesse *Lugar-jardim* que o pensamento permite, na comunidade intencionada por Llansol, se dá a mutação, da personagem em figura e do leitor em legente. No passeio pelo jardim, as figuras são atravessadas e atravessam os muitos caminhos possíveis para o enfrentamento com um outro – fazem do passeio “forma de libertação” (SALOMÃO, 2003, p. 55), como sugere o poeta Waly Salomão. A referência ao léxico religioso, em que o homem é apresentado como o barro do jardim, tal como aparece na narrativa judaico-cristã, perde o contorno que a conecta com essa narrativa e aparece como matéria da formulação do pensamento, pensamento que não é apenas do homem, mas que se estende e expande aos animais, às formações da natureza, às dunas, “corpos do incerto” (dunas são uma formação de dois elementos, apenas, areia e vento, e são nômades, peregrinas, impermanentes, como a existência). Esse homem, e os animais e as formações da natureza são as figuras do texto, mas, como Llansol indica no fragmento acima, quando observa e anota sobre as dunas, elas existem também numa referencialidade ordinária, cotidiana.

Isso foi percebido pelo pesquisador Paulo Sarmiento, numa conversa posteriormente publicada no livro *O que é uma figura?, Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*, de 2009, organizado por João Barrento. Sarmiento comenta que “o cão real que existiu (ele está falando sobre Jade, o cão de Llansol e também figura de seus textos) foi sempre mais vivo que a figura o poderá ser alguma vez” (2009, p. 29). O que chama atenção para a conexão irredutível que estabelece entre as figuras que inscreve e aqueles que as inspiraram. Na conversa, Llansol endossa essa percepção, mas sem deixar de operar seu jogo: “Isso é o que o leitor apreende: (...), é um texto que brotou de uma aproximação permanente com o fluir da própria vida” (2009, p. 43). Quando o fluir da própria vida apresenta-se, cria-se ao mesmo tempo uma intimidade com ela, cria-se um espelhamento da presença irremediável do jardim que o pensamento permite na leitura do mundo. O que nos interessa, aqui, é o texto como *Lugar* da metamorfose para as figuras, a criação do fluir que elas vivem no texto e que pode ser vivenciado também pelo leitor.

Uma das intenções nesta tese é perscrutar *como* isso acontece e seus desdobramentos na escrita-leitora de Llansol. As figuras, portanto, são variadas e, como já mencionado, não possuem atributos. “Elas são mais vertiginosas”, diz Llansol, na mesma conversa, “mutáveis e muito inexperientes na experiência” (2009, p. 81). Paulo Sarmiento, então, pergunta: “E como é que as figuras não possuem atributos, mas enunciados?” (SARMENTO, 2009, p. 81). Ao que Llansol responde, na sequência: “Elas enunciam porque ‘estendem’ realidades visíveis, momentâneas. Portanto enunciar não é fixar. Enunciar é desenvolver com brevidade efeitos de imagens, ou de ideias, ou de conceitos (...)” (LLANSOL, 2009, p. 81). Às figuras é proposto um lugar de uma mutação imparável, quase infinita, que acompanham o gesto de Llansol nessa inferência de um livro que se lança ao outro sem ter sido, antes ou depois, um livro, mas uma anotação, uma caderneta incompleta, uma escrita que não para de ler: apenas são figuras quando se dispõem à mutação, quando apresentam tal disponibilidade como condição mesma da existência. Não têm atributos ou qualidades por não terem identidade com em que possa se espelhar.

Ao mesmo tempo em que formula o lugar das figuras, Llansol escreve e publica a primeira trilogia, *Geografia de Rebeldes*, composta por *O Livro das Comunidades* (1977), *A Restante Vida* (1983) e *Na Casa de Julho e Agosto* (1984), conjunto de livros em que rebeldes saltam à superfície do texto e procuram reformular a história contada pelo poder instituído. A textualidade com a qual entramos em contato a partir desses livros é um campo aberto de imagens que se cruzam e se encadeiam, algo distinto da narrativa e do enredo, por formar elos entre imagens, mais que entre ações. Textualidade é o texto que os textuantes têm em mãos, se seguimos o que ela sugere: “Gostaria que, nesse momento, nos reconheçêssemos textuantes, gente que, no mistério da realidade, não tem necessariamente muito a partilhar salvo esse pequeno diálogo que transportamos de lugar em lugar” (LLANSOL, 2001, p. 100). Não há um enredo simples, ajustado, linear, pronto, uma história a ser contada, do mesmo modo como não há um leitor à espera. Não se encontra, do mesmo modo, uma construção narrativa de circunstâncias, de situações, de pessoas – pode-se pensar que se não há personagens, não há enredo; que se não há enredo, os personagens reagem a si mesmos. Esses são os primeiros passos do jogo da escrita, é o primeiro jogo de

acordo e desacordo entre leitor e texto, esta oscilação, que projeta ler o que ainda não foi escrito. Mas, numa radicalidade, Llansol solicita ao leitor sua mutação em legente – aquele para quem a leitura é uma modulação infinitamente ativa, que entende, percebe e produz uma leitura que é também uma escrita da vida e do vivo; ela parece imaginar que isso acontece quando o leitor passa a fazer parte do texto, também como texto ou figura, e interfere diretamente em todas as composições de imagens que o texto apresenta. Nesse sentido, Llansol radicaliza a ideia de que todo escritor é, ou deveria ser, antes de tudo, um bom leitor, até mesmo daquele texto que ainda não foi escrito: para ela, os leitores são então legentes quando reescrevem o que leem no momento mesmo em que essa leitura se dá.

Por isso a pedregosa trajetória de um leitor, diante do que a escrita de Llansol apresenta. Sabemos, a partir de Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, que leitor e livro se equilibram juntos no mesmo perigo, no mesmo instante da vida do livro, do texto: “a mais sublime das obras-primas’ encontra sempre, no leitor mais humilde, a medida justa que a torna igual a si mesma” (2005, p. 129). Ideia que Llansol reconfigura como o “encontro inesperado do diverso”, formulação que apresenta como subtítulo de um dos seus textos, *Lisboaleipzig 1*, de 1994. Blanchot e Llansol, podemos dizer, atentam para o mesmo argumento, em que livro e leitor pactuam campos de possibilidades – repare-se na atenção de Llansol ao sentido de uma mutação entre um e outro, o que de um pode no outro etc. E, no mesmo traçado, o que Blanchot toma como a uma “completa disponibilidade”: um estar diante do livro como estar diante da aventura. Segundo Blanchot: “a aparência que ele (livro) conserva de estar sempre disponível – ele, que nunca está ali –, não significa que esteja à nossa disposição, significa antes a exigência de nossa completa disponibilidade” (Idem).

O projeto de escrita de Maria Gabriela Llansol convida, portanto, a uma disponibilidade radical, extensa e atenta, que está para além dos limites de uma publicação, expandindo-se com as figuras, as cenas fulgor, a memória de uma história europeia, a memória oscilante da própria história revirada e revirando-se, sobrepondo os gêneros literários, trazendo à superfície uma totalidade de conexões entre os viventes, os objetos, as forças da natureza. O convite, assim, é para a transformação do leitor em legente, para uma atuação leitora mutante, para

“ler o que não foi escrito”, ideia que está em Walter Benjamin, discutida por João Barrento e pensada como o ser profeta a partir de Silvina Rodrigues Lopes – para quem os profetas são aqueles que “leram não aquilo que estava ao alcance de um conhecimento, o que era demonstrável, mas o que só cada um podia ler, o que ousava desafiar o reino (dos céus) das certezas e das possibilidades” (2014b, p. 82). Ou como para Blanchot, a partir de quem sabemos que “a fala profética é uma fala errante que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso” (2005, p. 27), numa completa disponibilidade para o deslocamento.

A mutação referida exige uma comunidade, um chamado, esse que convoca a uma tomada de posição para assumir riscos juntos. O denso conceito de comunidade perpassa a escrita de Llansol desde *O Livro das Comunidades*, de 1977, quando passa em revista a memória das comunidades europeias, essas fechadas para fora e para dentro – afinal, qual o espaço possível de deslocamento em comunidades que determina quem pode ou não dela fazer parte? Daí também é possível inferir que a relação da comunidade possível não está apenas no *Um* em relação a um outro, mas, sobretudo, ao contexto que esse *Um* aglutina e para o qual responde, como ele aparece ao seu contexto. A proposição da legência, do convite dos textos de Llansol, vem da percepção desse contexto em que ele se insere, um jogo de devolução, de dupla percepção e de intensa abertura: “Também se chama a este estado ‘a Mutação’ porque, mudando, não pode ser surpreendido sob nenhuma forma” (LLANSOL, 2013, p. 80), o verbo não se apresenta no infinitivo ou no passado, mas no gerúndio, forma nominal do verbo, em inconstância, e por isso não pode ser apreendido.

Acompanhamos, portanto, uma sugestão de leitura como uma a *con-divisão* da escrita, uma proposta de exercício de abandono das comunidades fechadas e absolutistas para habitar a linguagem sabendo-se irredutível a ela – como apontou Agamben. Ou fazer como sugere Marguerite Duras, ao montar uma pequena lista da sua comunidade de escrita:

não é apenas a escrita, o escrito, é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães. É a vulgaridade maciça, desesperadora, da sociedade. A dor, é também Cristo e Moisés e os faraós e todos os judeus e todas as crianças judias, e é também a bondade mais violenta (DURAS, 1994, p. 23).

Dar-se conta de quem e o que veio antes de si ajuda a pensar numa escrita expandida, e nos aproxima de Llansol, que a todo momento revigora como figura um passado – próximo ou distante. Na escrita que Llansol e Duras oferecem para um mundo aparece, ainda, aquilo que existe na intimidade e na coletividade, uma dor que não se compara ou iguala, mas é sentida por quem foi submetida e submetido ao discurso hegemônico.

Contra tal submissão a leitura, a mutação. N^o *os meses de batalha* do livro *A Restante Vida*, o poeta São João da Cruz (carmelita descalço que viveu no século XVII), como figura, se metamorfoseia em cão, o único modo como pode viver e comandar a matilha contra os Príncipes. Quem são esses Príncipes? Sabe-se, a partir da história, que em Frankenhausem se deu uma guerra entre camponeses e senhores feudais entre os anos 1524 e 1525, em que os camponeses foram derrotados diante das forças da nobreza. Mas, para Llansol, a batalha se dá de outro modo. Num dos lados da trincheira estão os cães com seus uivos para o infortúnio da lembrança de um aglomerado de camponeses sem armas ou preparo para a guerra. A vitória, também no livro, está do lado dos Príncipes, e tanto Nietzsche (tornado figura a partir do pensador Friedrich Nietzsche) quanto Ana de Peñalosa (que, na Espanha, ajudou João da Cruz a estabelecer sua congregação) estão dispostos a encarar a derrota iminente. Por ser a palavra a morte daquilo a que ela dá vida, como indica Maurice Blanchot (1997), para Llansol o texto é também, e sempre, um combatente desse campo: “Vejam onde nos leva a escrita” (ibid p. 29), diz Nietzsche. As imagens vão tomando lugar:

– Perante o sorriso de todos os cães da matilha, entre os quais o próprio Nietzsche já se encontrava, os inimigos recuaram cem passos. Suas lanças não tinham igual senão os braços levantados dos membros da comunidade que perfaziam milhares de garras de lobos, de patas de urso, de asas gigantescas de pássaros de barbatanas de monstros marinhos. (LLANSOL, 2014a, p. 29 - RV)

Nesse fragmento explicitam-se as escolhas de Llansol e as mutações das figuras. Os combatentes são então os cães, reorganizando aí a trincheira da batalha de Frankenhausem: são os sorrisos desses cães que afastam o inimigo. E antes que a imagem seja tida por ingênuo, vale lembrar que cães sorriem apenas no texto – condutor das mutações e dos modos de enfrentamentos.

O texto que Llansol oferece é, portanto, um lugar de reescrita da história, mas isso talvez seja apenas o ponto de partida do que ela empreendeu minimamente a partir dos anos de exílio. A escrita é o *locus* da mutação desses corpos que estiveram na batalha, o texto intenciona ser o *locus* da mutação do leitor em legente, uma mutação de percurso sem fórmula, que tem na ativação da leitura a sua chave. Sabemos que o texto é o espaço de aparição das imagens, mas também é possível dizer que tais imagens só aparecem quando o legente ativa sua postura ao abrir o livro. Como é manter-se ativo na leitura? Quais relações possíveis com o tempo, com o espaço, com os objetos apresentados no livro? A investigação aqui é, assim, de *como* isso acontece, de *como* isso passa a ser um acontecimento ou o acontecimento por dentro do texto de Llansol, por quais modos essa mutação reage na leitura e *como* o processo de mutação se apresenta. Que corpos aparecem à vista? Como deixar essa aparição em estado de vivo?

No trecho em que a batalha é escrita pode-se observar como Llansol monta uma comunidade em seus livros. Fazem parte dela as plantas, as pedras, animais, todos eles abertos para a mutação, abertos na existência. O trecho é, ainda, uma conversa inacabada com outros livros, dado que neles a última página não se configura como um fim; nem têm qualquer começo em suas primeiras páginas seguindo estruturas tradicionais de gênero, como o do romance, da novela, do conto etc. Ao acompanhar a escrita de Llansol, fica-nos evidente como ela procura deixar à mostra a prática da recorrência, do retorno das questões, que começam a ser intensificadas numa escrita que se expande na ideia de livro total, expandido em imagens que perfazem diários, entrevistas e demais escritos. O campo de batalha descrito acima, portanto, parece reverberar perguntas feitas a Müntzer, em outro momento, talvez anterior, por existir n' *O Livro das Comunidades*, publicado três anos antes de *A Restante Vida*:

que notícias do exílio?
 que atozes maravilhas da viagem?
 como decorrera a pregação na presença dos príncipes João e Frederico de Saxe?
 como tinha sido capturado, encarcerado e torturado?
 como tinha fugido das prisões de Toledo?
 como ia o livro?
 como ia a batalha? (LLANSOL, 2014b, p. 50 - LC)

Se o nó sobre o qual falamos logo no início deste texto, a partir de sua experiência na Bélgica, foi reconhecido e desfiado entre Jodoigne, Lovaina e Herbais, três localidades em que Llansol e Augusto Joaquim moraram, é com a volta para Portugal, em 1985, relembro, que uma dobra se opera nesse nó. O apontamento foi feito por Maria Etelvina Santos em uma das aulas do curso *Modos de Ler Llansol*, ministrado no primeiro semestre de 2019¹⁰, curso que apresentou apontamentos cruciais para esta tese, de onde parte, inclusive, seu título. Para Santos, a mudança de país acontece concomitantemente a uma mudança na escrita, em que a luta no campo de batalha e a tomada de consciência (com a revisão da história e a atuação explícita das figuras mencionadas) só podem se tornar vivos numa paisagem que inclua o dom poético: um modo ativo de escrita que emerge na não-anulação do vivo, na quebra das hierarquias, na correspondência das vidas de animais, homens, textos, objetos. Os nomes agora são verbos, entre a ação e o gesto de existir. O vivo, como coloca Maria Etelvina Santos em *Como uma pedra pássaro que voa* (2008), é considerado não um ente, “mas uma relação que se estabelece ‘em busca de uma arte de viver’, uma pedra, uma frase, um animal ou planta podem ser vivos, e os vivos podem tornar-se figuras, não personagens, com vida e morte previsível, mas agentes” (SANTOS, 2008, p. 43).

O Livro das Comunidades, não à toa, já havia apresentado um modo de como o dom entra nesse jogo – como doação: “a fecundidade do dom é a única retribuição dom” (LLANSOL, 2014, p. 42). À primeira vista a composição parece estranha, dado que a palavra comunidade assume, entre nós, muitas conotações que partem da ideia da propriedade – no Minidicionário Caudas Aulete, por exemplo, comunidade tem duas acepções, sendo a segunda dita “conjunto de pessoas que partilham, ger. em determinado contexto geográfico, o mesmo habitat e/ou religião e/ou cultura, e/ou tradições, e/ou interesses etc.: *comunidade da Rocinha, a comunidade judaica*” (2009, p. 188). Ou seja: aqueles que possuem algo que aquela comunidade valoriza. Mas o conceito, a palavra sobre a qual os pensadores se debruçam, apresenta-se com mais camadas de significação, outras

10 O curso veio como resposta às muitas solicitações feitas pelos frequentadores do Espaço Llansol, em Lisboa, Portugal. O Espaço guarda o espólio de Llansol, e até 2018 ficava em Sintra. Atualmente ocupa uma casa cedida pela prefeitura de Lisboa, no bairro Campo de Ourique. Em janeiro deste 2019, pude acompanhar as aulas ministradas pela pesquisadora e professora Maria Etelvina Santos, a quem muito agradeço a possibilidade e o aprendizado.

possibilidades de leitura. Para o filósofo Roberto Esposito (2007), por exemplo, a ideia de doação acompanha o sentido de comunidade desde a sua formulação, a partir do verbete *communitas* e do correspondente adjetivo *communis*, “em todas as línguas neolatinas, e não só nelas, ‘comum’ (*commun, comune, common, kommun*) é o que não é próprio, que começa ali onde o próprio termina” (ESPOSITO, 2007, p. 25-26). O que nos dá margem para pensar uma comunidade imprópria, insubstancial, uma comunidade da estranheza.

Talvez seja essa uma das chaves que podemos acionar para pensar sobre o dom poético, de como a doação implicada na palavra “dom” se atualiza com o dom que *a priori*, é um atributo de um deus, o Deus cristão-católico. Em *Lisboaleipzig 1, O encontro inesperado do diverso*, percebemos que outros elementos fazem parte dessa composição e Llansol descola o dom poético de uma vontade de “emocionar”, ao mesmo tempo que remove esse imediatismo numa tentativa de engajar a literatura, ou a escrita, na prática de num engajamento para outras composições de imagem. E o que seriam esse engajamento, essas outras composições de imagens? Em um fragmento de *Lisboaleipzig 2, O ensaio de música*, temos que

Se não sabemos o que pode um corpo [aqui, Llansol está lendo Spinoza], sabemos que o seu poder é propriamente infinito... desde que cada corpo possua várias humanidades diferentes, compatíveis e contemporâneas, se possível em mundos diferentes. O que é uma outra maneira de definir o dom poético. Toda a operação é de natureza imagética e não emocional (LLANSOL, 2014, p. 98, 99)

Podemos, ainda, perscrutar o dom poético junto com Jade, o cão que conviveu por décadas com Maria Gabriela e Augusto Joaquim, e que passou a ser figura em seus textos. Jade é um Mestre de Legência, e Maria Etelvina Santos vê nele um mediador entre humanos e não-humanos, o ser apto a “agir operando”: “A figura do dom poético, aquele que lê pelo exercício da atenção (dos sentidos) e da troca (de afecto) – as duas orientações que compõem a linguagem que ele conhece e que o homem tende a anular” (SANTOS, 2009, p. 106). Talvez por isso Llansol diga que “o tempo em que os animais falavam não é o passado, será o futuro” (2010, p. 147). E os tempos, aqui, podem ser pensados numa outra versão de sentido: qual o futuro que queremos para o presente? Como compor o presente desejado a partir de um futuro possível?

Llansol, com isso, nos indica uma aproximação com o mundo da natureza, compondo uma tentativa de comunidade do aprendizado e da companhia que se dá no texto. Na humanidade como ideia hegemônica a língua da natureza – dos animais e das árvores, assim como a das montanhas, da chuva, do vento – não é conhecida. O que faz Llansol sugerir a companhia constante de uma tarefa – a de prover respostas às solicitações que surgem no texto a partir de um jogo de ausências: “___chove, e o tempo adquiriu uma voz das minhas vozes – a fera natural. A ausência de luz clara matinal incentiva-me a procurar outros focos de evidência” (LLANSOL, trecho inédito, DOA 15, p. 2). A procura, sugere Llansol, é constante e cotidiana, e a resposta não está dada – nem mesmo a pergunta é uma só, mas se transmuta em muitas outras.

Uma delas, por exemplo, espalhada por muitos escritos, é aquela que fala sobre o que é ser animal, ainda em aberto para a filosofia: e “na falta de uma definição de animalidade, a própria noção de humanidade torna-se frágil” (2011, p. 179), acredita o pesquisador e poeta Eduardo Jorge Oliveira, no texto *Lobisomem, sem ameaças* do livro *Pensar/escrever o animal*. Tal fragilidade era já objeto de estudo alguns séculos atrás, como aponta Giorgio Agamben em *O Aberto, O Homem e o Animal*: “em geral, no Antigo Regime, os limites do humano são bem mais incertos e flutuantes do que parecerão no século XIX, após o desenvolvimento das ciências humanas” (AGAMBEN, 2002, p. 41). Daí que relatos e peças científicas asseguravam a veracidade de um híbrido remetido ao mundo do misticismo ou da crença, mas que com Llansol se reconecta no mundo da escrita, do modo como Jacques Derrida, em seu livro *O animal que logo sou (a seguir)* (2002), sugere. Para Derrida, a animalidade requerida não é uma volta, uma revelação do que estava oculto, mas um jogo de ameaças, que se intensifica ou se distancia. Essa ameaça

implica um uso da linguagem em torno de discursos feitos pelo homem sobre o animal ou a utilização de animais apenas de modo simbólico. É nesse ponto que a literatura, como um elemento perturbador do discurso, desmonta e remonta as imagens cristalizadas de seres híbridos ou metamórficos, do humano em relação aos animais. Sobretudo a poesia que está aberta à animalidade, não para constituir ou afirmar um discurso humanista, mas para atordoá-lo na sua constituição de linguagem (DERRIDA, 2002, p. 178, 179).

A pergunta da qual parte Derrida é “o animal que logo sou, fala?” (DERRIDA, 2002, p. 62). A inversão do debate que por muito tempo ocupou a filosofia e a ciência – sobre a privação animal da linguagem – devolve a pergunta e a inscreve numa humanidade, aquela que se distanciou, que ensurdeceu o próprio ouvido e calou a fala da natureza. Nem todos os povos agiram assim¹¹, mas este que está em jogo na escrita de Llansol, este que se formou no território europeu, que depois avançou pelas Américas e pela África, reafirmou por muitas vezes seu desejo de distanciamento. E nessa reafirmação produziu um pensamento distanciado, pouco generoso com o desconhecido, pouco aberto para o outro que não pode ser desvendado, conquistado, submetido. Segundo Derrida, esse enquadramento é repetido em seu esvaziamento: “mesmo aqueles que, de Descartes a Lacan, concederam ao dito animal uma certa aptidão ao signo e à comunicação, sempre lhe negaram o poder de *responder* – de *fingir*, de *mentir* e de *apagar* seus traços” (DERRIDA, 2002, p. 63). Em outras palavras, de produzir linguagem.

Ler a pergunta como fingimento, segundo o filósofo, não impede de a perceber selada por um enunciador, o que, de todo modo, indica uma intencionalidade, uma pretensão. “O que seria? O que este animal é, o que ele terá sido, o que ele seria, quereria ou poderia ser, talvez eu o seja” (Idem). É que não existe pensamento sem a dimensão animal, essa mesma que nos compõe, humanos. A violenta cisão entre o mundo do animal e o mundo do homem insistiu no aniquilamento das forças desconhecidas que movem nosso modo de estar no mundo. Essas forças não estão, no entanto, banidas do nosso mundo. Derrida aponta um lugar em que ela ainda pode ser buscada, vislumbrada: os gestos de reinvenção da selvageria não cessam de ocupar a experimentação, “pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar” (DERRIDA, 2002, p. 22).

Nesse sentido Derrida conversa diretamente com Agamben. Entre 2006 e 2007, Agamben ministrou um curso de filosofia teórica na Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza. Na aula inaugural apresentou o contemporâneo numa chave de leitura a partir de Nietzsche, ao retomar o conceito de *intempestivo*

¹¹ Os povos indígenas, por exemplo, não se distanciaram da sua mística nem daqueles que são entendidos como antepassados dos humanos, os animais – a história dos Yanomami, contada por um dos seus xamãs mais conhecidos, Davi Kopenawa, em *A queda do céu* (2016), evidencia esse cotidiano com a natureza e os xapiri, os espíritos com os quais os Yanomami conversam.

– que se vincula a uma ideia de tempo sem centro, e, no mesmo instante, perigoso, também sem periferia. No desenvolvimento da lição, ele sugere que, para sermos contemporâneos, é preciso manter fixo o olhar sobre o tempo do agora, percebendo nele não só suas luzes, o que está iluminado, mas sua escuridão. Esse modo de percepção do que há de treva, de escuro do próprio tempo é um modo ativo, assim como ativa é a leitura e as *off cells* que estão na periferia do nosso globo ocular. Para demonstrar que tipo de atividade está em questão, Agamben lembra que o nosso globo ocular começa a trabalhar no mesmo instante em que falta a luz, reconhecendo as formas, ou quiçá os contornos, ainda que não estejam claramente delimitadas.

É esse gesto, portanto, que plasma um modo de estar no mundo: deixar-se ativo a propósito desse escuro como condição para habitar o tempo; reconhecendo, ainda, o que de fraturado habita esse tempo. Agamben indica que, ao olhar para o escuro do qual fazemos parte, reconhecemos tal ferida, algo que se quebrou, e esse reconhecimento implica o trabalho de uma sutura – mesmo que essa sutura nunca se complete: “O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 61). A imagem do sangue dá dimensão do que está posto quando esse trabalho sugerido pelo filósofo se coloca. Não à toa Agamben escolhe o poeta Ossip Mandelstam para ser seu interlocutor nessa questão dado que o poeta russo foi morto por ter escrito o que escreveu: “é no entanto verdade que Mandelstam morreu num campo de concentração pelo crime de poesia”, tal como afirma Jean Blot no prefácio ao livro *O sinete egípcio* (1993, p. 7), de Mandelstam. Era o próprio sangue que estava em jogo quando o poeta decide trabalhar na fratura do século, uma radicalidade de vida no jogo de interlocução com a era em que viveu, afrontando a impostura da língua. Para Mandelstam, o interlocutor é aquele de quem a poesia não pode prescindir, um alguém-leitor que o poeta não chega a conhecer, que não quer conhecer, mas que é o destinatário desse poema. Se quem escreve já conhece seu interlocutor, ou melhor, pressupõe sua leitora, seu leitor, tem consigo uma limitação, que é conversar diretamente com esta ou este que imagina ter diante de si. O poeta, para Mandelstam, em seu texto *Del interlocutor*, escreve para um desconhecido: “*dirigirse a un interlocutor concreto corta las alas del poema, lo priva de aire, de*

vuelo. *El aire del poema es lo inesperado. Teniendo el recurso de lo conocido no podemos decir más que lo conocido*” (MANDELSTAN, 1995, p. 193)¹².

1.4.

O real em que se entra

Outro jogo da escrita em questão é aquele feito com o real que o leitor tem diante de si, forjado no instante, o real não como referência de veracidade, de verossimilhança, mas como correspondência do mundo. Llansol, numa entrevista de 1995, publicada no jornal português Público, afirma¹³ que esse real trabalhado “evoca uma proximidade material vibrátil, uma sensação de calor difundindo-se, um reconhecimento que se anuncia, um outro que vem brincar contigo, o abrir-se que tu dás a esse jogo, o envolver crescente que nos chama ter corpo (...)” (LLANSOL, 2011, p. 23). Para ela, o real só pode ser reconhecido com o manuseio da literalidade do texto, com as imagens que o texto convida a formular: “O lagarto arisco e a gaivota irreal não são símbolos, nem metáforas, mas imagens do texto: os meus justos companheiros deste dia” (LLANSOL, 2011, p. 40). Podemos remeter essa companhia do lagarto arisco e da gaivota irreal ao aprendizado de Llansol com Lewis Carroll, já que ele é uma das figuras de *O Livro das Comunidades*. Carroll publicou, em 1865, *Alice no País das Maravilhas*, sobre uma garotinha que segue um coelho a correr enquanto olha o relógio, até um buraco no chão que a leva a outro mundo. Lá, ela encontra um gato que ri, espécie de oráculo desse outro mundo, leitor minucioso desse País das Maravilhas. Como ler essa presença de outra maneira, a não ser como um gato que ri e apresenta caminhos em forma de *puzzles*?

Nessa prática, Llansol se aproxima de Roland Barthes, (outro de seus pensadores franceses sempre escolhidos a partir das relações que arma e rearma com o texto e a textualidade) com *O efeito de real* (2004)¹⁴, que parte da

12 Em tradução livre: “dirigir-se a um interlocutor concreto corta as asas do poema, priva-o de ar, de voo. O ar do poema é o inesperado. Tendo o recurso do conhecido”

13 Entrevista posteriormente publicada em *Maria Gabriela Llansol Entrevistas* (2011), uma reunião de algumas das suas conversas com pesquisadores e jornalistas

14 Existe um texto de Jacques Rancière, *O efeito de realidade e a política de de ficção* (2010), que discute a questão a partir de Barthes, em que aponta a descrição do supérfluo com a chegada da vida comum plebeia nos romances, além de elementos que não interferem ou modificam o enredo de modo direto. Essa seria a ascensão do real nos textos literários, trazendo o cotidiano para os romances e fazendo com que homens e mulheres do povo também mostrassem sentimentos e desejos que estavam restrito apenas à aristocracia, provocando uma virada: é então preciso olhar

significância do insignificante, no campo da semiótica, e faz uma regressão histórica ao recuperar práticas da Antiguidade que atravessaram a Idade Média: “é preciso lembrar que a cultura ocidental, numa de suas correntes maiores, não deixou de modo algum a descrição fora do sentido e a dotou de uma finalidade perfeitamente reconhecível pela instituição literária” (BARTHES, 2004, p. 184). Para Barthes, o real é aquilo do que somos feitos, inclusive na dimensão literária, mas difere da prática descritiva da Antiguidade, da verossimilhança ali presente como instituição e da referencialidade ao signo a partir da sua desintegração:

A desintegração do signo – que parece ser a grande causa da modernidade – está certamente presente no empreendimento realista, mas de maneira algo regressiva, pois que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando se trata, ao contrário, hoje, de esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto até colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da representação. (BARTHES, 2004, p. 190).

É esse o ponto crucial para a escrita de Llansol: “colocar em causa a estética secular da representação” (BARTHES, 2004, p. 190). Por mais que a quebra da hierarquia dos elementos que compõem um texto seja, sem dúvida, uma premissa de sua escrita, um gesto espalhado e reiterado incessantemente, é possível perceber e dizer que a escrita de Llansol movimentava ainda outras questões a propósito da presença da vida no texto – ao radicalizar essa quebra da hierarquia, Llansol fala, por exemplo, em não-anulação do vivo que vem com a leitura, o fazer do texto: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em qual real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (LLANSOL, 2011, p. 14). Ou, como pontua Silvina Rodrigues Lopes, quando lembra que Llansol plasma essa postura também com relação ao tempo da leitura, em sua duração e organiza cenas em que “tudo se passa no ‘agora’ da efabulação, aquele em que se está a escrever-ler, pois nada importa pelo seu ‘foi’ ou ‘será’, mas pelo ‘é’ em que se cumpre, para sempre, pelo indizível confronto entre palavras, memórias e silêncios” (LOPES, 2014, p. 63).

para a vida, parece dizer Rancière, “a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim” (2010, p. 79). Mas Rancière ignora um ponto importante de Barthes, exatamente o que transcrevo aqui, pois não atenta para o que, na descrição, continua a serviço de um projeto burguês elitista: não há homens e mulheres do povo nesses romances, e, quando há, aparecem dilatados pela vida burguesa. Llansol tanto atenta para isso que subverte a forma romance se propõe a escrever livros, textos que fazem parte de um projeto em expansão

É um real que se vale da referencialidade e da verossimilhança para ser outra coisa. Nesse sentido, a conversa descrita numa de suas entrevistas, entre a criança Gabi e Amélia, a criada da casa, transcrita numa de suas entrevistas, pode ser bastante elucidativa agora:

Quando essa criada me contava estórias, e a criança, por ser muito inteligente, lhe respondia “mas, Amélia, isso não existe”, ela dizia-lhe “menina, não diga que não existe, porque não sabe, procure onde está”. Em torno desse sinal (*onde está*), outros o vieram reforçar: o corpo de Amélia, um corpo-barco, onde me refugiava para que não houvesse mal que eu temesse. (...). E, sobretudo, a sensação de que a realidade era um cilindro, com uma metade voltada para uma espécie de poço onde, a qualquer momento, se podia esvair o real, e com a outra metade, aquela onde se podiam ir buscar os prazeres do jogo (Ibid, p. 33).

A distinção é, assim, entre a realidade e a existência, a existência que tem lugar no real – como a mutação. Pois, assim como em *Alice no país das Maravilhas* o sorriso do gato é um real no qual se entra, o sorriso é também uma metamorfose no corpo do gato. Na escrita de Llansol, a formulação dessas imagens também passa pela mutação dos corpos e a mutação dos corpos é constituída pela formulação dessas imagens, contínuas e incessantes, diretamente conectadas ao gesto da leitura. Em *Parasceve* (2001), por exemplo, lemos a voz que nos diz sobre a visita que faz à cidade-árvore: “Se eu perguntasse se conheciam os meus textos, creio que amavelmente me diriam: “Nós também escrevemos sobre as folhas. Podes entrar!”. Foi o que ouvi do fundo da chuva para si própria” (p. 12). São, assim, gestos que pedem movimento, como o da chuva, que só existe na queda, da emergência de um outro corpo, do que se constitui esse real da legência. Como já mencionado, tais questões serão exploradas no capítulo dois.

A legência só existe na presença da figura e da cena fulgor, cena em que existe a possibilidade de uma descoberta, um desvelamento, de uma suspensão dos sentidos como único modo de relação com o texto, posto que cabe a cada leitor um modo de dar vida e continuar esse texto. É, assim, o que texto faz com o legente, mas é, também, o que o legente faz com o texto, revigorando-o em sua pujança e força, transformando sua existência. A mutação é possível apenas nesses instantes. O legente não reconhece essa transformação em seu curso, mas apenas quando ela se dá. Ou, como lembra Santos: “é o caminho do ‘dom

poético’, a condição e possibilidade existente na língua de intervir como mutante e de se abrir ao diálogo com o universo amplo” (SANTOS, 2008, p. 93).

É, pois, pela cena de leitura como cena fulgor que este texto investiga os modos de existência do legente e de que modo a leitura implica uma mutação do corpo, além de pensar como a leitura é uma reescrita compartilhada entre legente e escrevente. Um compromisso com a tarefa de leitora que Llansol imprime como legência, numa busca incessante do que seria ou é a luminosidade do texto e, ao mesmo instante, num jogo intempestivo e obscuro das suas brechas. É o quanto e o como do que essa tarefa política de Llansol com a sua escrita pode ainda nos apontar, leitores / legentes, em mutação oscilante e infinita, diante do mesmo gesto de decepção das mãos para que se tornem mais velozes para uma aprendizagem da leitura: ler mais veloz é, para Llansol, praticamente o tempo inteiro ler mais devagar, sem intermediários. Ou como sugere Barthes: ler é fazer o corpo trabalhar. Trabalhar como o texto trabalha, segundo a sugestão de Augusto Joaquim, quando do lançamento de *Inquérito às Quatro Confidências*, apresentado em maio de 1997, na Universidade de Algarve:

Esse texto diz, numa total serenidade afirmativa: o meu cão Jade é uma forma de fulgor, o meu companheiro filosófico é uma figura. Reparai: não diz que todos somos formas de fulgor, não diz que todos somos figuras.

Diz: *este*,

aqui,

nesta circunstância. (JOAQUIM, 2014, p. 233-234).

2

Modos de ler do vivo: uma estátua e a mulher

2.1.

Aprendizagem de leitura

Em *Um beijo dado mais tarde*, publicado em 1990, Maria Gabriela Llansol arma uma cena fundamental para aquilo que se pode tomar como “aprendizagem da leitura” e “origem de ler”. Numa passagem, encontramos:

– “Ana é outro nome” – diz. O nome da *estátua policroma em madeira* (estatuária de cores e de altar), em que Sant’Ana ensina a ler a uma jovem nitidamente desproporcionada nesse conjunto. Esta cena de aprendizagem da leitura está também expressa noutro *quadro a óleo* – e eu nunca esquecerei esta terna reciprocidade feminina de companhia que tinha origem _____ na origem de ler. (LLANSOL, 2013, p. 24.)

O fragmento acima descreve e apresenta uma imagem recorrente em igrejas católicas e casas de fiéis de Santa Ana, em imagens tanto tridimensionais quanto nas mais diversas formas de pinturas: Santa Ana, uma figura base da cultura cristã-católica, e sua filha, Maria, a lerem juntas a mesma página de um livro. A estátua apresenta uma força de sentido: Maria é ainda criança, debruça-se sobre os joelhos da mãe, que por vezes parece apontar alguma linha específica na página. A estatueta habitava a casa de Llansol, no Campo de Ourique, em Lisboa, desde sua infância e viajou com ela para a Bélgica até voltar a morar no mesmo bairro, depois da morte da escritora: hoje figura entre os itens que compõem seu espólio, todos guardados no Espaço Llansol Casa de Julho e Agosto. Em janeiro de 2019 pude ver a estatueta por detrás do módulo de vidro que a guarda, ao lado de outros tantos objetos de sua convivência:



Figura 1 - Fonte: Espaço Llansol (Foto: Júlia Lopes\2019)

Dada a popularidade da imagem, vale apresentar mais três versões, todas do século XVIII: em uma delas Santa Ana Mestra traz vestes um tanto mais opulentas, sentada num trono vermelho e dourado, roupas também douradas, assim como Maria; na outra, a imagem de madeira mantém a cor do material e toda a cena parece mais humilde, dando mais espaço para a dimensão religiosa, posto que cada uma traz uma auréola na cabeça. Na terceira delas, Santa Ana, com vestes também mais sóbrias, está de pé, posição aparentemente menos confortável para a leitura, segurando a criança – esta, por sua vez, segura o livro, de um tamanho menor. As duas primeiras são de Aleijadinho, feitas no período que compreenderia o barroco brasileiro, entre os anos de 1791 e 1812 (ambas estiveram expostas no Museu de Arte de São Paulo, Masp, no primeiro semestre de 2018); a terceira pode ser encontrada na Igreja de São Francisco, no Porto, Portugal, espaço com um acervo dedicado ao século em questão.

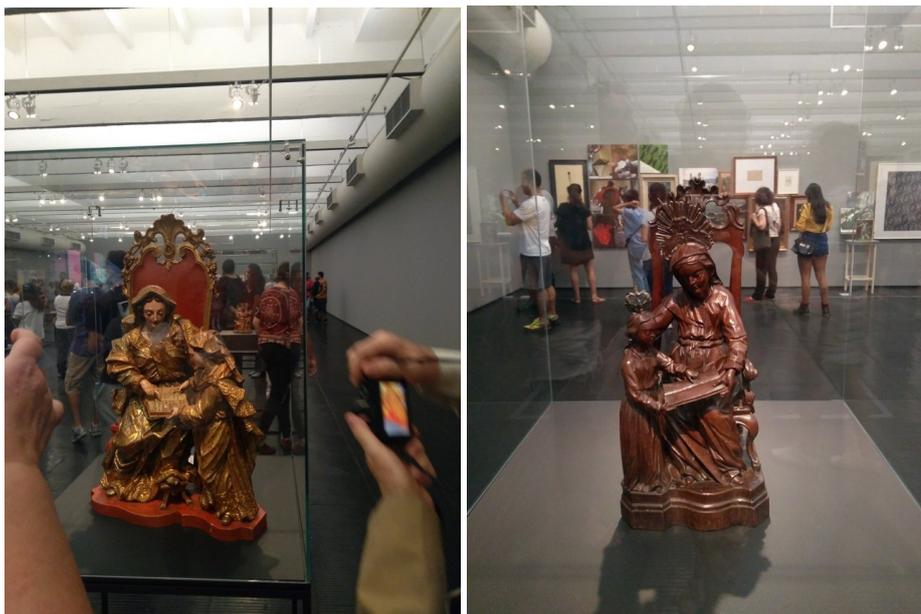


Figura 2 – Imagens feitas na exposição *Imagens do Aleijadinho*, curadoria de Rodrigo Moura, no Museu de Arte de São Paulo, Masp, 2018. (Foto: Júlia Lopes)



Figura 3 - Santa Ana e Maria (Foto: Júlia Lopes\2019)

Em três das quatro imagens o livro está amparado no joelho de Santa Ana¹⁵ sentada, constituindo um desenho escultórico de solidez e resistência para que Maria o observe com vagar. Os olhares do conjunto, em duas das estatuetas, estão voltados para as mesmas folhas, mutuamente, produzindo uma espécie de amálgama de composição de corpos em comum, enquanto o dedo da filha indica uma frase, uma palavra, uma etimologia. Tais olhares e a posição dos corpos nas imagens de Aleijadinho parecem implicar um movimento de convergência em direção ao livro. Na imagem em que Santa Ana está de pé, os rostos se voltam um para o outro e abrem um convite para um pacto que expõe o feminino na relação entre mãe e filha, que aflora e escapa ao traço da escultura. A convivência de Llansol é com a imagem que traz um olhar materno desviado, um olhar para fora da própria cena, enquanto Maria aponta para uma das linhas. Aparece em todas as imagens, porém, a disponibilidade para o outro como aprendizagem de leitura. Esta disponibilidade viria de Santa Ana: para Llansol, o aprender se forja no ensino como solicitação. É na demanda, no pedido de Maria, que o aprendizado acontece.

Llansol já havia se debruçado sobre a estátua de Sant’Ana e Maria em seu primeiro livro, *Os pregos na erva*, de 1962. A estátua é mencionada no começo do fragmento “A terra fora do sítio”: “Do quarto, Elisa contemplava, de vez em quando, as duas chamas estáticas (...) em frente de Santa Ana a ensinar a ler Nossa Senhora” (LLANSOL, 1987, p. 150). A lembrança é da pesquisadora Maria de Lourdes Soares¹⁶, e atesta o sempiterno interesse de Llansol pela escultura, presente em sua casa quando criança, compondo a herança da família e uma memória da infância. No livro de 1962, Elisa descreve a mesma imagem em que há a desproporção entre as figuras de Santa Ana e Maria, anunciando já aqui o que seria a mutação das figuras nos escritos de Llansol:

Elisa detestava as vestes de pau, hirtas sob os seus dedos, para além das quais não pressentia o esboço consolador dos corpos, mas o coração de madeira informe. Assentava sobre uma peanha com ornatos que prolongavam, pela sua brandura, a expressão dos glóbulos de vidro que

15 Santa Ana refere-se à figura histórica, aquela que aparece em outras narrativas. Sant’Ana, por outro lado, é a figura de Llansol, como aparece em seus livros.

16 Maria de Lourdes Soares escreveu a primeira tese de doutoramento na PUC do Rio de Janeiro sobre Maria Gabriela Llansol, em 1994: SOARES, Maria de Lourdes; BERARDINELLI, Cleonice; SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Quem me chama: a escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol. 1994. 304 f. Tese (Doutorado)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

eram os olhos da Virgem e de Santa Ana. Sobre o seu colo abria-se, em ângulo raso, um livro espesso, com as duas páginas trespassadas de linhas obscuras (LLANSOL, 1987, p. 150-151).

No povoado em que o silêncio pesa sobre o inverno, Elisa está de luto e talvez sinta algum mal-estar com as lembranças. A vida ali escapa à escrita e acontece onde a leitura se expande, quando o texto intenciona e a leitura (se) realiza. Não fica muito nítido, por exemplo, se um dos pescadores dali, Macário, que é marido de Ana, visita a intimidade de outras mulheres do lugar, mas é sabido que o faz com Elisa. As insinuações com relação aos dois, porém, apenas se explicita quando o conto finda e ambos se distanciam do povoado, voltando o olhar para a direita, para onde se vê o mar e o céu, “duas profundidades inversas, repletas da cor uma da outra” (LLANSOL, 1987, p. 155). No conto, é Macário, não Elisa, quem vivencia a mutação que quase quarenta anos mais tarde vai aparecer em *Um beijo dado mais tarde*, de 1990: numa das saídas ao mar, o pescador é jogado para fora da embarcação, não vê o povoado e procura

a carne líquida das ondas, e do sentido da ilha, no seu ondear oculto. Começou a viagem dolorosa em que os braços e as pernas tinham de vestir a resistência da madeira e comportar-se como remos. Era uma viagem sem paisagem, através da ausência (LLANSOL, 1987, p. 153).

Náufrago, Macário faz como Odisseu e transforma seus braços em remos. No Canto XIV da *Odisseia* (2011), o herói volta para Ítaca, se disfarça de mendigo e procura o porqueiro Eumeu, um dos mais antigos de seus servos, e para ele conta a história que esse mendigo teria – estava em fuga pois havia sido capturado num barco por aqueles que tinham a tarefa de leva-lo em sua embarcação. Diz Odisseu, contando a história do mendigo: “desataram-me as cordas as próprias deidades eternas (...). Envolvendo-me a cabeça naqueles farrapos, escorreguei pelo leme polido e, nas ondas o peito tendo afundado, nadei, *como remos dos braços valendo-me*” (HOMERO, 2011, p. 240 – grifos meus). Odisseu escapa dos inimigos escondendo-se na mata florida. Já Macário é resgatado por Elisa. Esta tira o xale e com ele envolve os ombros do amante, que tremiam.

Ao retomar a estátua no livro de 1990, Llansol deixa à mostra a prática da recorrência e do retorno das questões que a interessam como matéria a ser manuseada na escrita. Entre essas questões, uma das mais presentes é, como visto, o modo pelo qual se dá a formulação de um mundo e de uma narrativa a partir da cultura judaico-cristã, uma cultura da letra e da palavra. As estruturas dessa cultura são questionadas e reescritas: num outro exemplo, temos o livro de nome *Ardente Texto Joshua*, de 1998, que se inicia com um jogo e com a ironia que mais tarde, em 2001, viria a ser subtítulo de *Parasceve*, sobre o qual essa tese se demora:

- Se eu nada fizer, nada existirá.
- Mas, se fizeres, poderá existir. Ou não.
- Sempre a inexistência tem mais força? – pergunto, mas não particularmente a ela.
- É a Graça, Gabriela – diz. Um dom. (...). Note-se _____ mesmo quando escreve, nada está decidido para que assim não seja. Há naquela frase – a que está escrita no caderno –, a disposição de um combate. (LLANSOL, 1998, p. 7)

Nesse fragmento, a escrita aparece também como lugar de disputa, não só como o que inaugura uma existência. Ou, dito de outro modo, a escrita que inaugura uma existência inaugura também um combate, uma disputa com o que *assim não é*. Dessa forma, é possível afirmar que a escolha formal pela imagem de Santa Ana e Maria se alia ao gesto imparável de escrita quando Llansol persegue a revisão de alguns aspectos e espectros dessa tradição católica, a todo momento reformulando o que a imagem projeta inicial, imediata e visivelmente, instabilizando um contexto para refazer tal imagem em outros sentidos, com outros referentes, invisíveis ou não. Como seu próprio texto, sempre num jogo de inaparência e transparência, em que a leitura amplifica e ampara a escrita, em que objetos e situações bem definidas não se demoram, não se fixam, mas se deixam estar dispersos na existência. Nesse gesto, Llansol cria com sua escrita uma ruptura no entendimento de *uma* literatura, aquela que se volta sobre si mesma, aquela que intenciona realizar uma experiência que finda na última página do livro, sendo este abandonado pelo esgotamento. Em Llansol o texto não se esgota: há uma perene intenção de realizar uma escrita que “torna estranha, aliena a fala comum” (EAGLETON, 2006, p. 6) e que talvez nela volte a se inscrever posto que Llansol procura ainda uma ruptura em relação à literatura autorreferente,

centrada numa personalidade muito mais que no convite para aquele que pode chegar e partilhar da experiência. Por muitos modos, em sua escrita é possível perceber uma dedicação e uma intenção para uma comunidade, para aqueles que se disponibilizam a estar juntos, na disponibilidade e abertura ao outro que habita o texto.

Esse gesto é, para Augusto Joaquim, a transmutação do contexto cristão, de onde Llansol retira “toda interferência religiosa para só reter o que, a seus olhos, é o lado essencial: ler, de verdade, é a única travessia incorrupta do corpo pelo tempo” (JOAQUIM *apud* SOARES, 2012, p. 46-47). Augusto Joaquim, crítico literário, foi o companheiro de uma vida inteira para “a Gabi” e interferiu diretamente em sua trajetória – sendo uma das mais marcantes a mudança para a Bélgica, já explicitada anteriormente. Ao chamar atenção para a “travessia incorrupta do corpo pelo tempo”, Augusto Joaquim destaca a mutação e o movimento que o corpo – da estátua, por exemplo – experimenta, num despojamento do ordenamento e das limitações que a cultura judaico-cristã trouxe para o Ocidente. Numa leitura frontal da escultura, a Maria dessa tradição aparece então como Myriam, aquela que aprende a ler e ensina a ler.

Para nós, portanto, Myriam já não é um nome hierarquicamente abaixo da tríade Deus, Pai e o Espírito Santo como Maria¹⁷ dado que em Llansol não existem figuras de apoio e coadjuvantes; não há hierarquias. Myriam tensiona essa tríade e compartilha com Têmia, *a rapariga que temia a impostura da língua*, uma mesma tarefa, qual seja: nos alertar sobre essa imposição. Sabemos, desde Barthes e seu texto *Lição* (1977), que estamos obrigados a dizer, submetidos à

17

Não que Maria seja uma figura menor nessa narrativa católica, ela é, inclusive, objeto de estudo teológico chamado *Mariologia*. São muito conhecidas, ainda, as escolas maristas, surgidas a partir da congregação de padres maristas. Mas ocupa, em relação à tríade em que se centra o sacrifício e a ascensão do filho de Deus, lugar hierarquicamente abaixo. O entendimento de que o Espírito Santo seja um dos três pilares da Igreja é ainda questionado, por exemplo, por Leonardo Boff. Em entrevista para o jornal italiano *Corriere della Sera* no 26 de janeiro de 2020, o teólogo da libertação fala sobre seu novo livro, neste momento no prelo da editora Emi, intitulado *Sopra onde quer*. Nele, o Espírito Santo é o *Spiritus Creator*, segundo Boff explica: “A hierarquia está orientada para ‘áreas’ como o poder, a ordem, os dogmas, o direito canônico, em uma constante condição de autorreferência. São todos aspectos que servem para manter o *status quo* e que têm a sua razão de existir, eu não nego isso. Do mesmo modo, porém, eles não podem ser predominantes. O Espírito é mais carisma do que poder, mais movimento do que estabilidade, mais inovação do que permanência. Ele segue uma lógica diferente da hierarquia da Igreja” (BOFF, 2020, s/p). Boff atenta para a hegemonia de pensamento por parte do Vaticano que resultou na perseguição de diversos teólogos que pensam como ele, à revelia da Igreja. No link: <http://www.ihu.unisinos.br/595923-a-nova-teologia-do-ecoceno-entrevista-com-leonardo-boff> acessado no dia 31 jan de 2020

estrutura da língua e das armadilhas do discurso, rendidos à fórmula de toda língua reafirmada a cada frase, a cada construção discursiva. Llansol, leitora de Barthes, propõe um estar junto com Barthes ao pensar o fascismo da língua como *impostura* – um dizer do caráter acintoso da língua. Tal é a tarefa de Témia, de Myriam, de Sant’Ana, das muitas figuras que povoam os escritos de Llansol: burlar, jogar, desestruturar a impostura que se impõe no dizer. Silvina Rodrigues Lopes assim o afirma de outro modo, pensando a escrita de Llansol como um gesto de “não-subordinação à convencionalidade dos discursos ou das imagens, não-subordinação à consciência como síntese linearizante” (LOPES, 2014, p. 78). Encontramos essa ideia no posfácio da edição brasileira de *O Livro das Comunidades*, em que Lopes pensa a aventura da linguagem em dois recortes, a saber: “nomes próprios, enquanto pontos aglutinadores, (...)”, e a da parábola como fala do princípio lançada no seu tempo” (LOPES, 2014, p. 79). Lopes evidencia as figuras que advêm dos nomes próprios, apontando para as variações de tom que jogam com o enigma da linguagem e a reformulação da parábola, retirando dela toda lição que não é aprendido pelo decorrer da leitura, toda moral que aparece como *resultado* de uma equação. A proposta de leitura de Lopes expande a questão de Barthes ao perceber como Llansol dobra a linguagem, a escrita disponível para o combate que já se mostrava no texto de 1977, *O Livro das Comunidades*:

A relação entre o visível e o dizível não é nele nem aquela que tem sido dominante na nossa cultura, proposta por um pensamento que, ao mesmo tempo que acentua a tensão entre os dois termos, e os hierarquiza, prevê uma espécie de tradutibilidade entre imagens e discursos, nem aquela que, com Lessing, afirma a irredutibilidade de ambos, mas a explica, com base na oposição natureza/cultura. Com efeito, a composição figural é paradigmática na escrita de Maria Gabriela Llansol, como movimento descentrado que, ao quebrar o espelho através do qual o mundo é fixado numa sucessão descontínua de imagens, compõe um contínuo cujo equilíbrio plástico entre formas e entre estas e as cores, reúne o sensível e o inteligível no dinamismo da apresentação que constitui as formas vivas. Não se trata de fazer mundos, mas habitar, viver o discurso e a sua dinâmica como uma espécie de encantamento. (LOPES, 2014, p. 80)

A tarefa do leitor e da leitora, tal como a de Témia, Myriam e Sant’Ana seria, então, trabalhar na desestruturação da imobilidade instituída pelo traço do

que *deve ser porque assim é*. Se o encantamento se apresenta como modo para a experiência da linguagem, a leitura plasma o inteligível e o sensível na experiência do habitar, que Silvina Rodrigues Lopes parece transformar em sinônimo do “viver o discurso e a sua dinâmica” (LOPES, 2014, p. 80). Em qualquer gesto se racha “o espelho através do qual o mundo é fixado” (LOPES, 2014, p. 80), e daí é possível repensar os começos, posto que neles há uma ideia de consequência (e esta sempre política, implicada nos efeitos que tais consequências apresentam) a propósito das decisões. A tarefa, então, apresenta-se como projeto de uma vida inteira: “nunca olhe os bordos de um texto. Tem que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta” (LLANSOL, 2013, p. 108). Ou, como diz Augusto Joaquim, “de vez em quando, **algures**, o mundo começa” (JOAQUIM, 1995, p. 5). Numa palavra qualquer começa o mundo da escrita, do texto; em qualquer recomeço estão implicados vários começos e seus desdobramentos; quando um mundo começa outros o incorporam, afluentes. Um mundo começa, podemos então afirmar, no corpo de quem lê, *com* o que ela/e carrega consigo, um corpo de memórias seculares e recentes, ativadas no vínculo com o corpo do texto, na graciosidade que vem da “disposição do corpo e de seus membros, ou que vem *das vestes que envolvem o corpo*” (BRUNO, 2012, p. 30, grifos meus), para lembrar Giordano Bruno, frade dominicano que viveu no século XVI, figura constante nos escritos de Llansol.

A partir de Bruno e de Elisa, a personagem de *Os pregos na erva*, que sente as vestes de madeira da estátua, nos voltamos para o vestido que encobre o corpo e que passa então a compô-lo. Num recomeço, o corpo da estátua se transmuta e ali inaugura uma nova elaboração da história cristã. Se nesta podemos apontar como marco o dia do nascimento do Cristo redentor, a manjedoura, o anjo e os reis magos, no texto de Llansol vemos uma garotinha no colo da mãe começar a ler. Ser esta figura criança amarra elos de pensamento que vão reverberar em *Parasceve*, um dos seus últimos livros publicados em vida, no *menino-ruah* (sobre o qual nos debruçamos no terceiro capítulo) e com a infância da linguagem, com o começo não cronológico, mas ontológico da configuração do mundo. Qual mundo, é possível então perguntar, se desencadeia quando o mito fundador de três entidades masculinas se dobra noutra imagem, naquela de uma mulher ensinando sua filha a ler? A leitura dos escritos de Llansol deixa entrever

que a mudança de perspectiva não é imposição de uma nova história, isso seria repetir a engrenagem do poder, mas a proposição de uma possibilidade. Demorar-se aí, na possibilidade, abre brechas para um outro recomeço.

Em *Um beijo dado mais tarde*, a estátua figura e se empenha na incessante tarefa da leitura, reverberando uma prática de trabalho dos escritos de Llansol, a volta, o retorno, o ler de novo, “infinitamente” (LLANSOL, 2011^a F, p. 116). Numa passagem, lemos:

– Ana – diz Myriam –, vamos à página seguinte, e deixemos essa aberta. Há, numa noutra, um jovem desconhecido que nos espera.

Ana devia perguntar: – Como, como é possível? – Mas só procura o caminho da onda que se envolveu nela e lhe indica o caminho por explorar de *Ana ensinando a ler a Myriam*. (LLANSOL, 2013, p. 56).

As figuras repensam a imagem que elas mesmas compõem, através e com a qual praticam o aprendizado da leitura, deixam uma página em aberto, vão para a seguinte. Depois voltam de onde partiram, repetem-se nesse movimento, jubilam-se na passagem de uma condição a outra. Estão, também, mobilizadas pela promessa do que chega, desse jovem – um outro livro? A repetição, que acompanha, em Llansol, a noção de *eterno retorno do mútuo*, acontece no gesto imparável da leitura, da leitura que é escrita. Para Silvina Rodrigues Lopes, Llansol se afasta do léxico em torno da imobilidade, do apagado e da simetria para pensar o modo de escrita como o que se transmuta e se transfere a um limiar: “O desígnio é, pois, o de elevar o que julgávamos conhecer ao desconhecido do seu tempo próprio, o ‘agora’ do nascimento, do novo na sua condição de absoluta surpresa” (LOPES, 2014, p. 65). O instante da leitura se configura como o que pode propor uma abertura para a desestabilização das imagens, para a mutação das imagens.

No momento da passagem citada acima, Ana e Myriam estão no trajeto para o quarto, caminho que é também “do sexo para a melodia da palavra” (LLANSOL, 2013, p. 56), e nesse trajeto o Amante surge e toma um rosto: uma surpresa e uma perturbação. As duas estão diante, ainda, da penumbra que dá textura ao quarto, da sombra da qual o entendimento se ressent e com a qual se escreve, sem a qual não é possível ler. Sobre o trajeto, lemos:

O *caminho* passa pelo cabelo de Myriam, levantado na nuca, e esvoaçando ao vento no quarto fechado. O seu cabelo é uma montanha de olhos; escuto, de um lado, o ruído do mar, e imediatamente tenho vontade de ir a outro monstro; a visão que tenho, a rolar o copo nas mãos, é ler. (LLANSOL, 2013, p. 55).

O cabelo de Myriam, cheio de olhos, plasma uma imagem de Medusa para além de uma oposição imediata com Myriam (essa que lê, aquela que transforma em pedra o que olha), mas uma imagem da Medusa que faz viver Pégaso com a gota de seu sangue que cai na água. N’*O Livro das Comunidades*, é Pégaso quem faz nascer um urso com *sua* gota de sangue no deserto de neve, um deserto de água petrificada. O urso, “quando chegou às regiões polares deitou-se pela neve e, na manhã seguinte, nasceu aí; era grande, pesado como um coração sem corpo e em breve os caçadores e outros animais lhe deram o nome de Coração de Urso” (LLANSOL, 2014, p. 43). O jogo não finda aí: Coração de Urso fez um homem de neve, no alto de sua cabeça posicionou um espantalho, emulou essa vida humana, “apropriou-se completamente da sua pele e das cores que mal havia; mas aprendeu de tal modo a trabalhá-las que no branco vislumbrava o arco-íris e, sobretudo, o verde” (LLANSOL, 2014, p. 43). A inversão apresenta um jogo de espelhos – do mesmo modo que Coração de Urso vislumbra o arco-íris, o leitor que tem sua existência numa formulação europeia da cultura, de uma história oficial formada na esteira da cultura judaico-cristã, ou que é herdeiro involuntário desse modo de vida, vislumbra sua própria condição.

Sant’Ana e Myriam também articulam jogo similar ao refletirem sobre a própria imagem e existência. Na sequência dos acontecimentos em que as duas estão a caminho do quarto, “quando, finalmente, se abriu a porta do vaso de luz, que é ligeiramente menor do que a ideia que nós temos do sol, a segunda discípula entrou no *labirinto de leitura*, e encontrou o seu centro no regaço de Ana, onde estava o livro aberto” (LLANSOL, 2013, p. 56, grifos meus). Para uma radical revisão dos mitos fundadores da cultura europeia é preciso também um olhar para as construções mitológicas: o labirinto é aqui “*de leitura*”, e no centro dele não está Minotauro, mas o regaço da mãe, imagem cintilante do acolhimento, do amor, a oferecer o livro aberto. Myriam, portanto, não precisa ser Teseu, nem um seu semelhante. Ela está mais próxima de Ariadne – não pela marca da salvação, mas por atuar na montagem e, sobretudo, na desmontagem do labirinto. Nesse

sentido, Ariadne foi mais perspicaz que Dédalo, que, “*si bien construyó el labirinto cretense, nunca entedió su estructura*” (2018, p. 67), como percebeu a arquiteta e pesquisadora Beatriz Colomina, no livro *Sobre la Arquitectura, Producción y Reproducción* (2018), onde aponta Ariadne, e não Dédalo, como o primeiro arquiteto. Ela entendeu seu funcionamento, passando por dentro dele, junto com ele: “*El hilo de Ariadna no es una mera representación (entre las infinitas posibles) del labirento. Es un proyeycto una verdadera producción, un dispositivo cuyo resultado es poner la realidad en crisis.*” (Idem). Ariadne pensou arquitetura sem o traço no papel, sem o desenho da linha, os possíveis ângulos, mas uma outra materialidade assim como Myriam explicita muitos modos de aprendizagem ao posicionar suas perguntas. A crise na realidade que Colomina aponta no gesto de Ariadne se plasma aqui: quando, ao afrontar a impostura da língua, ao estar diante do *labirinto de leitura*, Myriam instaura um desvio, uma rachadura nos modos instituídos do ensino. Tais modos são, portanto, desestabilizados diante da pergunta, diante da incerteza do que *também pode ser*, do querer saber *por que não outro modo?*. A pergunta não vem senão pela solicitação da aprendizagem, pelo pedido, não por uma suposta transmissão de conhecimento. Isso, aliás, era no que insistia Paulo Freire:

É preciso, sobretudo, e aí já vai um destes saberes indispensáveis, que o formando, desde o princípio mesmo de sua experiência formadora, assumindo-se como sujeito também da produção do saber, se convença definitivamente de que ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção. (FREIRE, 2002, p. 12)

A ideia é apresentada em *Pedagogia da autonomia*, última obra que Paulo Freire publicou em vida, onde faz uma síntese do seu pensamento ao mesmo tempo em que passa em revista sua trajetória. Nessa passagem, importante ressaltar que o processo de constituição da autonomia da formanda e do formando depende delas e deles: a demanda não vem pelas professoras ou professores. Paulo Freire insiste para que cada estudante perceba sua posição determinante e condicionante para o aprendiz, este que só acontece *com-pactuado* com a/o docente. Nesse sentido, Freire e Llansol estão muito próximos, ainda que em campos de pensamento diversos: enquanto o brasileiro está pensando a formação de um sujeito autônomo e emancipado no campo da educação, Llansol escreve para uma leitora e um leitor disponíveis para imagens e figuras que dizem não

para a fórmula e o modelo, imagens e figuras incertas e vacilantes, soltos na dependência da leitura. De ambos os interlocutores, tanto de Freire como de Llansol, é pedido posicionamento ativo diante do texto, qualquer texto: o que é possível diante desse encontro?

2.2.

Os vínculos e as formas de vida

A aprendizagem, portanto, só é possível quando o estudante se apercebe de sua autonomia e responsabilidade pelo aprendizado, para além da transmissão de qualquer objeto, espelhando o gesto daquele que ensina. Numa palavra: ela se dá com o vínculo, na força do envolvimento e implicação das duas figuras na imagem. Quem me ajuda a participar do jogo armado por Llansol é Antoni Muntadas, artista espanhol que trabalha com objetos e instalações, pensando a relação da mídia e da vigilância promovida em nome da segurança no contexto de grandes cidades. Muntadas tem uma série de plaquetas que chama *On translation*, iniciada em 1998, e uma delas diz *Atención: la percepcion requiere participacion*, condensando nas palavras *atención*, *percepcion* e *participacion* elos de significação e contexto. Nesse sentido, Muntadas condensa em um objeto de circulação (a frase geralmente é impressa num postal) algo que em Llansol se expande na escrita e em livros, qual seja, a vinculação (a *participacion*) com o outro na medida em que é apresentado àquele que percebe, que vê (para trabalhar uma palavra cara à Llansol). A tradução para o português é:



Figura 4 - *Atenção: percepção requer envolvimento*, Antoni Muntadas (1999)

Muntadas faz um duplo chamado: tanto na vinculação com a plaqueta em si, dado que o vermelho e as letras em maiúsculas são notáveis, quanto no gesto do envolver-se, do deixar-se estar envolto pelo outro que demanda, que solicita. No contexto desta tese, a solicitação é do aprendizado. O exagero que a plaqueta apresenta plasma, talvez, uma urgência do envolvimento dado as tantas fronteiras que se interpõem nas relações, provocando distanciamentos e indiferenças – sejam elas efeitos do adoecimento físico e psíquico que a urbanidade provoca com a poluição do ar e do som; seja resultante do envenenamento da comida; sejam por conta das relações que o capital molda, criando problemas históricos como o racismo, a homofobia e o feminicídio; seja o mal-estar que o fracasso instaura com as constantes perdas de possíveis etc. A lista de motivações para o enclausuramento¹⁸ dos seres não finda aí e pode ser apresentada de muitos modos a depender de quem fala. Essas falas apresentam, a um só tempo, a herança de uma cultura europeia e uma batalha de enfrentamento dessa formulação hegemônica de mundo que reafirma a supremacia da razão. Isso quer dizer que as fórmulas dessa hegemonia são capturadas, se espalham no cotidiano e no senso comum, amplificando a potência das suas implicações. A escrita de Llansol seleciona e contrasta uma leitura a partir dessa hegemonia para com a leitura e pela leitura apresentar um outro possível. A nós interessa, portanto, atentar para o que reafirma Muntadas (1999) quando realça a vinculação que se apresenta a cada nova relação e para as conexões que podem se dar a partir da visão como percepção, a visão que é intermediação para a leitura, onde a leitura se realiza. O envolvimento que a visão denota é, em Llansol, modo de vinculação com a leitura e, ao mesmo tempo, um chamado para a comunidade que se apresenta no texto.

A mutação que a estátua de Santa Ana e Maria sofrem na escrita de Llansol, porém, tem outra genealogia. Essa mutação talvez venha de uma leitura dos textos do frade nolano Giordano Bruno, que ficou para a história como o que enfrentou o poder da Igreja no século XVI ao reafirmar a teoria de Copérnico e viveu parte da vida em trânsito para fugir da Inquisição e de outras ameaças. A perseguição da Igreja, no entanto, foi implacável, e Bruno foi queimado com um

18 Enquanto trabalho na finalização desta tese, o mundo está sob a ameaça do coronavírus, sobre o qual falo na conclusão desse trabalho.

prego na língua¹⁹, a 17 de fevereiro de 1600, após uma prisão de oito anos decorrente da denúncia do veneziano Giovanni Mocenigo.

Em muitos aspectos o trabalho de Giordano Bruno deve ter interessado à Llansol. A atenção que o teólogo dá aos magos egípcios antigos, entrelaçando em sua escrita o Deus cristão e a magia, pode ter sido um deles. Em seu trabalho *Giordano Bruno e a tradição hermética*, Frances Yates (1964), estudiosa do Renascimento, docente do Instituto Warburg de Londres, observa que Bruno, como muitos dos teólogos do século XVI, se dedicaram a leituras de textos que se acreditava serem antigos, de antes da era cristã. Esse entendimento, no entanto, era um equívoco. Em seu livro, Yates apresenta o que ela entende como um erro de leitura, por parte dos estudiosos da Renascença, de textos que sobreviveram até ali como tendo sido escritos por magos egípcios, quando, numa observação mais cuidadosa, provavam ser textos de filósofos do século II d.C. Yates investiga como Bruno também herda, de modo particular, essa leitura equivocada dos escritos que os monges e estudiosos entendiam como sendo de Hermes Trimegisto. Hermes era, para Yates, o nome sob o qual ficaram reunidos uma série de textos de “vários autores desconhecidos, possivelmente gregos” (YATES, 1964, p. 15). O equívoco foi levado adiante e as ideias nos escritos que seriam de Hermes foram preponderantes para a formulação do pensamento renascentista no que concerne à magia: “essa religião do mundo, subjacente em grande parte ao pensamento grego, especialmente no platonismo e no estoicismo, torna-se, no hermetismo, realmente uma religião, sem culto, nem templos, nem liturgia, seguida apenas mentalmente, uma filosofia religiosa ou uma religião filosófica que contém uma gnose.” (YATES, 1964, p. 16). Giordano Bruno entre eles, dedicado investigador das coisas divinas e naturais; a partir de *De umbris idearum* (1582), Yates identifica “que o culto de Bruno à religião egípcia, com suas estátuas mágicas, foi transferido para o seu íntimo e para a sua vida imaginativa” (YATES, 1964, p. 349). Curioso pensar que “hermética” é um adjetivo muito comum atribuído a Llansol, para denotar a ausência de linearidade de sua escrita (entre outros aspectos). Ao pensar os textos de Llansol como herméticos, tendo

19 Júlia Studart, na ocasião da banca de qualificação desta tese, lembrou o título do primeiro livro de Llansol, *Os pregos na erva*, ao fazer um apontamento sobre a escrita de Llansol e sua leitura de Giordano Bruno.

como horizonte a influência da magia na cultura Ocidental, o adjetivo toma toda uma outra dimensão.

O desmonte que Llansol propõe para a tríade Deus, Pai e Espírito Santo, discutido anteriormente, de um outro modo também aparece nos escritos de Bruno. A partir de um entendimento do que não se figura, os “infiguráveis”, como aponta Yates (1964, p. 347), Giordano Bruno pensa o mundo em duas tríades, uma inferior, formada por Caos, Orco e Nox²⁰, encadeadas, e uma superior, que consiste no Pai, no Filho e na Luz. A referência para Llansol não estaria exatamente aí, mas em como nesses nomes se condensa muitas das noções com as quais ela trabalha, quais sejam, a de fulgor, amor e luz. Segundo Yates, os antigos teólogos, lidos por pelo frade Giordano Bruno,

entendem por Pai a inteligência ou *mens*, que gera o intelecto, seu Filho, entre eles estando *o fulgor, ou a luz, ou o amor*. Eis por que se pode contemplar no Pai a essência das essências; no Filho, a beleza e o amor da geração; no fulgor, ou luz, o espírito, que tudo permeia e vivifica. (YATES, 1964, p. 347, grifos meus).

Com Bruno e Llansol é possível pensar na composição de um Pai como fulgor, luz ou amor, perpassada por sua leitura, por sua escrita. Para Llansol leitora, a re-escritura dessas noções não deve ter sido desconsiderada.

Llansol pode se interessado por outros aspectos da escrita do frade nolano, como um dos escritos mais tardios de Giordano Bruno, o *De vinculis in genere*, de provavelmente 1590, mesmo período do *De magia*. São seus textos que mais se dedicam a elaborar a partir da formulação hermética do mundo, segundo Yates (1964), trazendo para perto uma formulação da magia e do ocultismo que interessaria a Llansol – que, ademais, também se dedicava à leitura dos místicos árabes, como discutido anteriormente. *De vinculis in genere*, escrito

²⁰ Segundo Yates: “O Caos não tem estátua nem figura, e não pode ser imaginado; é um espaço que só pode ser conhecido pelas coisas que nele existem, e ele contém o universo infinito. O Orco segue o Caos como um filho segue o pai; chama-se Orco ou Abismo porque a sua amplitude corresponde à de seu Pai, o Caos; é o apetite infinito, o abismo infindo da necessidade de uma busca infindável do Pai. Nox é a filha do Orco e um dos três infiguráveis; mas, pelo recurso à razão, torna-se o mais antigo dos deuses e, sob esse aspecto, é figurável. Ela é tomada pela *materia prima* e, como deusa, pode ser representada por uma estátua de uma velha vestida com imensas asas negras” (1964, p. 347).

provavelmente quando estava em Helmstedt, na Alemanha, Giordano Bruno apresenta as possibilidades de quem se ata a quê ou a quem e como.

Os vínculos são tantos quantos forem as relações, do mesmo modo que são diversas as formas de vida. Isso não quer dizer, no entanto, que embora de número impreciso, seja possível a totalidade: “não há nenhum ser particular que possa formar vínculos com tudo”, como indica o título do *Artigo XII* (BRUNO, 2012, p. 25). Os vínculos acontecem pela intermediação dos sentidos, todos eles, embora a visão seja “a principal e a mais nobre” (BRUNO, 2012, p. 62), segundo o artigo VI, *As portas do vínculo*. Bruno indica a presença dos estudos sobre o vínculo nas discussões dos pré-socráticos e filósofos desde a Grécia Antiga, evidenciando uma recorrência de interesse do pensamento quanto ao estar juntos, à prática de construção de um modo de vida com o (irremediavelmente) outro e as implicações dessas aproximações. É Bruno quem apresenta uma lista de pensadores que se debruçaram sobre a questão:

Para Platão o vínculo é a beleza ou o acordo das formas, segundo o gênero; para Sócrates, a excelente elegância do espírito; para Timeu, uma tirania da alma; para Plotino, um privilégio da natureza; para Teofrasto, um engano silencioso; para Salomão, “fogo escondido, águas furtivas”; para Teócrito, marfim perdido; para Carnéade, um reino angustiado; para mim, tristeza alegre, alegria triste. E, pelas razões que aduzimos no prefácio a esta parte, as outras descrições dos sentimentos e as outras espécies de vínculos apresentam analogias com o presente sentimento e com o presente vínculo. (BRUNO, 2012, p. 64)

No prefácio que menciona, Giordano Bruno aponta o amor como o que motiva a existência dos vínculos, sejam eles quais forem, pois quem ama se depara com uma miríade de sentimentos e arroubos em relação a um outro ser e se sente impelido a estar atado a ele. A parte se intitula, aliás, *O vínculo do Cupido e, de certa forma, o vínculo em geral*. Nesse sentido, o primeiro capítulo desta tese se apresenta novamente. Antes de trazê-lo para cá, porém, vale perceber a lembrança de Giordano Bruno sobre a impossibilidade da eleição de um só modelo para o vínculo. Os modelos indicam uma forma acabada, que se repete, e os vínculos são impermanentes e instáveis: “indivíduos diferentes ligam-se a objetos diferentes e, ainda que a mesma coisa ligue Sócrates a Platão, atará um e outro de forma diferente” (BRUNO, 2012, p. 25-26). Bruno aponta, portanto, para

a ausência de algo que reúna tais modelos ideais, que concentre em si a totalidade. Para produzir tal modelo e alcançar essa escala, seria necessário buscar “na espécie como um todo, e através de toda a eternidade, considerando todos os indivíduos separadamente” (BRUNO, 2012, p. 25-26). Mas a infinidade da tarefa é a própria prova da sua impossibilidade.

Em *O vínculo do Cupido e, de certa forma, o vínculo em geral* aprendemos que o amor é força de mutação: o ser que ama, acredita Bruno, percorre uma série de lugares no decorrer da vida amante. São lugares consecutivos (Bruno fala em “primeiro lugar”, “segundo lugar”...), em que acontece uma série de progressões e escalas (*Progressão e escala do vínculo* é, precisamente, o título do Artigo XIX) e apontam para a mutação do *ser* em *ser amado* e da entrega do ser amado à forma do amor, forma desconhecida, que não é vista nem apreendida – o vínculo que o amor instaura subverte inclusive a supremacia da visão. Sabemos isso desde o mito de Cupido, que provoca a transformação dos seres em amantes no lançar da flecha, pontiaguda, o que indica uma ferida, um rasgo, na pele. Esse corpo flechado sente a ferida, mas o amor incorpora a dor e a transforma em outra coisa – que, segundo Bruno, é de imediato a demanda da alimentação do vínculo: também sem forma, sem modelo.

Para esta pesquisa, Bruno lega ainda um outro importante aprendizado sobre a dimensão do amor na vinculação dos seres e sobre a singularidade de cada ser: “a aspereza de uma pedra não é cabível, ajustável ou compatível para com a aspereza de uma outra pedra qualquer” (BRUNO, 2012, p. 26). De algum modo estamos diante, novamente, de Blanchot, para quem cada livro tem um leitor à sua medida e cada leitor tem um livro à sua: o vínculo está intimamente ligado ao que cada parte oferece como intermediação, ao que pode ser oferecido. A vinculação que se constitui a partir de cada ser, humano, pedra, animal, depende de suas asperezas, contornos, materialidade, intenção. Com Bruno é possível afirmar que o vínculo é moldado com o que se coloca à disposição do compartilhamento e, ainda, que a modulação do vínculo existe na mesma dimensão em que muda uma das partes, ou ambas. Llansol conversa diretamente com os escritos do frade dominicano ao explicitar a relação entre Sant’Ana e Myriam e o amor entre as duas como um acontecimento único para a “tenra reciprocidade feminina de companhia” (LLANSOL, 2013, p. 24) realizada na leitura, com e pela leitura. As

duas figuras, que formam com sua unicidade uma força do estar no mundo, parecem reverberar o que lemos no *Artigo XIX, Diversidade das predisposições*:

Com respeito aos vínculos, há ainda outra predisposição, que vem de sinais e vestígios que indicam a boa disposição da alma; e, por meio dessa predisposição, o espírito é estimulado a perseguir um só gozo para o espírito, a fim de que se ligue e se una a um outro espírito; mas a graciosidade, que tem sua predisposição na disposição do corpo e de seus membros, ou que vem das vestes que envolvem o corpo, sujeita o espírito a um gozo corporal. (BRUNO, 2012, p. 30).

A partir do fragmento, então, percebemos que o gozo para o espírito, buscado como motor da existência, abre uma fenda para a busca de um outro espírito com o qual se vincular. Se são movimentos concomitantes ou não, ficamos sem saber por Bruno. Esse gozo para o espírito depende de “um gozo corporal” no mesmo ser, coincidentes, gozo corporal chamado pela graciosidade, do que encobre o corpo, suas vestes, e também o formula: desse modo, o que nos interessa é perceber o movimento que esses gozos operam na direção de um outro ao qual se vincular. Estamos diante, portanto, de um outro modo de falar sobre o corpo flechado pelo Cupido, ferido pelo vínculo e mutante pela força do amor que o direciona para o ser amado. Llansol, no entanto, dobra e expande essa ideia para a relação entre o pensamento e o corpo *num mesmo ser*, ativando perguntas sobre o modo como o pensamento e o corpo podem se expandir e amar um ao outro:

Que faz ao corpo um mau pensamento?
 A recta intenção faz parte do corpo, ou do espírito?
 Se o pensamento não ama o corpo, que forma terá o pensamento?
 (...)
 Escrever na sombra é ir à busca de que potência? O visível segue a curva do dia? O invisível seguirá a curva inversa?
 Que ser é esse que escreve sobre uma mesa onde todo o vegetal está ausente? (LLANSOL, 2011, p. 125).

Como é possível escrever na ausência do vegetal quando a própria página é feita dele? A pergunta de Llansol se espalha para outras dimensões do vegetal, da vida pulsante dos muitos seres sobre a Terra, mas quero chamar atenção para o recorte específico. E ainda: de que corpo estamos falando quando mesmo a visão, dos cinco sentidos o mais valorizado e acionado, como sabemos a partir de Bruno,

segue não reconhecendo o que tem diante de si? Llansol aponta para a impossibilidade da elaboração de um pensamento fundante de um novo começo a partir de um corpo subnutrido, subvalorizado, sem cuidado. E evidencia a urgência e importância do vigor de um corpo ativo para a formulação de um pensamento, do mesmo modo que um pensamento vigoroso pede um corpo disposto e disponível. E qual dos dois sustenta a reta intenção de uma tarefa? A pergunta quanto a isso – “A recta intenção faz parte do corpo, ou do espírito?” (LLANSOL, 2011, p. 125) – joga com a impossibilidade da decisão, da localização num lugar único a força da intenção e devolve, para as outras perguntas do fragmento, o mesmo jogo. Porque a preocupação de Llansol se concentra na elaboração da escrita, na sofisticação da leitura enquanto processo de feitura de um mundo, e de uma ativação de ambos, corpo e pensamento. Nesse sentido, qual é a escrita que a sombra faz criar? E ainda: quando a sombra existe, o que existe junto com ela? Importante lembrar que a única causa a que se liga Llansol é a *Causa Amante*, como o título do livro de 1984, o primeiro da trilogia *O Litoral do Mundo* – numa indicação também de posicionamento quanto a essa causa, em qual *lugar* ela se dá.

O fragmento citado também abre brechas para uma outra discussão, esta num contexto social, um recorte que aponta para o pensamento feminista, ainda que Llansol não se vincule a nenhuma causa de cunho social: “digamos que, para mim, a ideia de ser está muito para além do que eu possa dizer de feminino” (LLANSOL, 2011, p. 54). Esta leitura expandida, porém, não é despropositada na medida em que ela mesma indica a contaminação do contexto histórico e político dos anos 1960 em Portugal sob a ditadura de Salazar na escrita d’*O Livro das Comunidades*. A declaração acima foi dada em entrevista para Graça Vasconcelos, da Radiodifusão Portuguesa, em 17 de fevereiro de 1997, logo após a circunscrição do tempo histórico na feitura desse livro: “estive a fazer uma espécie de depuração da minha vida em Portugal, porque estávamos nos idos de 65 e não era fácil ser um ser feminino em Portugal” (LLANSOL, 2011, p. 54).

Minha leitura, porém, não consegue se furtar a uma dimensão militante da potência desse pensamento. Se, historicamente, o corpo feminino tem sido violentado, assassinado, e nosso pensamento silenciado, sequestrado, pelo menos desde a Idade Média²¹, a pergunta “Se o pensamento não ama o corpo, que forma

terá o pensamento?” (LLANSOL, 2011, p. 125) se expande para esse contexto social de dominação patriarcal e submissão feminina (resistente, vale lembrar). Um pensamento e um corpo, portanto, postos à sombra, incorporados à sombra: “Escrever na sombra é ir à busca de que potência?” (LLANSOL, 2011, p. 125). A pergunta não envelhece, tanto mais se lembramos que a sombra constitui nosso próprio tempo, como sabemos a partir de Agamben e a discussão que faz sobre o contemporâneo. A percepção e o envolvimento com as luzes do tempo que ocupamos é apenas parte da tarefa da pesquisa, da poesia, da filosofia: trabalhar a matéria da sombra, do que não está no campo da visibilidade, é o que nos faz seres contemporâneos. Por não coincidir perfeitamente com a luminosidade do agora, por perceber também as trevas, acolhemos o incômodo que é estar diante do indizível e do silêncio, quando assumimos a escuta do silêncio exatamente porque “(...) o presente não é outra coisa senão a parte do não-vivido em todo o vivido” (AGAMBEN, 2009, p. 70). No não-vivido está guardado o desconhecido que também compõe a existência.

Em *Parasceve* aparece um outro vestígio dessa discussão. Numa festa, as mulheres riem de um senhor Sócrates, que conta a história de um rapaz chamado Eros. Nesse lugar, enquanto se ouvia as risadas das crianças, a mulher de *Parasceve* lembra como Alguém-mãe costumava pontuar suas histórias: “Que a mulher vogue sobre a pauta e escreva outra letra, eles não gostam” (LLANSOL, 2001, p. 81). Diante do debate trazido sobre a condição feminina, a frase indica uma aproximação mais explícita de Llansol com essa discussão. Mas ela não se deixa manter num só modo de apreensão do pensamento – “eles”, nos diz a criança-filha, são os Pénios, nome que remete diretamente a Pénia, mãe de Eros.

As reverberações do período continuam sendo sentidas. Um exemplo está no contexto das artes visuais: em um pequeno ensaio publicado em 1971, a historiadora da arte Linda Nochlin pergunta: *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Nochlin sugere não cair na armadilha de tentar responder à pergunta da forma como ela é colocada – montar listas, por exemplo: “ao tentar respondê-la, elas tacitamente reforçam suas implicações negativas” (NOCHLIN, 2016, p. 4). Outro ímpeto, aponta a autora, é destacar as diferenças, na arte, entre homens e mulheres, selecionando temas caros ao que está referenciado como feminino e masculino. Outra armadilha: “a mera escolha por determinado tema, ou a restrição por determinados assuntos, não pode equiparar-se a um estilo, muito menos a um estilo feminino quintessencial” (NOCHLIN, 2016, p. 6). Para Nochlin, é preciso desmontar a estrutura mesma que forja a pergunta. Quem a está formulando? De onde ela parte, o que está sendo chamado de grande? Desde 2015 existe um perfil na rede social Twitter que denuncia seminários, artigos, conferências e encontros formados apenas por homens: *All male panels* explicita um indício da apropriação do pensamento da mulher pelo homem e pode ser acessado em www.twitter.com/allmalepanells e também em allmalepanels.tumblr.com.

A esse jogo Llansol traz mais uma camada de leitura. Para tanto, é preciso retomar a história que o velho Sócrates conta:

“O Amor não pode ser um deus. Eros é um ser intermediário entre os deuses e os homens”, está ele a dizer... no dia do nascimento de Afrodite, os deuses deram um banquete. No fim do repasto, Pénia, também chamada Pobreza ou Decepção, abeirou-se para pedir esmola. Poros, também chamado Riqueza ou Homem de muitos expedientes, dormia, nos jardins de Zeus, ébrio pela muita ambrósia que bebera. Pénia deitou-se ao seu lado, com a firme intenção de ter um filho com ele. E teve, acrescentava Sócrates, o seu nome é Eros (...). (LLANSOL, 2001, p.80)

A história não é nova, já havia sido contada por Sócrates, figura histórica, e transcrita por Platão em *O Banquete*. Por ela sabemos que alguns amigos se encontram na casa de Agatão, então amante de Sócrates, para um banquete, noite seguinte a uma festa. Não bebiam, pela exaustão do dia anterior, mas se dispunham a fazer e ouvir discursos sobre o Amor. Os discursos lembravam o quanto o Amor era belo e bom, o quanto tornava a existência mais plena e envolvente. Falavam um a um, e ao discurso de Agatão, seguiu-se o de Sócrates, que seria o último caso Alcebiades não tivesse chegado tardiamente para o jantar. Sócrates discursava com a referência de uma outra conversa, esta com Diotima da Mantinéia. Na sequência de uma série de perguntas, o filósofo apresenta um corte em relação ao que falavam os outros, instaurando dúvidas nas certezas que envolviam o banquete, apontando as ambivalências e paradoxos desse ser tão grandioso. O Amor não é só plenitude, sobre ele também se podia dizer que carecia; não é só sabedoria, nele podia se encontrar a ignorância. Ao instaurar a dúvida, ao retirar do Amor a garantia com a qual os outros oradores se serviram, Sócrates expande as possibilidades desse ser híbrido, ser habitante de dois mundos, o dos deuses e dos mortais.

A razão dessa ambivalência estava, pois, na história que conhecemos a partir de Platão e essa outra, que conta o velho Sócrates de Llansol, tão próximas que são em sua narrativa. Por ser filho da penúria e da riqueza, por ser tanto o excesso quanto a ausência, o Amor transitava de um a outro mundo, ainda que dele se desejasse uma totalidade de plenitude: “destacamos do amor um certo

aspecto e, aplicando-lhe o nome do todo, chamamo-lhe de amor, enquanto para os outros aspectos servimo-nos de outros nomes” (PLATÃO, 2003, p. 38).

No banquete que se dá no Grande Maior, não só o lugar da festa muda em relação ao banquete de Platão, mas muda também sua configuração ao redor da mesa: em *Parasceve*, as crianças não só estão presentes como gargalham. Llansol, nesse sentido, arma com o Amor e a infância uma outra possibilidade para a linguagem. Ao habitar uma duplicidade que se espelha nos dois mundos, o Amor se dedica ao movimento próprio ao pensamento – pois com Diotima é possível entender o Amor como o que mobiliza o encontro com esse pensamento. Os deuses, ela diz, já são sábios, não precisam por isso se dedicar ao pensamento. Os ignorantes, os homens, são ignorantes e por isso mesmo não conseguem abandonar essa condição, por não sabê-la. Só ao Amor é dado esse movimento. N’*O Banquete*, lemos o diálogo que Sócrates tem com Diotima:

– Quais então, Diotima – perguntei-lhe – os que filosofam, se não são nem os sábios nem os ignorantes?

– É o que é evidente desde já – respondeu-me – até a uma criança: são os que estão entre esses dois extremos, e um deles seria o Amor. Com efeito, uma das coisas mais belas é a sabedoria, e o Amor é amor pelo belo, de modo que é forçoso o Amor ser filósofo e, sendo filósofo, estar entre o sábio e o ignorante. (PLATÃO, 2003, p. 37)

Diotima aponta quem é aquela que, além dela própria e do Amor, já sabe o que cabe ao filósofo – a criança. Com essa pontuação, Diotima nos abre uma brecha de discussão que será retomada no terceiro capítulo, e que vincula o primeiro ao terceiro capítulo desta tese, percurso anunciado no título: de como de um encontro com o amor surge o *ruah*, o sopro que anima a existência. Uma aposta não só no desenho desse percurso na obra de Llansol, mas também uma aposta de leitura que pensa o amor e a infância da linguagem como modos de enfrentamento à hegemonia e a hierarquia dos seres.

Mas o jogo em andamento no banquete tem outras camadas a serem observadas; é ainda aquele que Pénia aciona com seu nome e os outros dois que podem ser atribuídos a ela, quais sejam: Pobreza e Decepação. O pobre, para Llansol, sabemos desde *O Livro das Comunidades*, é aquele que não interessa para a configuração de um mundo em que combatem os homens, o pobre não

toma parte na batalha por não ter o que oferecer. Já A. Borges escreve para o posfácio de *A Restante Vida*: “O Sobrevivente tem aqui o nome de Pobre. Dele não se poderá sequer dizer que seja um homem pobre. Homem não há, o pobre é a imagem da parte perdida da batalha” (BORGES, 2014, p. 95). Sua existência, dispersa, não interessa nem aos Príncipes nem aos escravos; não busca a liberdade, como estes, nem tem a posse, como aqueles; ele é, assim, o despossuído. Mas não só. Em *Um falcão no punho*, primeiro diário publicado, Llansol escreve sobre esse pobre que a ocupa como figura e questão e fala sobre os bandos de pobres como aqueles que acolhem a existência do modo como ela se apresenta. Em uma passagem de setembro de 1981, quatro anos depois da publicação de *O Livro das Comunidades*, portanto, os pobres são também andarilhos, pessoas “que não cultivam qualquer ideia prévia sobre elas mesmas ou não usam ideia perfectível, ou peregrina, para disfarçar quem sejam” (LLANSOL, 2011, p. 48). Dois meses depois, sabemos a partir desse *Diário I*, Llansol procura por Fernando Pessoa nas livrarias da Imprensa Nacional, em Portugal, mas encontra, em seu lugar, tomos espessos editados pelo Instituto de Alta Cultura. São eles *A Pobreza e a Assistência aos Pobres na Península Ibérica durante a Idade Média*. Leva-os para Herbais. Um apontamento do mesmo dia do diário mostra a leitura de um texto sobre a Rainha Isabel e a pobreza, configurando o sempiterno exercício de explicitar seus percursos de leitura. O pobre existiria, portanto, em sua totalidade, o que indica uma leitura possível sobre a Pobreza, percebendo-a como aquela que não tem nada a oferecer e que não projeta uma imagem sobre si. Silvina Rodrigues Lopes aponta ainda uma outra possibilidade quanto à presença do pobre nos escritos de Maria Gabriela, mostrando, em seu livro *Teoria da Despossessão*, três vetores dessa escrita, sendo o terceiro deles a

compreensão da ascese que a afaste da ideia mais vulgarizada, a de privação, e a conecte com uma pobreza essencial, caracterizada pela pujança do desejo e a sua realização que constituem uma fuga à ‘normalização’ do humano, do desejo mimético. (LOPES, 2013, p. 78)

A história da concepção do Amor indica a brecha pela qual é possível entrever o Amor como o que suspende, altera ou irrompe nessa normalidade do humano. Quando Pénia, que também responde por Pobreza, investe por sobre a Riqueza e com ele tem um filho, o filho gerado é aquele para quem o amor e o

corpo são uma coisa só, Eros, a força e o vigor da existência, da vontade, do querer. Daquilo que interpela o humano para um desvio, por um desvio. Pois o Amor é o ser entre os homens e os deuses, um mensageiro, ao mesmo tempo perturbador e presente. Estamos, portanto, mais uma vez diante do amor, na impossibilidade da existência que separa este e o corpo. Não por acaso, Llansol indica, num apontamento, a intenção de criar um livro de contos: “que de contos só tinham um segundo sentido, embora claro. De Contos Errantes, na minha Língua ficou, como substrato das minhas afeições, *Contos do Mal Errante*” (LLANSOL, 2011, p. 59).

Eros, a figura grega para Cupido, o deus romano, se presentifica em muitos dos escritos de Llansol. Ele é nomeado, como acontece em *Parasceve*, ou incorporado a um outro ser, como em *Hölder, de Hölderlin*, pequeno livro de 1993²². Em *Onde vais, Drama-Poesia?*, livro de 2000, Hölderlin é chamado o “do Fiel ao Amor” (LLANSOL, 2000, p. 21) por ter partido do mundo da razão em nome desse sentimento. Isso acontece na casa que é também uma mulher, a que fala, e nela estão reunidos Giordano Bruno e Myriam, além dessa mulher e Hölderlin: “entrei aqui por amor pelo monstro – pensara ele, momentos antes –, e perdi o equilíbrio dos ramos da árvore que balança” (LLANSOL, s/d, s/p). Mais adiante, essa perda de equilíbrio é designada como loucura, que “era a mente estar com o poema, e o corpo ausente” (LLANSOL, s/d, s/p). Do amor para Llansol sabemos então isto: mente, corpo e poema, juntos. Mas não exatamente equilibrados ou desequilibrados – existe aí uma disposição para a dança do poema com o corpo e a mente, sem hierarquias.

22 *Hölder, de Hölderlin* foi publicado por Llansol e Augusto Joaquim pela Colares Editora. Ao dizer do livro como pequeno não mencionei um dado de comparação: ele cabe dentro de uma carta. A coleção (*Amar um cão*, de 1990, também foi publicado por ela) se chama, precisamente, *Livro Carta*, e o livro era vendido com um envelope para o envio. Algumas páginas em branco antecipam o texto, e ao final dele uma página guarda poucas linhas para a escrita da/o remetente à(o) destinatária(o). No exemplar onde fiz minha leitura desse texto, emprestado, Manoel Ricardo de Lima anota, nessas páginas em branco, apontamentos que estão ali anunciando uma chave de leitura: Hölder “é o nome medieval do diabo. Significa também ‘pequeno sabugueiro’, e o sabugueiro na Alemanha é a árvore da vida, onde mora o destino” (LIMA, s/d, s/p). A sobreposição de significações entre o diabo, a árvore e o destino não aparecem como questão desta tese, mas é importante perceber o jogo que Llansol arma a partir de uma imagem como o diabo e o destino, costurado aí com a imagem da árvore da vida.

2.3.

Mãos decepadas são mais velozes

Voltemos à história que o velho Sócrates conta e lembremos que a mãe de Eros, a Pobreza, é também conhecida como Decepção. Os dois nomes – Pobreza e Decepção – num só ser faz com que cada uma dessas duas palavras seja alterada pela outra, evidenciando o que na decepção há de pobreza, trazendo para a pobreza o gesto da decepção. Esta palavra perpassa todo *Parasceve*, configurando o gesto da formulação da existência e, em alguma medida, a decepção aparece como algo a que mesmo Llansol experimenta. O livro é publicado em 2001, quase trinta anos após *O Livro das Comunidades*, seu livro-fonte, onde estão apresentadas ideias que serão trabalhadas numa vida inteira de pesquisa, estudo e leitura. Em *Parasceve* esse movimento da escrita aparece como a devolver o olhar para quem escreve, evidenciando um processo de decepção praticado e buscado; em *Parasceve*, portanto, não só as figuras se despem, dos seus nomes, por exemplo, não só elas experimentam os cortes, o abandono; a escrita como projeto de vida também experimentou se despir e ser abandonada; Llansol trabalha para que a leitura passe a fazer parte da vida como a vida faz da leitura, correspondendo em gestos e metamorfoses. A partir de seus textos percebemos que hábitos e práticas do cotidiano guardam, com o texto, uma correspondência, uma duplicidade, e tem para com eles um aprendizado – a lembrança constante que o controle e a definição devem ser desestabilizados. A impermanência da vida, que tentamos conter com a normatividade e a exigência do bom comportamento em sociedade²³, teria franca e aberta circulação no interior de cada texto e do leitor que está diante dele na procura da legência. A tarefa para a qual os textos de Llansol convidam a estar junto é sempre buscar na existência a companhia que sugere e está aberta a essa impermanência. Ela então evidencia essa companhia como aquela que a escrita propõe, além de ser o lugar mesmo em que se constroem as formas do vivo, onde o vivo (que são os seres humanos, os animais, os objetos, as forças da natureza) se abre a essa reciprocidade, ao dom como o presente que se dá, não que se recebe.

23 Para Hannah Arendt, em toda sociedade espera-se do indivíduo um certo tipo de comportamento, com numerosas e estritas regras, feitas para normalizar esse indivíduo, “[...] fazê-los ‘comportarem-se’, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada” (ARENDR, 1989, p. 50)

Em *Parasceve*, a decepção vai sendo tecida desde o subtítulo *Puzzles e ironias*. O livro começa com um jogo que se assemelha ao um qualquer jogo de cartas, reafirmando a ideia de um *puzzle* por desvendar: a mulher abre o dicionário e este, “como um croupier” (LLANSOL, 2001, p. 9), lhe dá três palavras: “atriz, actual, actualidade” (LLANSOL, 2001, p. 9). Qual a força dessas palavras nesse contexto? Ela então “repara que, sobre a página, as palavras estão a andar; acumulam-se como num baralho, sobrepõem-se, deslizam, e tomam banho num mar que ali apareceu // foi muito brusca essa aparição” (LLANSOL, 2001, p. 9). As palavras que aparecem e dizem de um jogo com o real brincam com o convite que cabe aos primeiros parágrafos dos livros, a força de começo que podem desfiar tudo o que vem depois. Não à toa elas sobrepõem-se e deslizam, e tomam banho de mar e a “brusca aparição” deste existe à semelhança das cenas fulgor, aparições que cintilam sem aviso, sem projeto, que fazem giros e dobras pelo texto. Mas não só, aparecem aí também as *ironias* do subtítulo: por mais que a ironia, ao longo do texto, vá se desenhar como outra coisa, aqui, nesse primeiro parágrafo, é ela quem molda a brusca aparição do mar no texto de uma portuguesa, herdeira de toda uma história de navegação, de produção de uma ideia de mundo a partir desse mar. Qual o jogo está sendo forjado, com a ironia inscrita em sua formulação, quando o dicionário dá as palavras como cartas e elas saem a desenhar a existência? Qual o lugar da escrita, ou, ainda, da linguagem, na existência inscrita nas palavras e na vida? Llansol sabe que esse povo português, proveniente de um diminuto território físico, vive a herança de uma História que conta sobre a investida no imenso e desconhecido mar; sabe dos efeitos de um livro como *Os Lusíadas* no que ainda hoje é Portugal (Camões é, inclusive, uma de suas figuras em muitos de seus escritos, como *O livro das comunidades e A restante vida*). “Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos”. Mas sabe que a herança tem peso e presença, e conclui ser esse um “paradigma frontalmente inatacável” (LLANSOL, 1985, p. 40).

Mas, dado que Llansol está a reescrever um dos começos da cultura ocidental judaico-cristã, a aparição nos remete ainda àquela do Jesus redivivo, no terceiro dia depois da morte: a palavra *parasceve*, no dicionário, significa a sexta-feira “em que os judeus se preparavam para celebrar o sábado ou qualquer dia festivo, especialmente a Páscoa”, ou a Sexta-feira da Paixão, para os católicos²⁴.

Mais uma vez a dimensão salvífica e misteriosa da palavra ganha outro contexto, “vai ao encontro daquilo que o significado religioso oculta quando a experiência religiosa é vista pelo modelo totalizante da teologia” (LOPES, 2013, p. 77), como sabemos desde Silvina Rodrigues Lopes e seu texto *Teoria da des-posseção*, de 1988, quando Llansol já havia voltado para Portugal e publicado *Contos do Mal Errante*. A experiência, assim, como o que se debate contra o programa estabelecido pela Igreja, sua liturgia instituída²⁵, sua engrenagem estabelecida. A experiência que se realiza na fuga, pela brecha do possível, é também parasceve.

Para João Barrento, “*Parasceve* é uma promessa: não um fim, mas um começo. Um novo começo na obra de Maria Gabriela Llansol” (BARRENTO, 2001, s/p). Um começo em que o enfrentamento com a linguagem se renova, de outro modo, com figuras em menor número, sem nome, em uma conversa ainda mais demorada, ainda mais atenta ao qualquer que o texto prefigura. Parasceve é também um rapazinho, “um ser muito delicado, embora firme, com uma pala de tecido forte apertado por detrás da cabeça, a proteger-lhe os olhos” (LLANSOL, 2001, p. 15). Ele vem com a família ao que parece um parque, pela presença das árvores, e da árvore Grande Maior. A família parece estar a passeio. E a mulher rememora a visita ao jardim, o que “permite pensar, tem a sua própria forma de pensar o pensamento” (LLANSOL, 2001, p. 12). Atentando para o jardim não como objeto, mas como o que nos constitui e o que constituímos junto com ele.

Para este texto, *Parasceve* é a travessia autônoma, mas não solitária, do aprendizado, com a leitura, pela leitura – com a escrita e pela escrita. A linguagem que a escrita espelha estilhaça uma ideia de literatura, uma ideia de auto-centramento, de localização das ideias e das formas, numa mutação silenciosa. *Parasceve* pode ser, ainda, parte da pergunta que esta tese faz, pergunta a

“Parasceve”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/parasceve> [consultado em 29-04-2019].

25

Em uma conferência intitulada *Arqueologia da Obra de Arte*, de 06 de agosto de 2012, na Sicília, Giorgio Agamben apresenta uma recuperação do que seria a liturgia a partir de um livro do “obscuro monge” Odo Casel, de 1923, *A liturgia como festa misteriosa*. Na discussão desse texto, Agamben apropria-se do que Casel considera a liturgia para falar do artista e do fazer artístico: “Não se trata de uma representação [*rapresentazione*] em sentido mimético, mas de reapresentação [*ri-presentazione*], na qual a ação salvífica de Cristo é tornada efetivamente presente por meio dos símbolos e das imagens que a significam. Por isso se diz que a ação litúrgica age *ex opere operato*, pelo próprio fato de ser realizada, naquele momento e naquele lugar, de modo independente, por exemplo, das qualidades morais do celebrante” (AGAMBEN, 2013, p. 358). Esta nota aparece aqui para afirmar o sentido que uso da palavra liturgia: não sua leitura de Agamben através do monge Casel, mas o sentido corrente de se convencionou ser usada, como modelo programático.

propósito do que pode a leitura, o que pode um texto que se entrega ao enfrentamento da impostura da língua. *Parasceve* continua ativando o convite para, pela linguagem, desestabilizar a língua, as estruturas, a vagar com as imagens sem nelas encontrar objeto ou resultado, fazendo isso junto da mulher, ao lado do Grande Maior, da criança-ruah, do lobo.

Com o lobo, aliás, a relação se dá numa simbiose e afirmação. O capítulo III, *O Quarto de Arrumos e a Solidariedade dos Mundos*, inclusive, finda com o anúncio de uma “comunidade que vem”, à semelhança do título do livro de Giorgio Agamben (2013), onde o filósofo pensa o incomum da comunidade, a iminência, no aqui-agora, do que vem, existente na escrita, existente no corpo de quem a anuncia: “Desse seu conluio nasceu a geração sem-nome. Uma temível geração. Não só capaz de metabolismo, mas igualmente de metamorfose” (LLANSOL, 2001, p. 56). São eles os Alguém-texto, alguém-infância, o jovem-vê, a criança-asa. Esse conluio entre a mulher e seu constante interlocutor, o lobo, explicita metamorfoses de um corpo que vem, esse que já existe em silêncio dentro de cada um. Para Agamben, “o ser que vem é o ser qualquer” (AGAMBEN, 2013, p. 11), *qualquer* como o que também importa, o que ressalta a dimensão do querer que compõe a palavra, do desejo que perfaz o pensamento. O conluio indica, ainda, a formação de um corpo geracional para quem a mutação não é rechaçada, mas acolhida e também desejada. Corpo que se forja na experiência do estar diante do corpo do outro:

Por sorte, a mulher ao sentir a boca quente do lobo, transfere-se para a alegria. Deseja verdadeiramente morrer de rompimento. Há mesmo prazer, um prazer que o lobo estupefacto sente, na alegria que sente²⁶. Esboça um espasmo com a palma da mão. Sem saber porquê, a palma enrola-se em torno do candeeiro. Sente-se entregue, e disposta. Algo se ergue na mulher. (LLANSOL, 2001, p. 56).

Algo que não tem nome e silencia as projeções. Ergue-se não como constructo, mas como decepção, como abandono, existindo como força de mutação, do rompimento pelo qual deseja a liberdade que a mutação prefigura.

26 Enquanto escrevia essas páginas, alguém na vizinhança escutava Gilberto Gil, colocou *Andar com fé* e o jogo de palavras da música, a voz cadenciada parecia dizer: “O que afeta na mulher afeta na cobra coral”. A letra, porém, diz outra coisa: “Andá com fé eu vou / Que a fé não costuma faiá / Que a fé 'tá na mulher / A fé 'tá na cobra coral / Oh oh / Num pedaço de pão / A fé 'tá na maré / Na lâmina de um punhal / Oh oh / Na luz, na escuridão / Andá com fé eu vou / Que a fé não costuma faiá olêê”. Letra e música de Gilberto Gil presentes no disco *Um Banda Um*, de 1982.

São instantes que cintilam. O prazer que o lobo sente não é senão aquele mesmo da mulher, advindo da experiência que foi sentir sua boca quente. Algo erguer-se, portanto, num estar juntos diante do abandono, num exercício e numa insistência, “é um levantado que parece sair do corpo da mulher” (LLANSOL, 2001, p. 56), é um movimento, uma aparição e não tem nome, mas sabemos que existe porque existe a decepção.

A decepção aparece, nas primeiras páginas do livro, como algo que a mulher nota numa “pequena imagem, (...), na madeira de sua beleza” (LLANSOL, 2001, p. 21), que trazia os punhos sem continuidade de mãos. Não tinha um dos pés, e vinha na direção da mulher. Por não ser nomeada, não sabemos se a imagem em questão é a de Sant’Ana e Myriam. Aparece enquanto a mulher toma banho, quando esta sente o corpo dizer que aquela poderia ser a Senhora decepada. De pronto a mulher percebe-se vendo a imagem “andando por um ribeiro azulado calcetado de pedras onde a santidade nascente se via deslizando *com a água*” (LLANSOL, 2001, p. 22, grifo meu). Mais uma vez uma imagem da narrativa bíblica é modificada e sai de sua ambiência religiosa para compor outro entendimento – uma mulher, Senhora, a caminhar não por sobre, mas *com* as águas, em partilha, num viver juntos. Mas aí se apresenta uma outra dobra. A mulher percebe que as imagens não devem existir como única sustentação de toda uma história, que ela e a humanidade não precisavam dessas imagens únicas,

apesar do apelo em ter em todos os pontos o equivalente religioso de uma promessa conjugal. Afinal, decepar-se todos os dias como quem se lava, ou anda, deixando para trás o sujo, ou um membro do seu próprio corpo, ou nós da sua mente, era superior ao não-uso de qualquer objeto. (LLANSOL, 2001, p. 22)

Daí que Llansol sugere as primeiras imagens das quais se despir, abandonar: aquelas que na cultura judaico-cristã se estabeleceram como fundantes e únicas para a vida na Terra. Imagens que se expandiram para além das instituições eclesiais, que forjaram toda uma cultura e impregnaram a linguagem de muitos outros povos. Nesse sentido, as imagens são deslocadas e apropriadas em outro contexto, outros referentes, como, por exemplo, na imagem do voto que na instituição católica é tão presente (os votos do matrimônio, da ordenação de padres e freiras, na reafirmação da fé dos seus congregados). O voto, em Llansol,

é justamente aquele com o qual ela sugere que leitoras e leitores se valham: “o voto da decepção” (LLANSOL, 2001, p. 22), indicando a tática pela qual a existência das imagens pode prosperar. Essa é, aliás, a contradição e a condição da existência mesma, a possibilidade de tocar as imagens e também se desfazer delas. Llansol indica, inclusive, a necessidade do engajamento das imagens nesse processo-aprendizado. Porque, se não se disponibilizam, estão relegadas ao não-uso, isto é, se as imagens não estão disponíveis para a decepção, elas caem no não-uso, plasmando aí uma espécie de perda da sua força de existência. A queda, aliás, é uma das imagens mais recorrentes da cultura judaico-cristã, sendo o terceiro capítulo do Velho Testamento, atestando o mito fundante do que é ser homem na terra. Quando ambos são expulsos do jardim do Éden, suas existências são marcadas para a eternidade e para sempre terão que viver essa condição na tentativa de voltar para o paraíso. Mais uma vez a imagem bíblica sofre uma metamorfose para ser uma outra. A queda não é mais por onde o homem se encontra com o mal eterno, a danação, mas o que cai são as imagens, passam para o não-uso, perdendo sua força de existência, deixando de brilhar. Essa luminosidade é o avesso da impostura da língua que, com Témia, Llansol procura desestabilizar: e a impostura da língua, como orienta o crítico José Augusto Mourão, “é pretender que se diz o que não se está a dizer, desviando o texto do seu curso particular” (MOURÃO, 1997, p. 80), desviando do real que o texto apresenta.

Por isso que, para Llansol, “todos os objetos lêem, ou são dados a ler” (LLANSOL, 2001, p. 22), ainda que numa estranheza de leitura. Essa estranheza, aliás, está presente no seu projeto de escrita, que se constitui como força propulsora da vida que se dá nos textos, chamando para a vida aquilo que o texto oferece. Essa estranheza muito se dá no confronto das imagens que povoam seus livros, imagens feitas de elos então distantes – os objetos e o gesto da leitura, por exemplo. Segundo Silvina Rodrigues Lopes, essa estranheza acontece na literatura porque *algo se passa* enquanto estamos lendo e esse algo-que-se-passa não estava previsto. Em um texto intitulado, precisamente, *A estranheza em comum*, Lopes especifica:

hecha en el lenguaje común, la literatura no se dirige a lo que está o pasó, sino a lo que pasa: nadie, ninguna institución, se

puede colocar en el lugar de la respuesta, estar a la altura de responder a lo que no se agota en el orden del conocimiento o de la presentación de realidades finitas, y, con todo, nuestra condición es la de dar respuesta – exigencia primera del lenguaje común, porque en este todo comienza en la respuesta, en el ser-con-los-otros. (LOPES, 2010, p. 90)²⁷.

O momento em que um ser toca o outro, em que este ser é ser-com-os-outros, condição *sine qua non* da existência, é um momento de embaraço, de constrangimento; a radicalidade do texto de Llansol está também em levar esse embaraço a alguns limites. São esses instantes de movimento de expansão ou retração que as aberturas são possíveis. E com elas a vida, irrompendo. Lopes avança por essas aberturas para, no já citado *Teoria da des-posseção*, reverberar essa estranheza:

A escrita de Maria Gabriela Llansol pertence à eterna paisagem da escrita. Ambiente e corpo dos seres vivos, caracteriza-a, como a toda a vida, não apenas o ser um tecido de relações que se alteram na constante mudança de todas as coisas, mas o ser um tecido onde a mutação irrompe: a vida está além da vida, a escrita além da escrita. (LOPES, 2013, p. 10).

A linguagem diz também o que não previu dizer, assim como toda escrita está prenhe de futuro. *Parasceve* aparece em 1978 como pensamento e decepção, exercício a ser feito dia a dia: a lição está em *Lisboaleipezig I, O encontro inesperado do diverso*, no momento em que Llansol se encaminha para o preparo do jantar. Estava a ler, abandona o texto sobre a cama e vai ao andar de baixo, para a cozinha. Nesse trajeto, ela quer, em cada degrau da escada, desfazer-se “destas imagens, pensando com firmeza que escrever é levar a leitura pelo seu caminho, de modo que quem lê sobreviva ao seu encontro” (LLANSOL, 2014, p. 14). Para Llansol é crucial abandonar as imagens acolhidas, formadas, formatadas, preparar o corpo para outra cena fulgor, outra vivência, outro encontro com a leitura: o risco de se estar à margem da mutação. Ela nos diz, ainda, que não existe fuga para a impermanência da vida e que a escrita também acontece nessa chave, isto é, a escrita que também opera com imagens que não se instauram, mas que nos escapam tão logo são alcançadas. Não há garantias, e o depois de cada

²⁷ Em tradução livre: “feita na linguagem comum, a literatura não se dirige ao que já passou, mas ao que passa: ninguém, nenhuma instituição, se pode colocar no lugar da resposta, estar à altura de responder ao que não se esgota na ordem do conhecimento ou da apresentação de realidades finitas, e porém, nossa condição é a de dar resposta – exigência primeira da linguagem comum, porque isso tudo começa com a resposta, no ser-com-os-outros”.

experiência é o que vai denotar se ela houve, ou não, como ela foi. Por isso, a mulher segue em sua intenção: “tiro os óculos, o braço, o punho, os dedos, as unhas, significando com isso que, por momentos de muitos anos consecutivos, vou deixar de escrever” (LLANSOL, 2001, p. 52).

O presente dos anos que estão por vir, assim, acontece ali, no despojamento do corpo que desce as escadas. Se, em algum momento da história do pensamento o corpo aparece como o que o limita, aqui o pensamento joga com o corpo, está junto do corpo para alcançar a formulação que deseja, atua com ele na busca por libertação, aprende junto. Decependo-se, despojando-se de si, a mulher evidencia um gesto e uma experiência:

Um gesto: uma conduta, uma maneira de ir para ou de deixar vir, uma disposição, um convite ou uma escapadela, *que precede toda construção de significação*. Uma experiência: uma ultrapassagem de toda significação dada e *a abordagem de um real que o sentido não retém em seus fios*. (NANCY, 2015, p. 15, grifos meus).

O fragmento compõe o livro *O Pensamento Despojado*, de Jean-Luc Nancy, onde o filósofo discute, a partir de Jean-Paul Sartre e Jacques Derrida, as possibilidades e a existência do pensamento. Para essa filosofia herdeira do pós-estruturalismo, em que a estrutura da língua não determina a existência, mas, ao contrário, a vida interpela a língua e nesse enfrentamento inventa um mundo, a linguagem existe para apresentar e constituir o gesto e a experiência. Nancy assinala, ainda, a impossibilidade mesma de um pensamento sem corpo, ressoando um pequeno texto de Llansol publicado em 1982, *A literatura, muitas vezes*: “E, sem metáfora alguma, corpo e linguagem são estritamente sinónimos, mesmo se em categorias paralelas ou, mais exactamente, funções idênticas em reais diferentes” (LLANSOL, 2019, p. 3).

Aqui, o pensamento despojado de Nancy se aproxima ainda mais do decepamento de Llansol, ambos na chave da radicalidade. O projeto de Llansol com a escrita, como assinala Lopes, está além da escrita, e, ao mesmo tempo, não pode prescindir dela: se materializa e evapora junto com ela. Aqui, a relação entre o corpo e a decepção plasma, de algum modo, o que acontece entre o pensamento e a nudez: quando a nudez parece ter sido alcançada, ela se afasta um pouco mais, distancia-se e exige *mais movimento*. Esta seria, para Nancy, a forma

de existir do pensamento: ser passível e propulsor de movimento. No livro em questão, o filósofo parte da leitura que o poeta Christian Pringent faz de uma frase de George Bataille, esta presente no livro de Nancy como epígrafe: “Eu penso tal como uma moça despoja-se de seu vestido” (BATAILLE *apud* NANCY, 2015, p. 12). O poema é o seguinte:

O professor diz a queda do teu vestido é como meu pensamento
 meu pensamento tomba com teu vestido a queda de meu
 pensamento é isto em que penso quando penso no momento em
 que teu vestido tomba o professor diz meu pensamento é uma
 tumba onde pensar se despoja meu pensamento se despoja na
 vontade de tocar o que teu vestido tombado reveste de
 pensamento o professor diz meu pensamento toca no despojado
 do pensamento seria preciso tocar isso na nudez do pensamento
 tombado no despojado do pensamento seria preciso pensar no
 pensamento despido de todo pensamento (PRINGENT *apud*
 NANCY, 2015, p. 13)

A repetição de gestos e palavras – pensamento, professor, vestido, nudez, tomba-tumba – instaura um movimento, talvez o mesmo movimento do qual o pensamento é feito. Um possível exercício de trazer o poema para a voz alta reafirma esse movimento, já que, como um trava-língua, a voz traz e evidencia o corpo ao mesmo tempo em que torna rarefeito o sentido das palavras. Talvez o pensamento seja isso também: o sentido que se perde na repetição e que se recupera na pausa, no respiro. Ao repetir em voz alta as palavras inscritas no poema, inscritas agora na voz, aquela ou aquele que declama talvez esteja já em presença da noite, a noite na qual entramos quando entramos no pensamento despojado. Inevitável aqui também é a exposição de uma impossibilidade de garantia quanto ao que seja o pensamento nu: como afirmar o que se nos escapa reiteradamente? Melhor, acreditamos, é trazer para a superfície da página, abrir espaço para a aparição mesma da contradição, como faz Nancy quando aponta a noite como constituinte do pensamento nu, como o que o forja e propicia. A noite, “privação de visão” (NANCY, 2015, p. 38), é, nesse sentido, a “visão do nada, mas não um nada de visão” (NANCY, 2015, p. 38): ela nos chega pela visão, mas não a percebemos como objeto, senão como um *estar no mundo*, em movimento.

Com a busca pelo pensamento nu, Nancy elabora, portanto, sua compreensão *do que estamos diante de* quando estamos submetidas e submetidos à tarefa do pensamento. Para ele, a busca pela nudez, pelo pensamento nu,

constitui o exercício crucial da filosofia, da investigação sobre o que é estar no mundo e, sobretudo e radicalmente, o estar no mundo com o outro, o irremediavelmente outro. O pensamento, para se constituir como tal, acredita Nancy ao ler Sartre e Bataille, precisa se despojar, abandonar o que no pensamento o arrasta, pensá-lo fora do assujeitamento²⁸ “a horizontes de ciência e sentido” (NANCY, 2015, p. 32), expondo o avesso do sentido, vivenciando o que é sentido como o que reverbera no corpo, com o sentido. E também aquilo que queremos com a linguagem a partir do que se sente. A busca pelo pensamento nu é esse enfrentamento: não com o pensamento da crise ou do desalento, mas ele mesmo “pensamento em crise ou em desalento” (NANCY, 2015, p. 32). Pensamento como fuga, que não se captura, que se afasta tão logo é tocado e não se *contém*, não se *contenta* – ou, como aposta Nancy, “se guarde tanto da suficiência quanto da renúncia” (NANCY, 2015, p. 32). O filósofo aponta, ainda, que “não há pensamento, quer dizer, articulação de sentido, que não tenha o inacabável em si, excedendo o sentido, como uma intimação, como uma obrigação cerrada” (NANCY, 2015, p. 32), acolhendo e explicitando (mais uma vez) a contradição que é uma “obrigação cerrada” (NANCY, 2015, p. 32) e o projeto sem finalidade da prática do pensamento.

Para Llansol, provocar uma ranhura na literatura e fazer da leitura o gesto pelo qual um corpo se movimenta é dizer também de um pensamento despojado como *decepação*. A decepação talvez não seja senão isso, o despojamento do pensamento do que o acorrenta à realidade, mas não ao real. A realidade como a que guarda as imagens da publicidade, do cinema e do turismo de massa, das redes sociais esvaziadas de força, e o real como o que a escrita instaura, que o texto apresenta e no qual entramos para junto com ele tocar o outro, o desconhecido. Talvez esteja aí a diferença entre o que pensa a escrevente e o filósofo: para ela a escrita é imprescindível, ainda que para afirmar que esta também será abandonada. Llansol não deixou de escrever enquanto vivia; seu último livro, *Os cantores de leitura*, foi publicado em 2007, um ano antes de sua morte. Com Nancy o pensamento vira escrita, mas não está, necessariamente, vinculado a ela.

28

Nancy usa a palavra “assujeitada” para pensar o pensamento fora do que torna o ser um “sujeito”.

Ambos estão, porém, com e na radicalidade de suas propostas, pensando um estar no mundo em que o movimento seja o mais fluido, o mais leve e expandido. É possível ler essa radicalidade do despojamento, assim como da decepção, como um despir-se da moral como ordenamento da existência, do conservadorismo como as amarras que impedem o voo livre, de uma história oficial que silencia e oprime. O que mais? Quando uma proposta é feita a partir de um contexto como o de Llansol e Nancy, europeus, ainda que a Europa seja um território também de uma aceleração e posicionamentos desiguais, não é tão imediata a resposta. O quanto é possível se despojar do ser mulher, por exemplo, que carrega consigo um corpo vilipendiado, silenciado? O quanto é possível se despojar quando há uma história de colonização que vincula de modo muito particular a produção de pensamento dos territórios americanos, como o nosso brasileiro, a essa mesma Europa? O quanto é possível se decepar a ponto de perder de vista a cor da pele que se carrega? A estranheza se apresenta então, o incômodo toma lugar no corpo. Há uma outra possibilidade de leitura desse despojamento, qual seja, o despojar-se da dor, da mágoa, para então enfrentar as convenções de outro modo. Para esta tese, a leitura é um dos modos possíveis de fazer isso acontecer no corpo. Llansol procura essa direção:

- É doloroso dar vida ao espírito bravio, e não lembrar...
- Acho que ter um tronco e equilibrá-lo é preferível a ter memória.
- Também é verdade que, com algum treino, o dentro e o fora se tornam reversíveis, quase sem dor.
- Nascer e renascer. Dar botões e ramos. Deixar cair as folhas e torná-las matéria nossa...
- É a tua travessura de árvore. A tua pujança não recorda. Mas eu não sou árvore. (LLANSOL, 2001, p. 130).

De modo paradoxal, quando Llansol escreve que não há hierarquia entre os seres, quando reivindica no texto um mesmo existir pensante para todas suas figuras, reafirma a distância que existe entre a prática que se dá no texto e fora dele. É a mulher quem diz: “eu não sou árvore” (LLANSOL, 2001, p. 130). As figuras, sabemos, são o direito e o avesso dessa evidência: “o cão real que existiu foi sempre mais vivo que a figura o poderá ser alguma vez” (SARMENTO, 2009, p. 29), comenta o pesquisador Paulo Sarmiento na conversa já mencionada no primeiro capítulo. Se o sentido que se alcança reverbera como sentido em

movimento, segundo Nancy, o pensamento vai assumindo formas como a estranheza, o desconhecido, o medo, a dúvida, a insegurança. É um problema de linguagem: tanto mais Llansol joga com os sentidos, mais ela pede uma leitora e um leitor disposta e disposto a estar nesse movimento.

Com tantas exigências, qual leitora ou leitor pode surgir no encontro com essa escrita? A leitura de Llansol não é uma leitura descompromissada, mas uma leitura também sofisticada de *uma* herança, *uma* articulação de sentido, próximas de *um* mundo surgido no bojo de *uma* cultura. Qual leitora, qual leitor a escrita pede quando Llansol articula essa escrita para com ela enfrentar determinados parâmetros e paradigmas da história judaico-cristã, da estrutura fundante instaurada por essa cultura? O contexto histórico, a paisagem moderna, não escapam à formulação de Nancy sobre o pensamento que procura a nudez, o despojamento: “Mesmo as esperanças mais determinadas a afrontar os restos do Ocidente são elas mesmas concebidas e estruturadas por aquilo que se dissolve” (NANCY, 2015, p. 19). E no texto, como discutido na Introdução desta tese, a dissolução não é a morte que propaga o desaparecimento, mas a mutação que reconfigura os corpos.

Para Nancy, “pensar, (...), não deve aí levar nada além do peso de estar no mundo, ínfimo e excedente” (NANCY, 2015, p. 25). O abandono e o corte estão no exercício que leva ao pensamento, ou é ele mesmo pensamento. Nesse sentido, é possível ler com Nancy que a herança histórica, identitária, territorial, os muitos atributos que compõem um ser no mundo, existem para serem manuseados, cortados, despídos do corpo como do mesmo modo que o vestido. E isso implica contradições, expansões, limitações que o corpo vivencia quando entra em contato com o desconhecido que o habita, aquilo que toca, mas não alcança em sua totalidade – pois “a nudez é sempre também, como a compreendemos, uma estrangeiridade e uma intradutibilidade: a singularidade fugitiva de um só sentido” (NANCY, 2015, p. 24), como afirma Nancy ao citar um texto de Federico Ferrari para fechar a *Abertura* de seu livro²⁹. Nancy escolhe não traduzir o fragmento

29

O texto, em italiano: “*Nuda davanti a me. Non sei tu, ma la nudità stessa. Non sei tu, non sei quella che fino ad ora avevo conosciuto: l'amica lontana. Eppure, oggi, mi sembra che solo in te, nel tuo corpo nudo, la nudità possa presentarsi. // Mi guardi in silenzio, forse senza capire. Per me è lo stesso. Nudi l'uno davanti all'altra. Non c'è davvero nulla da capire. Ognuno attesta la presenza dell'altro*”. (FERRARI apud NANCY, 2015, p. 25). A edição brasileira escolheu por publicar, nas notas ao final do livro, a tradução para o português. Vejo-me diante de um dilema: acompanhar a decisão do autor ou aquela dos tradutores? A compreensão de que estamos, no

(para o francês, língua em que escreve) no intuito de evidenciar essa singularidade, o que se apresenta e o que se ausenta com a tradução, ou, com a nudez do pensamento.

A nudez, portanto, retira-se quando é exposta, distancia-se. Com o vestido despido, o corpo é visto e se vê, percebendo-se ele também desnudo. Mais uma vez se reafirma o jogo que a visão instaura no despojamento do pensamento. Daí que a visão é “privação de visão”, (NANCY, 2015, p. 38), e, ao mesmo tempo, “visão do nada, mas não um nada de visão” (NANCY, 2015, p. 38), nos remetendo diretamente ao paradigma de uma visão dobrada sobre si. Ao lembrar que o corpo não é o que está por baixo do vestido, mas ele mesmo a nudez, tanto para quem olha quanto para quem se despe, um afastamento da intimidade alcançada, o filósofo indica a partilha de um gesto e uma experiência, ainda que não coincidentes no tempo ou no espaço. Essa partilha é como a comunicação, que “não transporta significações: ela põe em contato aberturas de sentidos” (NANCY, 2015, p. 48).

Uma abertura recortada de *Parasceve* é, agora, o modo como fechamos este capítulo, jogando fora, junto com a mulher, a estatueta e sua matéria de madeira para então pensar sobre a mutação que apresenta o *ruah*, e as melodias admiráveis das quais ele é capaz. Com as mãos decepadas, o pensamento despojado, a mulher sabe de um pecado a rondar seu gesto. A instabilidade, no entanto, abre outros caminhos:

Se a tua mão te escandalizar, corta-a. E o escândalo é acreditar o humano como exclusiva sede de saber. A mulher fez bem em lançar fora a estatueta. Não conseguia desprender-se da sua matéria de madeira. Claro que o gesto da mulher não fora impecável. Não percebera que, ao lançar fora a estatueta como lixo, a fizera entrar no ponto do espaço onde suas mãos decepadas estavam destinadas a executar melodias admiráveis. (LLANSOL, 2001, p. 149).

Brasil, nada próximos do italiano como os franceses talvez estejam, e que a apresentação do texto traduzido aqui é um elemento a mais na possibilidade de leitura no original me leva a reproduzir aquela tradução: “Nua diante de mim. Não és tu, mas a nudez mesma. Não és tu, não é aquela que até agora eu havia conhecido: a amiga longínqua. No entanto, hoje, parece-me que só em ti, no teu corpo nu, a nudez possa apresentar-se. Tu me manténs em silêncio, talvez sem compreender. Para mim é o mesmo. Nus um diante da outra. Não há na verdade nada a compreender. Cada um atesta a presença do outro” (TRADUTORES, 2015, p. 226).

3 Modos de ler com a infância: o *ruah* e o Alguém-texto

3.1.

Uma viagem para distribuir cartas

No capítulo V de *Parasceve, Assim, na Terra...*, um banquete toma lugar no Grande Maior, interlocutor da mulher que escreve, da leitora e do leitor que se formam ali diante do texto; “todos os vivos ditos e por dizer, desde as cadeiras aos copos, desde as folhas aos ramos, desde os personagens às suas pregas de invenção” (LLANSOL, 2001, p. 75) comparecem ao encontro para se servirem dos *puzzles* e das ironias dispostos na mesa: “Não está o espaço cheio de iguarias e imprevisíveis?” (LLANSOL, 2001, p. 75). O título do capítulo guarda ainda um outro *puzzle*, um não-dito explícito: “Assim na Terra” é o começo de um dos versos do Pai Nosso, como consta no Evangelho Segundo São Mateus, antes de dizer “como no céu”. A oração sugere que no mundo dos homens a vida seja de acordo com aquela do céu, em sua Verdade e Virtude, mas Llansol oferece outra possibilidade: ao invés de olharmos para o globo, a saber se aqui estamos vivendo à semelhança de como se vive no céu, ela intenciona que no céu católico, mítico, aconteça como o que se diz e, sobretudo, *o que se lê* na Terra. Não a partir de um só Livro, o livro fundador, mas *com* todas as escritas possíveis, e é senão isto que aprendemos com *Parasceve*: posto que na superfície dessas escritas a paisagem é tomada pelo movimento e pelo entusiasmo que os banquetes oferecem e os convivas degustam, que na história do céu judaico-cristão também se sirvam de iguarias e imprevisíveis.

Mas o que acontece na Terra do texto? Sabemos que estão a banquetear, já ouvimos também a história que a figura do velho Sócrates conta pela escrita de Llansol, não mais de Platão. Logo então percebemos que a criança-*ruah* está irrequieta com a agitação. A mulher pensa em dizer-lhe um texto para trazer-lhe alguma calma; mas o *ruah* da criança, seu sopro vivo, o brilho que pede movimento e nudez, não se deixa estar e capta o que o universo-Alguém quer: “estepe” (LLANSOL, 2001, p. 75). A estepe figurando, aqui, como terreno a percorrer, lugares por ler, caminhos por se fazer com a leitura. A criança-*ruah*, ou

melhor, o *ruah* da criança, aquilo que nela instiga e propõe com a linguagem, pede movimento da criança – movimento do corpo que plasma, como vimos no capítulo anterior, o pensamento nu, dado que o pensamento nu é movimento. Porque não é outra coisa senão um texto, esse de Tchekhov, figura do escritor russo Anton Tchekhov, que a criança-*ruah* se vale para dar espaço a sua inquietação.

Vejo o *ruah* precipitar-se, sôfrego e entusiasta sobre
Uma manhã de julho, às primeiras horas da manhã, uma caleche desengonçada, sem molas, deixou a cidade N, capital de distrito da província de Z e meteu-se, com grande estardalhaço, pela estrada dos correios
 o *ruah* ia nela, arrastando a criança pela brisa. (LLANSOL, 2001, p. 76)

A viagem então começa na caleche sem molas, “onde vai toda a humanidade” (LLANSOL, 2001, p. 76), e segue trepidando pelo terreno que não chegamos a conhecer, pelas ruas e estradas de um lugar na Terra. Vão eles a entregar as missivas, gritando a tarefa com alegria, porque elas são também benfazejas para quem as entrega “às gentes que saem, confusas e ainda adormecidas, para as soleiras das portas” (LLANSOL, 2001, p. 76). O contraste entre o ânimo vagaroso dessas gentes e a viva coloração que emana da caleche salta da página enquanto a festa do banquete contamina a tarefa, se expande nela: a escrita é, afinal, a iguaria e o imprevisível que a carta carrega consigo. A entrega se desdobra, então, no possível do imprevisível, em um mundo novo que a carta apresenta, uma existência que joga entre a proximidade e a distância, um dentro e um fora; para cada destinatário um mundo novo se esgueira. Até porque as cartas aproximam o tempo da leitura e a palavra de um distante, fora da casa, a palavra de um outro, o estranho que a escrita pede e possibilita. Na carta, portanto, se abeira a surpresa e o presente, sua parte invariável.

As cartas e o *ruah* se assemelham: são existentes desse mesmo presente, aquele em que se entra, como se entra no real que a escrita apresenta, como discutido anteriormente nesta tese. Na mesma medida, esse presente, em Llansol, é o *ruah* que acompanha e formula a infância, o sopro que a infância oferece à linguagem, que a linguagem formula junto com a infância: não à toa *Parasceve* apresenta o *ruah* também como “A parte mais íntima e activa do som. Do som que

podem chamar ar ou vento” (LLANSOL, 2001, p. 177). Do som que o ar faz ao atravessar as narinas, levando oxigênio para os pulmões, transformando o sopro em vida; o som que o vento e as árvores fazem quando se encontram. Não à toa é o Alguém-vegetal que “num momento extremo, salvou uma criança humana de perder o seu *ruah*” (Idem). Estão vinculados, criança e *ruah*, a partir deste gesto de Alguém-vegetal, um gesto de aproximação e afeição. Ao usar um termo do universo cristão, sobre o que foi salvo, o *ruah* da criança, Llansol diz da existência de modo diverso do que a vida para a eternidade; a dimensão salvífica se metamorfoseia mais uma vez. O som da salvação, na configuração cristã, é o som da vida humana de seu nascimento aos 33 anos de um homem, sobretudo seus últimos respiros, quando os pregos perfuram suas mãos e pés, enquanto a coroa de espinhos sangra a circunferência do couro cabeludo. Como soam as marteladas que atravessam a carne humana? Como soam as pessoas que estão diante dessa cena?

Em Llansol, de outro modo, a salvação a partir do *ruah* soa como um sopro, o som do instante, íntimo e ativo, para o qual nos voltamos e com o qual nos fundimos. O *ruah* sugere uma disponibilidade para a escuta, um estar aberta e aberto para a sutileza do som que ecoa nas vozes de pouca amplitude e nos gestos sutis, nas vozes e gestos que procuram a expansão. Ou, ainda, o acolhimento do som que não pode ser evitado, como podem ser evitadas as imagens ao fecharmos os olhos, o toque ao desviarmos o corpo: a escuta pede orelhas muito atentas, muito grandes, como as da criança de cerca de seis anos que um dia foi Franz Kafka e que conhecemos a partir de Walter Benjamin no texto *Franz Kafka, a propósito do décimo aniversário de sua morte*, de 1934. No texto, Benjamin atenta para este rosto de olhos profundamente tristes, “a concha de uma grande orelha (que) escuta tudo o que se diz”³⁰ (BENJAMIN, 1994, p. 144) e a ambiência

30 Numa importante nota de rodapé do texto *A grande orelha de Kafka* (que ainda será observado com mais vagar aqui nesta tese), Rosana Kohl Bines aponta para a dimensão um tanto limitadora da tradução desta edição do livro de Benjamin. Cito a nota integralmente: “A tradução de Sergio Paulo Rouanet, aqui utilizada, não parece fazer jus à frase original em alemão: ‘*Unermeßlich traurige Augen beherrschen die ihnen vorbestimmte Landschaft, in die die Muschel eines großen Ohrs hineinhorcht.*’ Em consulta por e-mail à minha colega Susana Kampff Lages, professora da UFF, pesquisadora da obra de Benjamin e tradutora para o português de alguns de seus textos, ela propôs outras alternativas: ‘Olhos incomensuravelmente tristes dominam a paisagem a eles predestinada, na qual a concha de uma grande orelha penetra para escutar’ ou ‘Olhos infinitamente tristes dominam a paisagem a eles predestinada e auscultada pela concha de uma enorme orelha’ ou ainda ‘Olhos de uma tristeza desmedida dominam a paisagem a eles previamente destinada, que é auscultada com a orelha de um enorme ouvido.’” (BINES, 2019, p. 4).

da fotografia: “cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes” (Idem). Benjamin chama atenção, também, para o incômodo que a criança deve ter sentido ao obedecer à ordem de ficar parado para constituir uma imagem totalmente alheia a si. Ao acionar esses gatilhos, Benjamin contrapõe esse incômodo ao que mais tarde Kafka iria imprimir em algumas de suas histórias: “Essa tristeza profunda foi talvez um dia compensada pelo fervoroso desejo de ‘ser índio’” (Idem). Que índio? Benjamin cita Kafka, sem referenciá-lo: “Como seria bom ser um índio, sempre pronto, a galope, inclinado na sela, trepidante no ar, sobre o chão que trepida, abandonando as esporas, porque não há esporas, jogando fora as rédeas, porque não há rédeas” (Idem). Ao usar o termo “*ser índio*”, Benjamin (ou a tradução desta passagem) confunde o índio da América do Norte, mais conhecido como pele vermelha, que cavalga, com os povos indígenas que habitam as florestas amazônicas. Sua intenção, nesse sentido, aparenta ser não tanto o reconhecimento do que os povos originários apresentam como existência, mas o ser livre, o ser solto na existência, em cima de um cavalo ao qual se plasma e se funde, sem esporas ou rédeas: “já sem o pescoço do cavalo, já sem a cabeça do cavalo” (Idem). O que a criança não viveu e Kafka transformou em texto foi senão isto, um descompasso entre as possibilidades da existência e o imperativo da ordem e das normas paternas³¹.

Antes de pensar sobre o mundo da ordem e o mundo da criança interessa, no entanto, que nos demoremos um pouco mais sobre o que é estar à escuta na perspectiva da infância. A partir de um jogo de ecos e da vibração do som do *ruah*, nos voltamos para o texto *A grande orelha de Kafka*, da pesquisadora Rosana Kohl Bines, numa interlocução com o texto de Benjamin sobre Kafka. Ao recortar o apontamento (tão curto, de um parágrafo apenas no texto de Benjamin) sobre a fotografia em questão, Bines propõe uma “*pedagogia do ouvido*” (BINES, 2019, p. 4) pela dimensão do aprendizado que se expande com a escuta. Bines lembra que a escuta, enquanto acontece, não é percebida em seu acontecimento:

31 É muito conhecida a carta escrita e nunca enviada que Kafka dedicou ao pai. Postumamente publicada sob o título *Carta ao pai*, ela expõe o medo que Kafka sentia da figura paterna e as muitas injustiças que sente ter vivido. Por todo o texto, são inúmeros os trechos em que essa desigualdade de forças fica explícita, que Kafka se sente diminuído e impotente diante do pai: “É fato também que você nunca me bateu de verdade. Mas os gritos, o enrubescimento do seu rosto, o gesto de tirar a cinta e deixá-la pronta no espaldar da cadeira para mim eram quase piores. É como quando alguém deve ser enforcado. Se ele é realmente enforcado, então morre e acaba tudo. Mas se precisa presenciar todos os preparativos para o enforcamento e só fica sabendo do seu indulto quando o laço pende diante do seu rosto, então ele pode ter de sofrer a vida toda com isso” (KAFKA, 1997, p. 15).

quando ouvimos, ouvimos sem que um outro possa se dar conta disso – que, nesse caso de Kafka, é o pai, a ordem e a lei que o pai corporifica – e nessa condição que o estar só possibilita, a criança rompe as imposições: “Essa deriva acústica burla o controle parental e o esforço de fixar, pelo olho da câmera, um retrato imóvel e constrangido da infância. *O menino escapa pelo ouvido*”. (BINES, 2019, p. 5, grifos meus). A pesquisadora lembra, ainda, de como o próprio Benjamin tinha uma fotografia como essas de estúdio: e na repetição o exemplo torna-se um problema coletivo, “uma experiência coletiva, ameaçadora, que Benjamin deseja interpelar e interromper. Pelo som. Algo longínquo vem chamar as crianças – e só a elas”. (Idem). Que chamado é esse?

Na amplificação da pequena caixa de ressonância dos corpos infantis, algo se dá na escuta que direciona e movimenta o corpo para o que não se instaura no *é assim porque assim é*, máxima dos adultos. A criança *escapa* desse ordenamento, numa fuga ao enquadramento, ao assujeitamento do controle. A criança então faz do som o jogo em que monta e organiza sua linguagem que é a brincadeira. Nela, a dimensão do lúdico tem sua maior expressividade, no que ele pode como montagem e organização de uma outra vida:

Conectar-se com essa frequência ínfima do quase inaudível supõe um gesto de intensificação da vida, lá onde ela é menos garantida. Os dois meninos (Benjamin e Kafka) tornam-se aliados de existências imperceptíveis e colaboram para fortalecê-las, na medida em que devem testemunhas auriculares do rumor que delas emana. São pequenos sinais de vida que a escuta de longo alcance reconhece e propaga, amplificando os barulhos das coisas semiapagadas na caixa de ressonâncias da grande orelha. (BINES, 2019, p. 5)

É durante a infância em sua disponibilidade e liberdade que o ser sem fala capta minúcias sonoras para com elas reinventar um mundo na brincadeira, para com elas *aprender com a brincadeira*. Nesse sentido, a história que a criança pede para ouvir é a imagem do aprendizado que vem dessa solicitação, e quem assume o posto da interlocução está incumbido da tarefa de aprender a história para a contar. A pergunta é o motor dessa tarefa, o som que ela emite o pedido do ensino e o que mobiliza o aprendizado. O aprendizado, portanto, se dá apenas na companhia, no encontro em um fazendo o outro perceber de algo a partir de uma

pergunta, de uma solicitação. Em debate sobre *O que é uma figura?*, *Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*, de 2009, organizado por João Barrento, já mencionado anteriormente, Llansol insere, numa conversa sobre o ensino, a questão do Mestre de Leitura: “todos os que pensam, mas pensam a partir do corpo (‘a partir de’ talvez não seja o melhor termo), mas pensam deixar fulgurar o corpo, levam-nos aonde nós estamos a chegar, a esse lugar onde todos, no fim de contas, são mestres de leitura” (LLANSOL, 2009, p. 110). Ser mestre de leitura aciona os sons ao redor, o que soa na repetição das histórias.

A noção de aprendizagem, assim, nos devolve momentaneamente para a estatueta. O que vem, então, a partir dessa imagem de Santa Ana e Myriam, da criança a suplicar, é tomado como um possível começo, que são fundamentais ao procedimento de leitura crítica frente ao projeto de Maria Gabriela Llansol e o enfrentamento daquilo que lê e daquilo que escreve.

Seguimos, então, na esteira de Llansol, pensando o aprendizado como solicitação, os objetos como os que também são dados a ler e nesse jogo se explicita o aprendizado que as crianças podem ter com esses objetos que chegam com a / na brincadeira. Como eles chamam a infância e o que pedem dela? Na escuta apurada e minuciosa, o mínimo e pequeno toca o mundo que ali se constitui, sem reverso. Como o fluxo de ar que sai de dentro da boca, fremindo os lábios em sua passagem: não comunica nada, mas aproxima a criança do outro. Para ela, está ali um mundo todo exposto, *íntima exterioridade*, que a criança conhece no imediato da brincadeira: “O som não tem face oculta”, afirma Jean-Luc Nancy em *À escuta* (2014, p. 30), ao lembrar que ao som não se pode dizer dentro ou fora, mas está ele todo diante, atrás, em cima, abaixo. “Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto em meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direção a mim” (Idem). A emissão sonora é a sua própria recepção, o som se forma e ecoa na constituição de um novo singular e nessa singularidade é possível tocar o outro em sua estranheza. A recepção também acontece num outro, que não pode desviar da emissão, não pode não recebê-la; desse modo, essa outra singularidade é atingida. São dois movimentos de um só gesto, a emissão sonora, tanto que Nancy demarca sua amplitude para além do fazer-se ouvir. Esse gesto inaugura algo,

nesse momento um começo se instaura. Como o choro da criança quando nasce, começo inefável:

Talvez seja preciso compreender assim a criança que nasce com o seu primeiro grito como sendo ele-mesmo – o seu ser ou a sua subjetividade – a expansão súbita de uma câmara de eco, de uma nave onde retine ao mesmo tempo o que a arranca e o que a apela, pondo em vibração uma coluna de ar, de carne, que soa nas suas embocaduras: corpo e alma de *um* qualquer novo, de um singular. (NANCY, 2014, p. 35).

Nancy pode não ter atentado para os seres que também inauguram um novo começo, um novo tempo, mas são feitos de outra coisa que não carne. Porque é também esse choro que garante a vida Pinóquio, coluna de madeira e ar que pede clemência pela vida quando, numa de suas peraltices, é ameaçado pelo titereiro Manjafogo a ser lenha do seu fogão. Pinóquio estava no caminho da escola, com sua cartilha de estudante embaixo do braço quando viu o teatrinho e desviou o caminho. O boneco trocou a cartilha pela entrada no espetáculo – que custava exatamente quatro moedas, o preço que o pai Geppetto teria pago na cartilha caso tivesse o dinheiro (não o tinha, por isso resolveu trocar o próprio casaco para adquiri-la. Voltou para casa em mangas de camisa). No teatrinho, os bonecos de madeira davam cabo de sua cena, o público ria a se contorcer, até que Arlequim e Polichinelo param suas performances para apontar alguém na plateia. Haviam reconhecido Pinóquio de cima do palco, e berram em sua direção:

– Deuses do firmamento! É sonho ou estou desperto?
Não é que aquele ali é o Pinóquio!...

– É o Pinóquio de fato! – gritou Polichinelo.

– É ele mesmo! – bradou a senhora Rosaura, espreitando ao fundo da cena.

– É Pinóquio, é Pinóquio! – berraram em coro todos os bonecos, saindo aos saltos dos bastidores.

– É Pinóquio, o nosso irmão Pinóquio! Viva Pinóquio!...

– Pinóquio, venha comigo aqui em cima – gritou Arlequim – venha cair nos braços dos seus irmãos de madeira. (COLLODI, 2002, p. 57)

A festa do reencontro é interrompida pela plateia que se entedia com os “abraços, as palmadinhas, os beliscões amigáveis e as cabeçadas de verdadeira e sincera fraternidade” (Idem) dos bonecos de madeira. Eles, porém, não se importam com a demanda da plateia para que voltem a fazer o que deveriam fazer,

para que as coisas voltem para o lugar estabelecido, pelo contrário – aumentam a algazarra. Até que chega o titereiro e com sua imagem ameaçadora silencia a festa. Voltamos a encontrá-los naquela noite, quando Arlequim e Polichinelo são obrigados, diante do olhar impositivo do chefe, a levar Pinóquio até a fogueira e alimentá-la com suas pernas e braços de madeira seca:

Arlequim e Polichinelo a princípio hesitaram; mas, amedrontados pelo olhar feroz do patrão, obedeceram: e pouco depois voltaram à cozinha, trazendo nos braços o pobre Pinóquio, que, desvencilhando-se deles como uma enguia fora da água, berrava desesperadamente: – Papai, salve-me! Não quero morrer, não quero morrer!... (COLLODI, 2002, p. 58).

O choro garante a existência do boneco-menino. Com o choro, o titereiro Manjafogo se compadece da vida que ali pede um novo nascimento, um novo começo pela continuidade. Quando Pinóquio berra pela vida, Manjafogo espirra, e se compadece. Arlequim que chama atenção para isso – aprendeu a língua do chefe que quando espirra demonstra o que outros homens demonstram ao chorar: piedade, compaixão. O italiano Carlo Collodi, que publicou as aventuras de Pinóquio em 1883, ao imprimir no boneco o berro, o choro, e no adulto o espirro, entra numa sintonia com Nancy e reafirma o choro como o que inaugura um novo começo, deixando para os adultos o espirro, gesto possível para esses seres para quem já não é dada a dedicação à brincadeira como às crianças. Ambos, Collodi e Nancy, reverberam o que antes discutimos com Augusto Joaquim: “De vez em quando, **algures**, o mundo começa” (JOAQUIM, 1995, p. 5). O menino de madeira pode voltar para casa. Bem, não exatamente: o capítulo seguinte anuncia outros desvios: “O titereiro Manjafogo dá cinco moedas de ouro para Pinóquio presentear seu pai Geppetto; e Pinóquio, em vez disso, deixa-se ludibriar pela Raposa e pelo Gato, e vai com eles” (COLLODI, 2002, p. 58). Pinóquio escapa, mais uma vez, do percurso determinado para ele. Segue, então e de novo, para um mergulho no imprevisto.

3.2.

A pobre gente maltratada de velocidade

Retomemos, por ora, o início deste capítulo, porque o *ruah* ainda não saltou da caleche, a festa da entrega continua em sua algazarra e as gentes ainda

estão sonolentas. A mulher acompanha a viagem, não fica tão nítido se ela as entrega também. É certo que não lê as cartas entregues, mas tem vontade de escrevê-las. Por quê? Talvez esteja reverberando uma vontade de autoria, da autoridade que a escrita parece oferecer, evidenciando uma tensão entre a mulher, forma humana, e o *ruah*, o sopro. A mulher, então, passa a elucubrar sobre elas:

Conforme a reação que obtivesse, escreveria noutra: “Eu não sabia que um real expresso em várias linguagens não é, de facto, o mesmo”.

Se visse o meu correspondente angustiado, escolheria imagens: “Caleche e dissemelhança. Gostaria de ficar mudo e oculto, somente observando e recebendo a oscilação progressiva do que vai se fazendo?”.

No entanto, não hesitaria em escrever-lhe na carta seguinte: “Fazendo”. (LLANSOL, 2001, p. 78).

O fragmento plasma um possível diálogo da mulher diante de uma escrita que a carta vislumbra, que a presença do outro vislumbra. É com elas, escrita e presença, que a conversa se dá, numa investigação desse desconhecido que tem ela diante de si, ou melhor: que a habita. Sem antecipação ou espera, a mulher vê surgir o outro e com ele um enfrentamento sem cessão, endurecido, enquanto ela oferece uma espécie de desculpas adiantadas: “Conforme a reação que obtivesse, escreveria noutra: ‘Eu não sabia que um real expresso em várias linguagens não é, de facto, o mesmo’” (LLANSOL, 2001, p. 78). Na explicitação de um não-saber, do desconhecimento entre o real e sua íntima relação com a linguagem, a mulher dá contorno a sua humanidade, seu “privilégio e limitação” (LLANSOL, 2001, p. 77). E nessa contradição toca o *ruah* da infância; por ter se percebido em seu limite pode então jogar com ele, habitar seus interstícios. Por isso quer escrever cartas, para tocar o outro na distância que ele habita. “Toda carta é um corte, logo é também uma corte, uma cortesia; mas é também uma ‘quête’: justa, disputa, aventura, segredo e uma forma de coragem” (LIMA, 2014, p. 20), como lembra Manoel Ricardo de Lima no texto *Carta, acrobacia, exílio e cupim ou Eu volto amanhã!*. Sendo a *quête*, como sabemos a partir de Agamben, “a tentativa do homem que pode conhecer o bem somente per scientiam de fazer dele experiência, exprime a impossibilidade de unir ciência e experiência em um único sujeito” (AGAMBEN, 2005, p. 38), como consta em seu livro *Infância e História*, de

1977. O livro parte de uma investigação do conceito de experiência para pensar a infância da linguagem, quando a experiência ainda é possível. Leitor de Benjamin, Agamben apresenta a experiência como o que foi sequestrado pela ciência e o que a nós é dada somente pela posse, não como parte constituinte da experiência. O percurso traçado por Benjamin é retomado e expandido por Agamben, que em seu estudo de 1977 relaciona a experiência e o método, como um caminho traçado para o conhecimento e que vai dar na experiência científica; “*a quête é, em vez disso, o reconhecimento de que a ausência de via (a aporia) é a única experiência possível para o homem*” (AGAMBEN, 2005, p. 38). A *quête*, então, apresenta o desvio necessário para que a impostura da língua não tome o lugar da experiência, que a experiência seja ainda possível.

A lembrança da carta como *quête*, a partir de Lima, e o apontamento de Agamben sobre a *quête* como modo de tocar a experiência pelo sujeito cindido, o sujeito produzido pelo moderno como aquele em que perdura uma falta, é, para esta tese, a formulação de uma investigação da linguagem que se dá no texto com a leitura e que plasma um movimento próprio da infância da linguagem. O desvio, a brecha e a reverberação que soa daí é um possível que a infância toca e plasma em sua brincadeira, na linguagem que vem com a brincadeira e o começo que ali se instaura. Desse modo, são elementos como a carta que em Llansol se evidencia uma escrita do risco, do que se avizinha com o gesto da escrita e da leitura e nela se expande. A carta não é só o desconhecido que ela encerra, mas é também a festa da entrega e a expansão que ela permite, que ela pede.

Interessa-nos, portanto, pensar a carta como uma forma de coragem de sutil expressividade; seja no manuseio do envelope, no abrir da missiva que chega, ou, atualmente, no *clique* no título do *email*: uma forma que aciona um desconhecido, um *não sei o quê* no corpo quando se tem diante de si uma *estranheza*. São desconhecidos que se encontram, este da carta, aquele do corpo, na leitura que é também escrita e que na carta não quer dizer simplesmente um relato: “reúno numa estreita proximidade os nós do visível para que a sua força se não disperse” (LLANSOL, 1996, p. 88), sugere Llansol. Quando juntos, os nós do visível, que estão expostos, podem mais. Por isso também ao *ruah* (ao contrário da mulher) não interessa escrever as cartas, mas entregá-las, ser o gesto que aproxima dois desconhecidos. Para a mulher, o *ruah* é a entrega sem destinatário e

estar diante desse gesto provoca o medo. O *ruah* é o mensageiro da possibilidade, do novo, é a criança que, numa festa de família num lugar qualquer, toma de assalto as atenções na sala quando sai correndo em direção à rua; não podendo ir para fora sozinho, evidencia a existência da porta – e, com ela, a existência do perigo.

Por isso a cena do banquete, e nele a alegria do estar juntos, se expande para a entrega das cartas, por isso o *ruah* da criança anseia pelo trepidar do veículo com a velocidade: nas brechas da algazarra a coragem pode se imiscuir, assumir a tarefa do carteiro e, quem sabe, invadir os corpos, insistir na sua existência e oferecer a dispersão. Não é um espaço dado, daí a disputa com o medo, esse que se apresenta quando a mulher se dá conta do mundo ordenado que já conhece e para onde ela por vezes volta, porque nem sempre se viaja de caleche com o *ruah*, nem sempre a coragem inspira a viagem. Na insistência da manutenção das coisas *como elas são*, toda aquela agitação a preocupa. *Ela olha para trás*: “Sinto-me angustiada por ver como o *ruah* e a criança-asa maltratam de velocidade a pobre gente, e lhes destroçam o tempo pausado” (LLANSOL, 2001, p. 77). Ao olhar para trás, para o que a mulher se volta? Para aqueles a quem a carta tocou? Mas, por que voltar-se para eles? Ou, ainda, o que pode essa imagem? O *ruah* provoca o limite, *maltrata de velocidade* quem porventura se descuida e ainda sonolento põe o pé na soleira da porta, nesse limiar de um dentro-fora que a carta plasma e evidencia, pedindo coragem: “Todos os corpos distribuem cartas, textos, objectos” (LLANSOL, 2001, p. 150), diz Llansol como a lembrar da condição irremediável do que nos constitui como seres na Terra: a presença do outro, do desconhecido.

A leitura não é senão a resposta à demanda que esse outro evidencia, essa solicitação, a possibilidade de escrever junto, escrever com. Llansol não só sabe disso como faz da leitura um projeto de vida inteira, discutindo e insistindo no texto que é limiar entre o real em que se entra e a mutação que se vivencia com a legência. No capítulo III de *Parasceve, O Textuante*, esse processo de investigação se explicita como discussão, e nele Llansol apresenta o que até então a mulher teve diante de si, o que a decepação e o *ruah* puderam provocar em seu corpo. O livro, portanto, se dobra por sobre si mesmo, reivindica um lugar de discussão daquilo que se dá em suas páginas, perguntando-se, inquirindo e

averiguando, *pari passu* com as mutações que vivencia como partilha do fulgor do *ruah* junto com as outras figuras sem nome. No capítulo III, portanto, Llansol equaciona riscos, oferecimentos, disputas e espaços. Apresenta as figuras em sua elaboração de pensamento, e faz isso de modo a ser *também* risco, oferecimento, disputa e espaço. Logo de início ficamos sabendo que:

Olhados de muito próximo, somos apenas frutos e resultados que têm tanto de anónimo quanto de incompreensível. Estatísticos e, quando a sorte se revela verdadeiramente madrastra, astrológicos. Pouco sabemos de nós, porque se adoptou o ponto de vista local. E, quanto mais local for, mais anónimos somos. A figura central deste texto – a mulher – é tão totalmente anónima quanto absolutamente local. Não admira que se sinta impotente, muito sensível aos sinais. (LLANSOL, 2001, p. 146).

E ainda:

O texto não propõe qualquer universalismo. Não. Propõe apenas que, à beira desse mundo local, há muitos outros. Tantas quantas as descrições coerentes e consistentes. Todos perfeitamente, e desde sempre, simultâneos, onde o tempo desempenha um papel praticamente irrelevante. Não que não exista. Mas sua intimidade com os príncipes, a sua cumplicidade no desígnio de nos separar da pujança, faz-nos tornar prudentes. (LLANSOL, 2001, p. 146).

Ao realçar a importância do instante para a elaboração do texto e do pensamento, para a leitura, e, por outro lado, o quanto o tempo pode, transformado em História, servir às ideias hegemônicas, Llansol atenta para a instabilidade da existência: “à beira desse mundo local, há muitos outros” (LLANSOL, 2001, p. 146). À espreita, muitos outros mundos tocam esse que conhecemos pela leitura. Ao explicar que a mulher é local e anônima, ou melhor, anônima por ser local, e que o texto não propõe universalismo, ela chama atenção para a tarefa de uma existência que se dá na instabilidade, num limite, num entre. Llansol indica uma tentativa de expansão do texto na localidade diante de uma outra, quando esta toca as bordas daquela, seus limiares. E nesse instante adentrar as aberturas deixadas. Importante lembrar que esse enfrentamento pode ser realizado quando se está diante de qualquer texto, mas que aqui, com Llansol, ele está circunscrito a um lugar, qual seja, a história europeia judaico-cristã, não

abarcando códigos e matrizes de outras formulações de mundo. Assim, a história que Maria Gabriela Llansol se dedica a ler e oferecer uma outra escrita é aquela com a qual conviveu, com a qual cresceu e esteve diante de, não outra. Dentro desse limiar, a escrita que Llansol apresenta não sabe onde pode chegar, mas quer tocar um limite, desejo possível apenas com a leitora e o leitor que o texto tem diante de si, só com ela e com ele que esse limite é tocado, para então ser fagocitado, refeito, porque é nesse encontro que um mundo começa.

Retomamos, então, Massimo Cacciari, citado na introdução desta tese, para lembrar que o confim é composto tanto por *limen*, a soleira da porta, uma abertura, quanto por *limes*, o seu contorno, o que circunda um território. Um território, mas também um corpo, um objeto, uma ideia: a materialidade não pode prescindir do próprio contorno *nem* de suas brechas, suas as aberturas, sua existência se dá apenas na dependência de ambos. Essa ambivalência nos leva, junto com Cacciari, a pensar o corpo, o texto e a figura como noções em risco, cujo *ethos*, ou seja, cujo hábito se situa na instabilidade mesma das definições. Cacciari dedica o texto *Nomes de Lugar, Confim*, publicado em 2000, para pensar o limiar a partir de uma ideia sobre o lugar, configurando-o como o que é composto também por esse limiar, pelo limite, não separado dele. O filósofo italiano, então, lembra da linha que abraça uma cidade, de como ela deve ser bem determinada para explicitar e destacar o inimigo, o invasor, mas que, ao mesmo tempo, não consegue ser rígida, não sustenta, nem pode sustentar, uma fronteira imutável:

Não somente porque a cidade deve crescer (*civitas augescens*), mas porque não existe limite que não seja “quebrado” por *limina*, e não existe confim que não seja “contato”, que não estabeleça também uma *ad-finitas*. Em suma, o confim foge de toda tentativa de determiná-lo univocamente, de “confiná-lo” em um significado. (CACCIARI, 2005, p. 14).

Se o limiar é composto tanto por algo que está intermediando o dentro e o fora, como a soleira, e também o perímetro, o que circunda o território, é possível dizer, portanto, que as brechas são inerentes ao limiar, que sua porosidade o habita, tanto quanto o seu contorno. Como distinguir o que seria, então, a brecha e o limite? Para Cacciari, essas definições são tão instáveis como imprescindíveis; para uma elaboração de mundo com a filosofia, os confins são parte necessária para a existência ainda que representem um limite de movimento, ainda que sejam

obstáculos sem os quais não podemos viver sem. Ou melhor: vivemos nessa contradição, buscamos esse limite, buscamos um lugar em que o limiar exista, “que um *limes* possa custodiar” (CACCIARI, 2005, p. 15), nos guardar. Nem os nômades podem se furtar a buscá-los, seja qual for esse limiar, seu tamanho ou peso: ele pode ser tapete ou talismã, exemplifica o filósofo. Carregamos conosco essa necessidade, irreduzível, “mesmo assim satisfazê-la parece uma árdua tarefa. Não podemos morar (e então edificar) – não temos *ethos* – enquanto não traçamos confins, mesmo assim parece impossível defini-los rigorosamente”. (CACCIARI, 2005, p. 15). Nesse sentido, o confim seria condição de existência tanto para um lugar como para um corpo: “o lugar se define no *con-fim* do contato entre os corpos, onde cada um é, ao mesmo tempo, conteúdo e continente, limitante e limitado” (CACCIARI, 2005, p. 16).

3.3.

Medo? Medo de que?

A contradição sob a qual se dá a existência, segundo Cacciari, em que tanto o limite quanto suas aberturas são sua condição *sine qua non*, é a contradição diante da qual a mulher não pode se furtar de estar. Quando ela se esforça pela decepção, por se despir do que *tem*, mãos, pernas, memória, dores, identidade, modula seus contornos, negocia seus limites e aberturas. A tarefa de seguir com seus intentos, na busca da nudez do pensamento, e, ao mesmo tempo, continuar a refazer seus limites, não tem fórmula. A mulher e a voz que anuncia essa existência sabe disso: “A alegria que suscita, nua, é a de um Corredor a correr mais veloz do que o seu volume. Está nua? Está. Deixou os seus vestidos noutra lugar. Mais uma vez, à beira de” (LLANSOL, 2001, p. 150). E logo adiante, se pergunta: “Medo? Medo de que? Não há puzzle sem ironia” (Idem). Llansol, portanto, reafirma a inexistência de um jogo da linguagem sem a dimensão da infância da linguagem. Com ela podemos dizer que a escrita é, também e sobretudo, lugar da experimentação da linguagem, lugar em que as palavras inventadas, os encontros improváveis, os seres sem rosto ou hierarquias podem *con-viver*. Podemos dizer, no entanto e ainda, que esse lugar não apresenta nem pede garantias, que ali a instabilidade é acolhida e joga com a linguagem. Nesse

processo, o que vem existe na duplicidade e na impossibilidade da permanência. O medo, por exemplo, existe como alerta e ativação do corpo, das perguntas, mas logo perde sua forma para dar lugar a uma outra coisa. O que seria?

Em *O Livro das Comunidades*, no prefácio escrito por A. Borges³², a mutação aparece como a primeira de três coisas que metem medo – “O mutante é o fora-de-série, que traz a série consigo. Este livro é um processo de mutantes, fisicamente escorreitos. É um processo terrível” (2014, p. 9). Se, como já sabemos, os livros de Llansol não são publicações que findam em si mesmas, quando A. Borges fala em “este livro”, fala, portanto, da produção escrita de Llansol, que estava, ali, diante de algo como uma marca desses muitos lugares que compõem tal travessia. “Convém ter medo deste livro” (Idem), reitera A. Borges. Por que o medo? Esse sentimento é parte do nosso imaginário sobre a sobrevivência, e a sobrevivência um modo de manter as coisas como estão, em conservar as coisas como estão. Mas ainda assim o medo avança pelo conservadorismo, este que está a rechaçar a mutação. Se o medo avança por aí, a pressão contrária também acontece, já que o ato de *conservar* é um modo de lidar com esse medo, de não abrir espaço para as mudanças, as mutações. A configuração do mundo de modo conservador ordena os comportamentos a serem seguidos e aqueles a serem combatidos, silenciados. O que está estabelecido, instituído e constituído tende a não se movimentar, numa pretensa estabilidade viável apenas pela opressão e violência com aqueles que se movimentam. É por isso que Silvina Rodrigues Lopes lembra, em *O nascer do mundo nas suas passagens*, que “a incerteza é uma disposição indispensável de quaisquer estratégias que pretendam romper com o estabelecido” (2013, p. 130).

A incerteza desestabiliza, abrindo espaço onde antes não parecia haver entradas – e se o medo quer conservar, a incerteza mexe com essas garantias. Num exemplo importante porque arma uma ativação da leitura como a intenciona Llansol, como “um outro que vem brincar contigo” (LLANSOL, 2011, p. 23), o medo impulsiona a mulher de nome G.H. no livro de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.* (1998), para uma mutação corpórea, muito embora seu corpo

32

Não se sabe, exatamente, quem é A. Borges. E, ao mesmo tempo, sabemos que Llansol adotou alguns pseudônimos, como Ana Fontes, por exemplo, que é quem assina a tradução do livro *Bilhetinhos com Poemas*, de Emily Brontë, feito em 1995, e *Cartas Íntimas a Vita Sackeville-West*, de Virginia Woolf, tradução de 1994

continue escorrito. Publicado em 1964, ano crucial para o Brasil, em que um golpe civil-militar entrava em curso e tomaria 20 anos de liberdade e vida democrática, Lispector lança no campo da leitura essa investigação sobre a existência e a diferença, em que o medo se configura como uma das forças propulsoras da mutação – a palavra aparece 87 vezes ao longo do livro. O medo é companhia constante dessa mulher, que se debate ardorosamente em sua escrita – ela está escrevendo em seu caderno ao dia seguinte de uma poderosa mutação, que alterou e modificou seu modo de estar no mundo. Nesse sentido, uma vez que foi alterada a substância do corpo, para onde voltar?

Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. (LISPECTOR, 1998, p. 7)

A partir do fragmento é possível dizer que G.H., como as figuras de Llansol, também entende o ver como indissociável da leitura e da mutação, quase como percebendo a luminosidade do texto e do chamado que ele realiza em sua aparição. Como sabemos a partir desse livro, G.H. tem um encontro poderoso com um outro, a barata que ela mata enquanto está num dos cômodos de sua casa. É pela abertura que a visão possibilita que esse outro avança pela personagem. O verbo tem importância crucial para a experiência vivida por G.H.:

A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. (LISPECTOR, 1998, p. 57).

O livro é uma espécie de relato dessa experiência em que uma mulher se vê diante de si mesma, sem mediação, sem intermediários. De início, essa imagem está replicada no próprio apartamento que habita, *seu mundo*. A decoração, a vista da janela da sala, a limpeza, a imponência das obras de arte, algumas de sua própria produção, são motivos de uma anotação mental. Parece estar numa situação tão *estável* que a visão mesma desse lugar funciona como um espelho

para si. Nesse momento, a inquietação tem início em seu corpo, ela decide se movimentar. Observa, então, o que cotidianamente observa: cantos, paredes, móveis. Lembra-se dos outros cômodos e finalmente do “quarto de empregada” que nos apartamentos de classe média estão localizados contíguos à cozinha; encaminha-se para lá.

A última funcionária havia sido demitida há pouco e G.H. decide limpar e organizar o quarto recém desocupado. Imagina-o desorganizado e sujo por ter sido espaço de uso da agora ex-funcionária, Janair, tão somente por isso. Imbuída de seus preconceitos, maldizendo Janair, G.H. segue para o cômodo e encontra ali um espaço já limpo e organizado. Seu plano falha, já não pode maldizer, já não pode ordenar, algo vai se operando nela e essa previsibilidade a posiciona diante de si mesma. Mas não só: ela se vê diante do estranho que é Janair, numa forte *contra-posição* que a desloca, que a faz se movimentar. Isso porque G.H. descobre um desenho na parede, feito a carvão, desenho de um homem, uma mulher, ambos com as mãos espalmadas, e um cachorro. G.H. se vê diante de um olhar estranho, se sente julgada, pela primeira vez, por alguém que não é um espelho de si, que não carrega uma mesma herança: “Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (LISPECTOR, 1998, p. 30). A *exterioridade* de Janair esvazia G.H., esvazia sua casa. Silvina Rodrigues Lopes escreve um texto intitulado, precisamente, *A íntima exterioridade*, em que discute as ideias de Agamben no livro *A comunidade que vem*. Silvina discute a singularidade e o comum que está no cerne do pensamento sobre a comunidade, explicitando a linguagem como o que vincula e, ao mesmo tempo, singulariza. O movimento que elabora o limite das coisas, que tangencia singularidade e comunidade, diz Lopes, “não corresponde a um automatismo da linguagem e assim admite desvios, interrupções, vazios, somos conduzidos às vacilações entre o compreensível e o incompreensível, o conhecido e o desconhecido” (LOPES, 2007, p. 73). G.H. vacila por estar diante do medo, mas se prostra diante dele, avança por esse silêncio, se debruça sobre ele, interpela-o, nunca deixando de percebê-lo como medo e, na esteira dele, como silêncio.

É aí que ela se encontra quando percebe a barata dentro do armário, na beira da porta: o susto que vem com essa imagem provoca um movimento rápido da mão que fecha essa porta e divide o corpo do inseto em dois. A barata, morta,

expele uma massa branca de seu corpo diminuto, e o nojo aflora. Aquele ser *estranho*, abjeto, cuja procedência varia entre o esgoto e o lixo, ali, diante de G.H., provoca um asco e seu corpo se retrai. A barata é o irremediável outro, o medo se pronuncia mais uma vez, mas G.H. se vê compelida a lidar com ele, a percebê-lo, vê-lo. A saída, a única forma de escapar – inclusive porque o armário está posicionado entre a parede em que ela está encostada e a porta de saída do quarto – é tocar esse medo, fundir-se nele: nesse instante também o acolhe e a mutação pode tomar lugar. A barata é o outro para o qual G.H. abre espaço no próprio corpo, abertura que é mutação: enquanto abre tais fendas, vive a metamorfose. Nesse contexto e instante, qual o desenho que a fenda faz no corpo de G.H.? Ela continua “fisicamente escorreita”, mas já não está mais ali porque a barata passou a integrá-la como corpo. Nesse sentido, a referência (recorrente, nos estudos literários) ao inseto em que Gregor Samsa se metamorfoseia (ou vê-se metamorfoseado, a depender da tradução), depois de uma noite de sonhos intranquilos, no conto de Franz Kafka, é o espelho mais bem-acabado de G.H., ambos espelhos de infinitos reflexos do sujeito moderno: “O homem/inseto de Kafka introduziu-nos na poética do vazio: ao espelho, o eu pensante apenas vê o processo radical da sua transformação”, como afirma José Augusto Mourão, em texto já citado nesta tese, *Figuras de metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol* (1997, p. 81). Ou como ela mesma, Llansol, pensa a metamorfose, a mutação que o texto propicia e os seus efeitos: “Por isso eu digo que esses textos não são ficção, na medida em que correspondem a abalos sísmicos interiores, a abalos energéticos extremamente fortes em que eu pressinto que esta terra onde nós estamos pode ser utilizada de outra maneira” (LLANSOL, 2011, p. 55).

Na continuidade dessa interlocução tão sintonizada entre a mutação que G.H. e a mulher de *Parasceve* atravessam, Lispector também desnuda sua personagem, deixa-a nua, ela descreve suas roupas a caírem no chão, o horror de ver tal acontecimento, a mutação reversa de “crisálida em larva úmida”, as asas também caindo, “e um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia. (LISPECTOR, 1998, p. 57). As roupas de G.H. *experimentam a queda, deixam nua sua figura*. Com esse movimento do vestido da personagem, ela pode então tocar sua nudez e perceber o ventre feito para o chão, à semelhança da barata (a barata, vale lembrar, respira pelo ventre, em 20 aberturas laterais

chamadas espiráculos³³). Um ventre feito para a Terra, que, como os insetos asquerosos e os bichos peçonhentos, rasteja, carrega consigo a terra na qual se esfrega ao passar. É essa terra no ventre recém percebido que passa a compô-la em toda sua estranheza e evidencia e, ainda, um abismar-se que Nancy plasma na nudez, algo que se desmonta ao ser tocado: “apenas vejo a nudez ao entrar nela, ou deixando-a entrar em mim” (NANCY, 2015, p. 40). A única tarefa possível é, portanto, a busca pela decepção – do nojo, do medo, da paralisia – que de novo se apresenta como condição para o vislumbre da nudez, como para a mulher de *Parasceve*. Nesse sentido, frente ao que se apresenta, não há, portanto, para onde voltar. Porque essa força de mutação, ao passar, ao desnudar o corpo e nele provocar uma abertura, não tem objetivo ou meta a ser alcançada, o que tornaria possível um caminho de volta. “Ela só precisava enfim passar. (...). E depois, como após um dilúvio, sobrenadavam um armário, uma pessoa, uma janela solta, três malas” (LISPECTOR, 1998, p. 53).

Isso que resta, depois do dilúvio, reativa as imagens judaico-cristãs com as quais Llansol trabalha. Nesse sentido, também Lispector, com G.H., opera uma dobra nessa História para com ela pensar “um armário, uma pessoa, uma janela solta, três malas” (Idem), o que resta na existência enfim. A barata que a protagonista tem diante de si, enquanto uma outra dela mesma, é quem possibilita a percepção da terra que a compõe, mas num desmonte da premissa judaico-cristã “do pó vieste ao pó voltarás”³⁴; que, ademais foi mal traduzida para o português.

33 Informação acessada no endereço eletrônico da Revista Super Interessante, com informações de Lucy Figueiredo, bióloga especialista em baratas da Associação Brasileira de Controle de Vetores e Pragas – ABCVP, Marcos Roberto Potenza, pesquisador do Instituto Biológico de São Paulo, e *The Cockroach Papers: a Compendium of History and Lore*, de Richard Schweid. Link: <https://super.abril.com.br/ciencia/tudo-que-voce-nunca-quis-saber-sobre-as-baratas/> Acessado em 02 de abril de 2020.

34 Nesse texto de Clarice Lispector, outros modos de se acercar dessa cultura estão presentes, como atenta Berta Waldman (1999), pesquisadora especializada em literatura hebraica e judaica contemporâneas, no texto *Xeque-mate: o rei, o cavalo e a barata, em Paixão segundo G.H.*, de 1999. O título do livro lembra as paixões presentes no Novo Testamento, como a Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus ou segundo João. A escolha da barata para ser uma outra de si seria uma afronta tanto para a cultura judaica (na qual Lispector cresceu), dado ser este um ser impuro segundo Levítico, como para a cultura cristã quando “a experiência de G.H. transforma essa liturgia a partir do momento em que ela ‘comunga’ não com a hóstia, mas com um inseto” (WALDMAN, 1999, p. 153), a propósito do momento em que G.H. iingere a massa branca que as baratas expelem quando são partidas. Waldman lembra ainda que Janair é quem aciona uma outra cadeia com o próprio nome, esta em que a imagem matricial da umbanda e do candomblé aparece em Janáina e Iemanjá. Com essas sugestões por parte de Lispector, afirma Waldman, imprime-se, no texto, “um movimento de volta, passando por uma descida ao inferno, não ao maniqueísta cristão, mas um inferno sem pecado nem castigo que proporciona a alegria demoníaca aliviada da dor de perder-se” (WALDMAN, 1999, p. 161). Esses elementos irrompem na narrativa, segundo a pesquisadora, para que a linguagem seja confrontada com um limite e assim possa *ex-por-se*, tocar

Segundo Llansol, em entrevista para o jornal Público, de Portugal, em 18 de janeiro de 1995, o que está no Velho Testamento a nós deveria aparecer como “*Sois poalha de luz e em seres luminosos haveis de vos tornar*” (LLANSOL, 2011, p. 23). A premissa, então, é tratada por Llansol ainda noutra radicalidade como tem sido objeto de discussão desta tese.

De pronto esses restos, do não representável, do dilúvio (“um armário, uma pessoa, uma janela solta, três malas” [LISPECTOR, 1998, p. 53]), nos ricocheteia para a discussão da infância da linguagem. A conexão é possível porque Jeanne Marie Gagnebin escreve o prefácio de *O que resta de Auschwitz*, de Agamben, e, ao pensar sobre o livro e sobre o que resta do campo, faz a correspondência entre a infância e a vida nua, a vida dispersa na existência, como aquela em que os limites e as brechas se confundem mais livremente. Gagnebin termina o prefácio comentando que

O que Auschwitz nos legou também é a exigência, profundamente nova para o pensamento filosófico e, em particular, para a ética, de não nos esquecer nem da infância nem da vida nua: em vez de recalcar essa existência sem fala e sem forma, sem comunicação e sem sociabilidade, saber acolher essa indigência primeva que habita nossas construções discursivas e políticas, que só podem permanecer incompletas (GAGNEBIN, 2008, p. 17).

A vida nua e a infância também foram sequestradas e assassinadas na guerra, nos campos. Como sabemos a partir de *O que resta de Auschwitz*, o que resta é o inominável, a experiência extrema de um corpo com algumas funções fisiológicas, mas no qual a vida está ausente. O que resta é, ainda, *A testemunha*, *O “muçulmano”*, *A vergonha*, *O arquivo e o testemunho* (precisamente os títulos dos capítulos do livro), sempre na impossibilidade de completude, de fala, de articulação de uma linguagem para tornar a experiência do campo comunicável: a impossibilidade de tornar o horror comunicável. O que resta, na perspectiva de um legado de uma guerra instaurada pelo desejo de uma comunidade, uma guerra que matou seis milhões de judeus – sem falar nas presas e nos presos políticos (notadamente os comunistas), gays, negras e negros que também foram

seu silêncio e eloquência: “Entregue aos poderes e à impotência da linguagem, só a escrita errante, distante e próxima do real, é capaz de evocar um impasse de que há um ‘resto’ não representável, impossível de nominar”. (WALDMAN, 1999, p. 158). Segundo Waldman, este resto é o Deus.

perseguidos – o legado do campo é, portanto, a sua própria existência e a luta para que não aconteça de novo³⁵.

O fragmento do fim do prefácio de Gagnebin reverbera uma ideia de infância que também está em Agamben, Benjamin e Jean-François Lyotard, entre outros, e que vem sendo discutida aqui. Nela, a infância guarda um ser em que a linguagem é ao mesmo tempo o possível e o inexistente. A despeito da cronologia e do que, a partir dela, se estabelece como um limite para o ser infante, o ser que não fala, o infante, quer dizer ainda outra coisa, que tem a ver com o estranho e o desconhecido quando o adulto falante tem diante de si uma criança. Aqueles e aquelas infantes, como atenta Gagnebin, são “seres humanos, sim, mas no entanto privados de fala, isto é, privados daquilo que, segundo toda tradição metafísica ocidental, é o próprio do homem: a linguagem, portanto a razão” (GAGNEBIN, 1997, p. 172). Em sua etimologia, a palavra *infância* vem “do verbo latim *fari*, falar, dizer e do seu particípio presente, *fans*” (Idem). Quem vive na infância é, portanto, aquele que não fala, não *conquistou* nem *dominou* o axioma da existência ocidental, a linguagem; não tem como dar materialidade à sua razão – se ela existe, afinal, é de outra ordem: “A razão de a criança ser criança é esta, seu estado de brincadeira; *a razão de estado* da infância, como de todo estado poético ou de pura racionalidade, é a brincadeira” (BERGAMÍN, 2012, p. 56), segundo José Bergamín em seu texto *A decadência do analfabetismo*, de 1974.

A criança, para o poeta espanhol José Bergamin, entra no mundo dos adultos na medida em que desenvolve a razão que os adultos formulam. Paradoxalmente, ela já tem em si uma outra razão, a razão da brincadeira apontada acima, a razão que a envolve nas costuras da espiritualidade e da poética. A

35 A mais evidente garantia para que isso não se repita tem sido um Estado de Israel forte política e economicamente no cenário internacional (infelizmente a custo de muitas vidas palestinas). Enquanto finalizo essa tese, no início de março de 2020, sempre acompanhada do que Llansol propõe como tomada de posição em direção a coisas como comunidade e viver junto, saltam dos jornais e noticiários uma dimensão vinculada aí nas experiências do país. Em 17 de janeiro deste 2020, um dos secretários do presidente do Brasil, Roberto Alvim, secretário de cultura, publicou um vídeo em que reproduzia parte de um discurso do nazista Joseph Goebbels. No vídeo, ao som de Wagner, Alvim afirmava que “A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes de nosso povo, ou então não será nada”. Foi exonerado do cargo também por pressão da comunidade judaica, comunidade que o presidente apoia e da qual pede apoio – momento no qual pediu desculpas e chegou a afirmar estar sendo alvo de “ação satânica” (Fonte: encurtador.com.br/tLQSW Acessado em 14 de fev de 2020). Apesar de ser o único a ter se manifestado publicamente nessa direção, Alvim não parece ser o único no governo com pretensões fascistas, o que levou o jornal Le Monde, logo no sábado 18 de janeiro, a cunhar o termo “Goebbolsonarista” (Fonte: encurtador.com.br/ixRT9 Acessado em 14 de fev de 2020).

criança, ele descreve no artigo citado, “pensa somente em imagens, como, segundo Goethe, faz-se a poesia: e pensa imaginativamente, sem dúvida, mesmo antes de vocalizar seu pensamento; e quando começa a vocalizá-lo, grita” (BERGAMÍN, 2012, p. 56). A voz que a criança projeta é o seu pensamento e nessa projeção se materializa sua “viva voz”, segundo o autor.

O texto de Bergamín se dedica a uma defesa do analfabetismo e da palavra numa contraposição às letras do alfabeto e sua organização arbitrária, como ordem imposta. O analfabeto seria aquele que guarda o desconhecimento dessa ordem arbitrária, a partir de quem a possibilidade de alcançar a espiritualidade ou a poesia da existência se dá. Bergamín elege o analfabeto como aquele que desconhece o texto de uma lei da previsibilidade, marcando no analfabetismo, no fora do alfabeto, a invenção e a possibilidade imaginativa. “A decadência do analfabetismo foi iniciada no século XVIII, o século das luzes, das luzes vacilantes, porque foi também o século das letras firmes” (BERGAMÍN, 2012, p. 59), localiza o autor. As letras roubam a imprevisibilidade da palavra, são firmes, constantes, imperiosas e impositivas; para Llansol elas correspondem à impostura da língua, combatida por Témia. Bergamín nos diz que as letras “não dançam, não correm nem pulam, avançam lentamente: e pisam em todas as coisas esmagando-as, para espremê-las; para tirar-lhes o suco; deixando-as secas e mortas” (Idem).

As letras, assim, aferram o que na palavra vive; e na decadência do analfabetismo indicada no título do texto estaria então um modo de fazer morrer a palavra. A escolha de Bergamín sobre um termo combatido incessantemente – o analfabetismo – subsiste na contraposição letra do alfabeto e invenção da palavra. Esta, no entanto, não consegue sobreviver a todos os combates, mas está sempre resistente na infância, na brincadeira da criança, no que há de divino no manuseio infantil da linguagem, da palavra, no que Agamben, leitor de Bergamín, aponta como um o livro discute o tempo e a experiência plasmados num *experimentum linguae*, em que a linguagem se dobra sobre si e no trabalho de colocar do avesso o avesso, inaugura algo novo, como o grito que a criança dá ao expelir o pensamento (2005). A defesa de Bergamín envolve uma dimensão espiritual que está forjada na possibilidade de uma imaginação e na existência para a imaginação. Um povo que imagina, como uma criança imagina, é um povo analfabeto: “O que um povo tem de criança, e o que um homem pode ter de povo,

que é o que conserva de criança é, precisamente, o que tem de analfabeto” (2012, p. 57); e, ainda, que “um povo, como um homem, não existe senão quando pensa, que é quando crê, assim como a criança: quando crê que brinca” (2012, p. 72).

A brincadeira é, portanto, a linguagem do *in-fans*, esse ser humano sem fala. Uma brincadeira sem norma ou previsibilidade, um estar no mundo que fascina ou assusta. Num paradoxo, esse ser que não obedece, não oferece nenhuma resistência explícita ao que os adultos pretendem, planejam e projetam nele: sua extrema disponibilidade “converte, de maneira absoluta, nosso saber, que não encontra nele nenhum obstáculo. Podemos, sem nenhuma resistência, projetar nele nossos desejos, nossos projetos, nossas expectativas, nossas dúvidas ou nossos fantasmas” (LARROSA, s/d, s/p), escreve o filósofo e pedagogo Jorge Larrosa, no texto *O enigma da infância ou o que vai do impossível ao verdadeiro*. Mas não se pode se aferrar a essa imagem de completa entrega: ainda que radicalmente disponível, a criança é sempre um outro, aponta Larrosa. Um outro estranho e desconhecido, que dribla toda projeção, todo planejamento, toda pretensão; seu movimento não obedece a nenhuma ordem conhecida, não tem parâmetro nem paradigma: “uma criança é algo absolutamente novo que dissolve a solidez de nosso mundo e que suspende a certeza que nós temos de nós mesmos” (Idem). Estar diante da infância nos coloca diante de nós mesmos, aponta Larrosa, e do problema que então se apresenta, ou seja, a coragem do enfrentamento. A infância desestabiliza uma ideia de saber, de poder, de instituição, ainda que não se movimente pela resistência a essas instâncias de hierarquização. Com a infância, a disponibilidade é ela mesma o elemento que desnorteia os planos do poder, do saber, do instituído, permanecendo “ausente e inabarcável, brilhando sempre fora de seus limites” (Idem). Brilhando nas fendas do limite que o saber, o poder e a instituição estabelecem. Num modo desconhecido e desconcertante: a criança é um enigma, aponta Larrosa, um enigma para o qual precisamos olhar. “A experiência da criança como outro é a atenção à presença enigmática da infância, a esses seres estranhos dos quais nada se sabe e a esses seres selvagens que não entendem nossa língua” (LARROSA, s/d, s/p). Lidar com essa infância, “devolver à infância sua presença enigmática e encontrar a medida de nossa responsabilidade na resposta diante da exigência que

esse enigma traz consigo” (LARROSA, s/d, s/p), aponta Larrosa, é a nossa tarefa diante da criança.

Na sugestão de Llansol para o trato com a infância da linguagem, com a leitura que é escrita e gesto de experimentação da linguagem é que se busque a luminosidade, a cintilância do texto. Num fragmento recortado a partir de um dos seus diários e que consta no *blog* do Espaço Llansol, a escrita do punho de Llansol plasma essa busca: letras arredondadas e um tanto aproximadas, como se fundissem numa só fala.

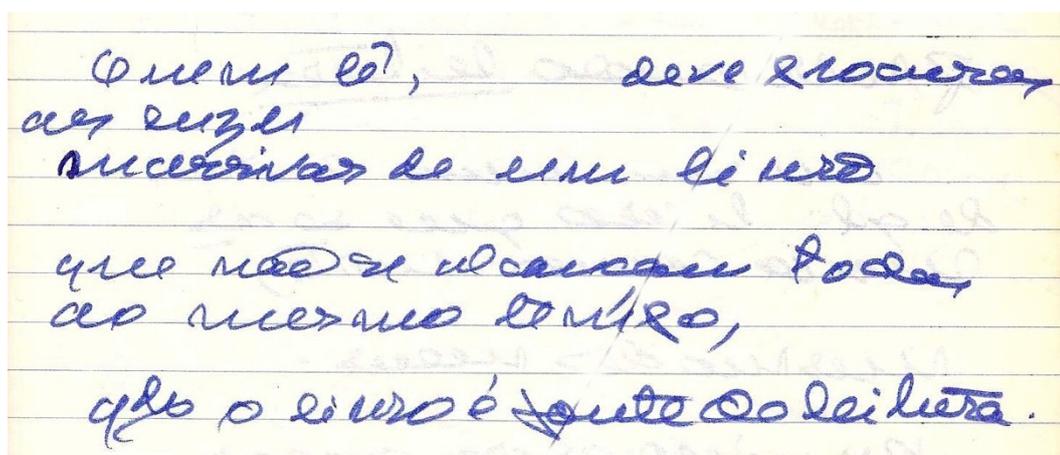


Figura 5 - Quem lê, deve procurar as luzes sucessivas de um livro que não se alcançam todas ao mesmo tempo, quando o livro é fonte de leitura. (Caderno 1.33, p. 95. Fonte: Espaço Llansol)

Suas figuras transbordam essa luminosidade ao comporem cenas fulgor. Nos primeiros capítulos de *Um Beijo Dado Mais Tarde* (de 1990), as figuras estão em casa de tia Assafora, que está prestes a morrer. A morte não é um evento de inatividade, “é um carvão aceso” (2013, p. 9), um agente que aciona o fio da memória e desencadeia, a partir dos objetos, da herança e das muitas imagens da família uma das marcas indelévels da história da figura Gabi. O enfrentamento à impostura da língua veio dessa marca luminosa, que vai, à medida que o texto avança, vivendo suas mutações. Ela é feita a partir de um mistério, assim descrito:

A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde, o filho da casa contrai matrimónio, e dessa união tem uma filha _____; o primeiro filho – o da serva – foi abortado; e “sobre esta casa

pairou um mistério, um não-dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e a cinzel, fez-se a rapariga que temia a impostura da língua e que queria”,
através da palavra
fazer ressoar fortemente,
o seu irmão morto. (LLANSOL, 2013, p. 12)

A passagem aponta para um dado biográfico da trajetória de Llansol, dado que mais tarde foi mencionado em uma entrevista para o jornal *Público*, em 1995, já mencionada aqui a propósito da empregada doméstica que de dentro de casa cuidou de Gabi e inventava as histórias para aquela criança. “Foi o primeiro sinal de que era necessário revolver o mundo” (LLANSOL, 2011, p. 32), lembrou. Foi um sinal com potência de farol, que acendeu nela uma “irreprimível vontade de dizer” (Idem) acerca de tantas figuras. Esse primeiro sinal deu impulso para muitas leituras, na vontade, assim parece, de tocar a história de outro modo, de trazer uma configuração em que a literatura estivesse lado a lado com a reelaboração dessa história, a revisão e elaboração de noções conceituais, à semelhança de sua mudança para a Bélgica. A lembrança do irmão abortado é, ainda, uma imagem da infância interrompida, da linguagem interrompida, enquanto a filha de um casamento que se diz “legítimo” assume para si a reparação do que poderia ter sido, para aquela vida, e não chegou a se cumprir.

O aborto de Maria Amélia figura, portanto, como “o primeiro sinal de que era necessário revolver o mundo” (2011, p. 32), como já nos disse Llansol, o primeiro sinal de como a experiência da linguagem, em sua infância, foi interrompida, junto de um entendimento de um amor proibido socialmente. A violência contra Maria Amélia, seu silenciamento (já que só pode cantar o amor de boca fechada), aparece em *Um Beijo Dado Mais Tarde* como o que dispara o jogo entre a leitura e a impostura da língua – a mutação e as armadilhas da língua. Nesse sentido, a lembrança do irmão abortado vai cobrindo, com sua sombra, a existência e a herança da família, por todo o livro, reativando relações e atualizando a existência a que elabora com e a partir da linguagem. Nesse sentido, o irmão e sua sombra prefiguram a impostura da língua, prefigura Témia, e o texto chama a ambos para que trabalhe no enfrentamento de tal impostura usando as ferramentas que a própria língua oferece, dando forma à dobra da leitura. A dobra

como uma nova camada que se forma com o objeto, com o gesto, com a figura, a partir desse objeto, gesto, figura. Como tomar parte nesse enfrentamento?

O mundo adulto, porém, em sua ânsia de domínio e conhecimento, demonstra um desastrado modo de lidar com a criança. A resposta atual para esse trato é de uma vigilância incansável, ao mesmo tempo também aproximada e protetora dos seus hábitos alimentares, suas curiosidades, seu desempenho, seus medos e desejos: “Temos bibliotecas inteiras que contêm tudo o que sabemos das crianças e legiões de especialistas que nos dizem o que são, o que querem e do que necessitam em lugares como a televisão, as revistas, os livros, as salas de conferências ou as salas de aulas universitárias”, afirma Larrosa. Olhar materno e paterno não se desviam, inúmeras são as imagens produzidas a partir delas. O excesso parece ser o modo como o adulto se posiciona diante da criança. Para esta tese, a questão que se coloca é do enigma que elas encerram em si e em como Llansol apresenta a infância do pensamento em seus textos, não tanto de como a atualidade lida com a infância. Mas é curioso pensar nesse modo. Tanto mais porque na Idade Média o estranhamento com aquele ser era tão intenso que a criança mal existia enquanto humano. Os estudos de Philippe Ariès (que inauguram uma história da infância, segundo Gagnebin) mostram como no Medievo o tratamento com as crianças era ainda mais desastrado. Em *História Social da Criança e da Família* (1981), Ariès recorre a retratos, diários, relatos e outros elementos de uma sociedade, como lápides, para apresentar esse quadro geral em relação à infância.

O desinteresse pela infância era tamanho que elas não apareciam, pelo menos até o século XII, nos retratos das famílias. Em alguns casos fortuitos, quando apareciam, não se sabia exatamente se era uma criança ou um adulto de menor tamanho: “até o fim do século XIII não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido” (ARIÈS, 1981, p. 50). Em uma miniatura do século XI, representando Jesus a chamar a si as criancinhas, “o miniaturista agrupou em torno de Jesus oito verdadeiros homens, sem nenhuma característica da infância: eles foram simplesmente reproduzidos numa escala menor” (ARIÈS, 1981, p. 50). A criança era uma expectativa para a fase adulta, e nenhum retrato guarda esse período, dando uma ideia de sua pouca importância. O que se esperava era a chegada da fase adulta. Só nos séculos XVI e

XVII é que elas passam a figurar nos retratos de família, indicando uma maior atenção àqueles seres estranhos. As roupas são fortes indicativos dessa modificação: a adoção desses trajes próprio das crianças “que se tornou geral nas classes altas a partir do século XVI, marca uma data muito importante na formação do sentimento, esse sentimento que constitui as crianças numa sociedade separada dos adultos” (ARIÈS, 1981, p. 77). A separação, portanto, como o gesto de percepção da sua existência, como um olhar da diferença, que percebe naquele ser uma distância quanto ao que se vivencia no mundo dos adultos.

3.4.

Cabriolas para ti

Retomemos, a partir de agora, o *ruah* e a sua dimensão de sopro e de som, já que o *ruah* é o “som que podes chamar ar ou vento” (LLANSOL, 2001, p. 177). Ou, a partir daí, de formulação da existência com o som, possibilidade a que o *ruah* não para de chamar atenção. O cinema, em sua possibilidade múltipla de sonoridade, movimento e montagem, pode nos ajudar a pensar sobre o que a criança instaura no encontro com o mundo. Ou, ainda, como ela e o vento, juntos, realizam uma dança bastante particular, evidenciando o som que se dá no encontro. Há uma cena no curta-metragem *Estudo para o vento* (2011), das realizadoras Aline Portugal e Julia De Simone, em que uma menina pendura uma toalha no varal e, nessa tarefa, plasma as imagens anteriores e o argumento do curta num só gesto. A tarefa é simples, a ventania muita, mas ela segue, ainda que vacilante, até estender a toalha com quatro prendedores. Como esse começo reverbera na formulação de um mundo? Na cena em questão, o vento é aquele com o qual a menina disputa e instaura uma imagem, apresenta um começo e um gesto de afirmação da continuidade, como o choro de Pinóquio. Filmado no interior do Ceará, *Estudo para o vento* constitui um argumento sobre a presença do vento numa pequena vila. Em 2016, as realizadoras decidiram expandir essa exploração e produziram *Aracati*. Em ambos, o vento é quem leva o filme adiante, é responsável por ele; o vento é o que modifica os enquadramentos, a montagem,

tomados a partir da presença do vento na existência. Em *Estudo para o vento*³⁶, a câmera e a captação de som se concentram na vida de uma pequena vila do interior do estado, no movimento dos moradores pelas calçadas e ruas de terra batida. O vento que traz o areal, mas também refresca e agiliza as tarefas de casa, e numa sequência curta vemos a dança da menina ao enfrentar a tarefa do embate. O corpo pequeno, magro, mas determinado, equaciona as forças entre colocar os pregadores e segurar a toalha que ainda não está presa e pode escapar. Depois de posicionar quatro pregadores, por um instante, a menina olha para a tarefa realizada e então se afasta. A ausência de nitidez da imagem dá a entrever os cabelos que voam, enquanto a pequena mão tenta afastá-los do rosto. No longa *Aracati*, um documentário, câmera e captação de som estão diante desse vento que corre o Ceará do sul ao norte do estado, ao final do ano, modificando a paisagem, a composição visual do lugar – as dunas, imagem marcada do litoral cearense, é feita senão disto: areia e vento, “corpo do incerto” (LLANSOL apud BARRENTO, 2019, p. 17). Na imagem recortada do filme, a areia forma um redemoinho no chão, reconfigurando o solo em que se encontra.



Figura 6 - Frame do filme *Aracati*, de Aline Portugal e Julia De Simone (2015)

36 Disponível em: <https://curtadoc.tv/curta/cotidiano/estudo-para-o-vento/> Acessado em 13 de mar de 2020.



Figura 7 - Frame do curta *Estudo para o Vento*, de Aline Portugal e Julia De Simone (2011)

Na condução das imagens e em sua montagem, Portugal e De Simone tocam-nas em sua imprevisibilidade, num aprendizado com o vento, figura de ambos os filmes, à semelhança de como as figuras de Llansol se apresentam no texto: uma exploração da linguagem como invenção de um mundo, como o começo de um mundo. Esse começo, em sua arbitrariedade e presença, se mostra disponível para a mutação, para o jogo da linguagem, na tentativa de alcance do sentido, sabendo que o sentido se desfaz no momento em que é tocado. O vento é a figura com a qual se constrói um modo de vida onde o possível, em algum lugar, existe em abundância, como lemos na *Abertura* do livro *Ardente Texto Joshua*, de 1988: “Note-se_____ mesmo quando escreve, nada está decidido. Tudo está por decidir, mas nada está decidido para que assim *não* seja. (...). Há naquela frase – a que está escrita no caderno –, a disposição de um combate” (LLANSOL, 1998, p. 7). O texto pede senão isto, a disposição de um combate e para um combate, esse que se dá na escrita e na leitura. Nesse enfrentamento, junto das imagens e figuras, com elas, a leitura pode ser uma brecha por onde o fulgor reivindica sua aparição, por onde a mutação pode acontecer.

Parasceve dá continuidade ao projeto de Llansol, pois o *ruah*, segundo Barrento, é “o sopro, a linguagem elementar que ainda não temos, que deixámos de ter” (BARRENTO, 2001, s/p). Desse modo, a criança cumpre mais uma vez sua trajetória na escrita. No livro, o *puzzle* a ser pensado é a infância, essa criança

a quem pertence, por ainda não ter expurgado isso de si, a luminosidade da existência sem impostura. Llansol atravessa essa ideia também quando nos diz que “ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas”, e, ainda, apresenta uma ideia que surge da prática do salto³⁷, que “uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma alma crescendo” (LLANSOL, 2000, p. 45). Llansol pede um leitor como a criança que brinca: no salto, no abandono, no recomeço, na espera. A exemplo do que pede Macedonio Fernández, no *Museu do Romance da Eterna* (2010). Um dos leitores que interessa a Macedonio é o “leitor salteado”, o que não foi “encadernado na continuidade inesperada do teu ler”, (2010, s/p), que burla a sequência linear do livro e escreve um outro pela sua montagem particular. É para ele que o autor dedica o livro, mas uma espécie de dedicação às avessas: como se Macedonio, ao invés de estender o livro para o leitor, se talvez fosse esse o gesto que correspondesse à dedicação, fosse pelo leitor abraçado, recebido: “Ao leitor salteado me acolho” (Idem). No mesmo prólogo³⁸, Macedonio conversa diretamente com esse leitor desejado:

Quis distrair-te, não corrigir-te, porque ao contrário és o leitor sábio, pois praticas o entreler que é o que mais forte impressão lavra, conforme minha teoria de que os personagens e os fatos só insinuados, habilmente truncados, são os que ficam na memória (FERNANDEZ, 2010, s/p).

A infância, lugar de invenção da linguagem, desconhece a impostura da língua e segue desmontando a semântica, sendo Mestre de Legênciã para a mulher, entrando em seu pátio da Lembrança, ao que ela lhe diz: “‘Dou-te meu corpo maleável para exprimires a tua linguagem. Vê o que fazer de mim’. A resposta veio pronta: ‘Sobrarão corpo e cabriolas para ti’” (LLANSOL, 2001, p.

37 Ricardo Piglia, em seu livro *O último leitor*, aponta outros modos de leitura: “Um leitor é também aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente” (2006, p. 21). Para o crítico argentino, o romance (e para nós, o texto, qualquer texto) “é o contexto e o comentário daquilo que se lê” (2006, p. 22). Piglia também recupera a ideia da leitura à mercê das intempéries, formulando “a má leitura, o entorpecimento, as interferências corporais. O equívoco, a distorção” (2006, p. 169).

38 Macedonio Fernández não escreveu o *Museu do Romance da Eterna* com um formato acabado de livro, mas assim o conhecemos pela reunião desses prólogos a partir de uma decisão de seus herdeiros. Em sua tese de doutoramento, o pesquisador e tradutor Davi Pessoa Carneiro Barbosa aponta para a dificuldade que é lidar com esse espólio tendo em vista os formatos mais comuns em que são apresentados, como livros e catálogos: “Como Macedonio abandonava seus papéis, então o que se experimenta é, além de uma escritura que se deixa penetrar por aquilo que a engendra, uma nova *com*-posição a cada nova edição.” (BARBOSA, 2013, p. 64).

59). Sobra o corpo, que é parte da mulher, inseparável. E sobram também cabriolas: o salto da cabra, firme e ágil.

4

Notas conclusivas: A dificuldade de ler

Logo depois que finalizei a escrita do último capítulo dessa tese, no momento em que me preparava para fechar esse ciclo (não só da escrita, mas de todo o doutorado), o mundo (e nessa acepção não se trata de um mundo, mas dos muitos países que compõem o mapa configurado entre Ocidente e Oriente, demarcações políticas), era tomado pelo coronavírus, um tipo de ameaça à saúde dos seres que vinha se alastrando desde dezembro de 2019 pela China. Em janeiro já recebíamos notícias sobre a rapidez da contaminação e a alta letalidade determinada por certas circunstâncias do Covid-19, a doença causada por esse vírus. No final de fevereiro e começo de março a Itália registrava um crescimento exponencial dos contágios e dos mortos. Mas só foi em meados de março que nós, no Brasil, nos apercebemos da gravidade do problema, quando a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou pandemia no dia 11. Dois dias depois o governador do Rio de Janeiro assinou um decreto³⁹ em que suspendia as atividades de escolas e universidades públicas, incentivando o setor privado a fazer o mesmo. A medida foi seguida por outros governadores, prefeitos, instâncias públicas e privadas. Só o presidente e apoiadores se mantinham na negação dos efeitos do coronavírus.

Fomos, então, tomadas e tomados pela paralisia da surpresa frente ao quadro que se desenhava. Encontramo-nos, numa sexta-feira 13, na beira do abismo: como proceder diante desse vírus, letal e desconhecido? À medida que o isolamento físico como método de contenção do contágio ia se estabelecendo, a profusão de falas e vozes ia se tornando zumbido indiscernível: muito conteúdo chegava aos aparelhos de celulares, TVs e computadores ligados à rede. Pelas muitas instruções de como lavar as mãos e de como chegar em casa nos apercebíamos também da discrepância entre o alcance da ameaça do vírus e a nossa (in)capacidade de lidar com ele. Essa ameaça, invisível, chegou exigindo uma nova configuração espacial, novas rotas, outros modos de relação, interrompendo drasticamente a continuidade: dos percursos, das leituras, das ações. A economia, a administração da casa de cada país, precisou ser revista, a evidência do sistema econômico hierarquizado e calcado no lucro provou mais uma vez sua

³⁹ A notícia pode ser vista no link: http://www.rj.gov.br/NoticiaDetalhe.aspx?id_noticia=5465 Acessado em 30 de março de 2020.

seletividade⁴⁰, ainda que não haja ninguém fora do contágio. O consenso é sobre a profundidade e expansividade da crise (apesar dos negacionistas), mas não sobre os meios de lidar com ela, nem diagnósticos que apontem uma saída evidente para além do isolamento físico. No cotidiano instável que passamos a viver, ao lidar com algo tão radical, os gestos se dão no escuro. Se, como tenho tentado mostrar ao longo desse trabalho, a existência se dá como leitura e como escrita, qual o texto temos diante de nós quando estamos diante de uma pandemia? A essa pergunta seguiu-se outra, mais circunscrita ao meu cotidiano: como voltar para o texto escrito sob uma organização social agora que as folhas do livro do mundo estão soltas e dispersas pelo chão? Ou, ainda, como reconstituir os passos e rerepresentar o presente, agora radicalmente enigmático?

A escolha por uma escrevente tão particular quanto Maria Gabriela Llansol, antes até do início do doutorado, foi uma escolha na direção de um desconhecido com quem convivia. Um desconhecido propositor, construtor de imagens, destruidor dessas mesmas imagens, articulado com interlocutores de muitos tempos, de muitas linguagens. Interessava-me pelo enigma que habitava essa escrita minuciosa e ativa, dedicada a pensar sobre uma herança que se instaurou, também, na formação sociocultural brasileira; ao longo do percurso do doutorado ficava mais evidente que queria investigar sobre o que herdamos de uma cultura judaico-cristã e como a palavra habita a possibilidade de irrupção nesse mundo instituído. Llansol, por sua escrita abundante, por sua incursão pelo pensamento a propósito da própria escrita, das questões que orbitavam esses textos, foi uma companheira incansável e inesgotável. Essa foi, também, a dificuldade expressa da pesquisa.

A partir de uma escrita tão densa, a volta de Llansol (e Augusto Joaquim, seu companheiro) para Portugal me pareceu um recorte importante para pensar o que parecia ser uma outra intenção de escrita, depois das duas trilogias em que o texto como espaço de batalha vinha sendo explorado. Esse recorte veio da leitura de Maria Etelvina Santos, quando pude acompanhar suas aulas em Lisboa. Senti que era um bom *começo*, arbitrário e potente como os começos, de como

40 Sobre a incapacidade do capitalismo de lidar com uma crise gerada por ele, a entrevista do economista Luiz Gonzaga Belluzzo é particularmente lúcida. Segundo ele coloca, “as medidas convencionais não resolvem mais, não é à toa que a França e a Espanha estão estatizando as empresas. Não deve haver limite para intervenção do estado porque não tem limite para a crise, não estamos falando numa situação normal, essa crise é muito profunda”. No link: <http://www.ihu.unisinos.br/597277-nao-deve-haver-limite-para-intervencao-do-estado-porque-nao-ha-limite-para-a-criese-entrevista-com-luiz-gonzaga-belluzzo> Acessado em 30 de mar. de 2020.

demarcar a tarefa do pensamento. *Contos do Mal Errante*, como a publicação que guardava esse recorte, publicada um ano após esse retorno, indicou a presença do amor como modo de relação com um mundo, um amor ímpar, *infante* em sua expressividade, amor que me acompanharia, como questão, pela feitura dos outros dois capítulos. A cada elaboração sobre a decepção e a infância da linguagem, o amor exigia sua volta, estar ali mais uma vez. Apareceram os amantes, que são de muitas formas e habitam a comunidade dos sem comunidade. Textos, descobertas, sala de aula, o amor em questão na tese era replicado em muitas outras instâncias, se provando ser também encontro, como Llansol parece dizer. Sem harmonia, em disputa.

Como espelho da existência, a escrita trouxe também o medo, a investigação sobre seus modos de aparição, seus efeitos. A escrita da tese então avançava, vacilante, na experimentação das articulações, das proximidades, das conversas, explorando e testando o inaparente que está na leitura, assumindo riscos. O medo foi também um companheiro instável e incansável, sem possibilidade de captura. No segundo capítulo me demorei com ele, acionando os gestos da mulher de *Parasceve* como aliados. A mulher, como o mundo agora, vê o medo aflorar quando o ordenamento que já conhece e para onde ela por vezes volta está revoltado e modificado. Na escrita de Llansol, é o *ruah* que avança sobre o medo, o sopro que anima a existência. O *ruah* com que a infância brinca e do qual ela é feita. Com ele a linguagem se reinventa, com ele é possível entregar cartas.

Escrever uma tese nos quatro anos que antecederam a crise que estamos vivendo e que a tudo modificou é um pequeno aprendizado diante do que o vírus tem provocado e alterado entre as formas de vida e as transformações de mundos, mas, ao mesmo tempo, um aprendizado pessoal muito amplo. A partir de seu trabalho, Llansol pode tocar a experiência radical da reescrita do mundo – com a leitura e pela leitura. A ideia que forjou essa tese é e sempre foi a possibilidade que a leitura permite de provocar aberturas na existência e daí experimentar um outro mundo. Talvez seja nossa tarefa de agora. Propor uma leitura para *ler o que não foi escrito*, como faz o profeta. A pandemia, para nós, é esse texto desconhecido, explícito, ainda que inacessível.

A figura do profeta aparece no primeiro capítulo. Ali aparece também Silvina Rodrigues Lopes, para quem os profetas são aqueles que “leram não aquilo que estava ao alcance de um conhecimento, o que era demonstrável, mas o

que só cada um podia ler, o que ousava desafiar o reino (dos céus) das certezas e das possibilidades” (2014, p. 82). Os profetas são seres que ocuparam e ocupam um lugar específico nas comunidades, ao longo do tempo, ganharam um nome por investigarem e apresentarem as palavras e os textos sem leitura: tinham diante de si o desconhecido, o presente, e neles percebiam as marcas do futuro. Tornar-nos-emos todos profetas diante do desconhecido trazido pela pandemia? Como? Qual presente estamos vivenciando? As certezas e as possibilidades do reino dos céus foram desafiadas, mas não por um profeta. Nesse momento, o que fica evidente é uma *dificuldade de ler*:

Há pouco menos de sete anos, em 2012, Agamben fazia uma intervenção em Roma, na Feira das Pequenas e Médias Editoras, com o título *Sobre a dificuldade de ler*, em que convidava os ouvintes à seguinte reflexão:

Gostaria de lhes sugerir que prestassem atenção aos seus momentos de não leitura e de opacidade, quando o livro do mundo cai das suas mãos, porque a impossibilidade de ler lhes diz respeito tanto quanto a leitura e é, talvez, tanto ou mais instrutiva do que esta (AGAMBEN, 2018, 106).

A partir do pequeno texto de Agamben, inserido em *O fogo e o relato* (2018), mas publicado anteriormente pela Revista Cult (2012), é possível dizer que o *não saber* vive uma duplicidade equivalente: não ter diante de si um livro é da mesma solicitação do que ter um livro nas mãos. Em sua exposição, o filósofo indica três momentos em que a dificuldade de ler se impõe: quando a acédia acometia o monge da Idade Média que, por ser monge, dedicava a vida às escrituras; quando estamos a falar do analfabetismo (e Agamben, por ser leitor de José Bergamín, também está falando do analfabetismo de que este trata); e quando alguns livros, cruciais para o pensamento, não compõem a lista dos vendidos e ficam esquecidos nas prateleiras das livrarias, restritos a um círculo pequeno de leitores acadêmicos, por exemplo, ou nem a eles (a intervenção dessa fala, vale lembrar, foi feita numa feira de editoras pequenas e médias). No primeiro caso, o monge, como o estudante, é acometido pela melancolia, a dispersão: “A saúde da alma coincide aqui com a legibilidade do livro (que é também, para o medievo, o livro do mundo), o pecado, com a impossibilidade de ler, com o tornar-se ilegível do mundo” (AGAMBEN, 2018, p. 106). Já não entendemos a ilegibilidade como

um pecado, mas o que estamos atravessando nesse momento se não a ilegibilidade do mundo?

Na segunda situação, Agamben recupera o livro de um poeta peruano, César Vasllejo, e a dedicatória que este faz de seu livro para os analfabetos – aqueles impossibilitados pela leitura: este livro, portanto, “é destinado a olhos que não podem lê-lo e foi escrito com uma mão que, em um certo sentido, não sabe escrever” (2018, p. 107). Um certo sentido: o poeta escreve, mas quando escreve inaugura um mundo novo, põe no texto o que ainda não foi dito, da esfera do *não saber*. O poeta propõe um mundo desconhecido. No último caso dos exemplos apresentados por Agamben em sua fala, o que fica a partir da conversa com editores é a tentativa de insistir numa *exigência* de leitura dos livros que não foram lidos. Mas a pergunta que o texto nos direciona é e nos interessa é qual a situação da leitura quando não há escrita, mas também quando uma escrita não tem leitura?

4.1. Extrair a aprendizagem

Nesse contexto é que preciso escrever uma despedida para um trabalho de quatro anos e pensar: em que real essas páginas se projetam? A pandemia embota a visão e os gestos, inclusive aqueles direcionados para uma tese, quando é necessário assumir os riscos. Qual leitura – e, portanto, escrita – possível diante desse quadro que nesse momento achata a possibilidade de visão, *exigindo* um estar presente e ativo? Agamben não chega a se demorar sobre o que diz em relação a essa exigência de leitura, mas pressupõe-se, a partir de *O que é contemporâneo? e outros ensaios* (2009), uma exigência de leitura que pense as sombras tanto quanto as luzes de cada tempo. Ser contemporâneo, para o filósofo italiano, é estar atento ao presente e às sombras inerentes a ele, que a ele dão corpo e existência, já que “o presente não é outra coisa senão a parte do não-vivido em todo o vivido” (2009, p. 70). E o não-vivido esse desconhecido incalculável e inenarrável do que foi vivido. A sugestão de Agamben é, portanto, acolher o incômodo que é estar diante do indizível e do silêncio, em vibração com essa tarefa. Sugestão que soa como um acinte diante das condições em que nos

encontramos: como acolher o desconhecido quando outras tantas violências já estão em curso?

O que nos parece importante – ou que nos chega como urgência – tem mais a ver com uma continuidade da produtividade ao qual já nos dedicávamos antes de nos isolarmos em quarentena. Manter o ritmo, as tarefas, a escola funcionando. Uma produtividade que exige massivamente e não considera as particularidades de cada ser que recebe essa demanda. Pelo meu trabalho como professora, a demanda da escola em funcionamento me chegou com mais força. Lamentei ainda mais não ter tocado num universo importante para Llansol, as escolas que montou na Bélgica, para filhas e filhos de estrangeiros.

Em muitos escritos, Llansol deixa marcas de como esse cotidiano coloca importantes perguntas para o pensamento. Numa anotação de 9 de setembro de 1977, por exemplo, Llansol escreve: “Crianças – não comunidades educativas, mas espaços de tensão e de ternura; o que tenho para dar-lhes está defasado em relação às perspectivas dos pais” (LLANSOL, 2010, p. 77). Reproduzido em *Um Arco Singular, Livro de Horas II*, o fragmento reverbera outro do mesmo ano, em 22 de outubro: “Voltam as pressões sobre nós. Sem a nossa acção educativa as crianças não serão senão semi-educadas? Nós evoluímos demasiadamente. Nós, quem somos? Uns excelentes pulhas ou uns meio iluminados?” (2010, 96). A escola se transformava num espaço de aprendizado para crianças e adultos, processo espelhado em muitos escritos seus. Formada em Ciências Pedagógicas, ela vê na escola tradicional um modelo defasado, “separado da vida, onde o real só penetra em forma de representações. Centra-se, assim, na figura do Mestre, sujeito detentor do saber e modelo de identificação” (LLANSOL, 2018, p. 141). E sabe que o modelo de *transmissão* de conhecimento, esse que valoriza o conteúdo em detrimento do aprendizado, ao invés de pôr em questão o modelo de vida, reforça-o. Para Llansol, a escola, “ao reproduzir as relações hierarquizadas de concorrência e competição, reproduz o sistema social” (2018, p. 142)⁴¹. Diante da criança, esse desconhecido feito à semelhança do homem, mas que não fala, a

41 Podemos reconhecer esse modelo em escolas brasileiras e também na América Latina. O documentário *A educação proibida* (2012), dirigido pelo argentino Germán Doin, apresenta falas de estudiosas, estudiosos, pedagogas e pedagogos dedicados no cotidiano a pensar e trabalhar diretamente com crianças e jovens em escolas. Um deles, Carlos Calvos Muñoz, atenta para uma discrepância entre a narrativa que responsabiliza o estudante pelo seu fracasso na escola quando, na verdade, o sistema educacional tradicional é que se sustenta nesse fracasso. Muñoz lembra lugar: “o que se ensina (na escola)? Verdades que estão no mapa, não no território”. O documentário está aqui: <https://youtu.be/OTerSwwxR9Y> Acessado em 30 de mar. 2020.

escola se retrai, porque o fora da escola também se vê sem possibilidade de movimento. A decisão de me debruçar sobre a infância veio tarde em relação às outras questões exploradas, de modo que a escola como aquela que continua um *modus operandi* social, na demanda por um conteúdo e por uma produtividade incessante, se apresenta como uma questão importante para a continuidade da pesquisa.

José Bergamín, de algum modo, expande essa conversa sobre escola quando escolhe o termo analfabetismo como o que se contrapõe à cultura literal e não imaginativa reproduzida na escola. A cultura que privilegia a ordem alfabética e está sustentada na letra, não na palavra – esta inventiva, material de manuseio de invenção de um mundo. Para Bergamín, “o poder das trevas de nossa ignorância, o poder espiritual do analfabetismo, é fazer luzir de um modo incompreensível em nós a precisão da verdade” (2012, p. 64). Bergamín parece dizer de um desconhecido que nos acompanha mas que não está colado imediatamente à produtividade a moldar a existência. Parece mais dizer de algo que se nos apresenta num estranhamento com a linguagem, um estranho com o qual é possível se demorar e então se acostar, se deixar sentir. Assim é que o trabalho como pesquisadora, como pesquisador, parece não se descolar do mergulho na “profundidade de nossa sombra” (2012, p. 64), como afirma Bergamín citando Giordano Bruno. No segundo capítulo, era essa a ideia que estava em jogo: o que é preciso decepar, abandonar para que seja possível penetrar na profundidade de nossa sombra? Ou, em outras palavras, para que o pensamento se mova? Talvez como sugere Wilson Bueno, diante do antílope:

extrair a aprendizagem: nenhum homem em toda a Terra alcançará aprisionar, na caixa-do-peito, o coração indomável do antílope.

Desnecessário lembrar o quanto, acorrentados neste apartamento, temos sido o zôo, a gangorra, a grade, a gangrena. (BUENO, 1997, p. 48)

Os seres de Wilson Bueno, em *Manual de Zoofilia* (1997) assumem formas inacabadas, anatomias então partilhadas, sem medidas sem comparativos, uma grandeza em si mesma. Têm seus rompantes de libertação e de crueza, experimentam a vida como invenção e batalha. Experimentam pela escrita para

torná-la outra, e quem sabe fazer da experiência no mundo a experiência de alteridade radical, ser tomado pelo outro e ser também a grade que nos aprisiona e a gangrena que dilacera o corpo.

Abraçar o obscuro também como o faz o mago Tzinacán, no conto *La escritura del dios*, em *El Aleph* (2009), que, preso pelo conquistador Pedro Alvarez, viu seu templo ser destruído e foi obrigado a passar o resto da vida numa prisão com um vizinho só, o jaguar (e o contato pontual com o carcereiro, que fazia descer a comida e a água). Ao passar dos anos, aprendendo sobre o lugar então habitado, o ser ali do outro lado, meditando sobre a condição da vida e o sentido da existência, o mago relata que “*fue entrando en posesión de lo que ya era mío*” (BORGES, 2009, p. 100). Atravessou as gerações, pensou na dimensão de cada existência, lembrou que a vida segue se alimentando de outra vida. Procurava a fórmula que desvelasse os segredos do mundo, a palavra do deus, a chave que todas as portas abrisse. Mas quando chegou nesse *sentido*, nessa frase em que conteria o mundo, em que estaria desvendado o segredo do deus, Tzinacán cala, não pronuncia a fórmula, se deixa estar na obscuridade:

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. (BORGES, 2009, p. 104).

A morte é só mais um modo de manter o silêncio, que é de um homem de tantos outros mais. Para Llansol, a morte “é um carvão aceso” (2013, p. 9), agente que aciona o fio da memória e desencadeia, a partir dos objetos, da herança e das muitas imagens da família uma das marcas indeléveis de cada história. A morte é a mutação da linguagem e encontra em Témia sua companhia inseparável: “há trinta anos dali saí correndo, não só para fugir mas para encontrar *quem sou em Témia* que cresce debaixo da minha própria pele” (LLANSOL, 2013, p. 30). Em *Um Beijo Dado Mais tarde*, fica explícita a textualidade de uma configuração que rasga o núcleo familiar para a mutação. A fórmula conhecida nunca foi proferida, por isso a tarefa é feita pela insistência e pela continuidade. O texto não oferece nenhuma garantia, por isso vale deixar uma pergunta como orientação: qual leitora e qual leitor são possíveis diante do texto instável do mundo de agora?

Como deixar as perguntas ativas, como se movimentar no escuro? Llansol sugere que estejamos com o mundo como estamos com um cão:

compreender um texto é como compreender um cão, uma
previsão do tempo
ou seja,
é aceitar que não se fala,
que não se compreende, excepto pela companhia,
é não confiar no tempo que fará
vê-lo como prometido e como incerto
como nadas objectivos que podem ser o algo concreto a que meu
corpo se liga (LLANSOL, 1998, p. 74)

5

Referências Bibliográficas

Bibliografia de Maria Gabriela Llansol

LLANSOL, Maria Gabriela. **A literatura, muitas vezes**. In: *Caderno de Leitura n.92*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

_____. *Amar um cão*. Sintra: Colares Editora, 1990.

_____. *Amigo e Amiga – Curso de Silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

_____. *A Restante Vida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014a.

_____. *Cantileno*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. *Carta ao legente*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 1998.

_____. *Carta de Llansol a Eduardo Prado Coelho*. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2011/10/31/carta-de-llansol-a-eduardo-prado-coelho/>>, acessado em 2 abril de 2018.

_____. *Causa Amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

_____. *Contos do Mal Errante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Diálogo com Llul**. In: *Caderno de leitura n. 43*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

_____. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a.

_____. *Finita. Diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b.

_____. *Inquérito às quatro confidências: Diário III*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Lisboaleipzig. O encontro inesperado do diverso / O ensaio de música*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014b.

_____. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *O Livro das Comunidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014c.

_____. *O raio sobre o lápis*. Lisboa: Com. Europália, 1990.

- _____. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- _____. **O sexo de ler**. In: LOUYS, Pierre. *O sexo de ler de Bilitis: canções em prosa rítmica*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- _____. *O sonho de que temos a linguagem*. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 143/144, p.7-18, janeiro-junho, 1997.
- _____. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- _____. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assirio e Alvim, 2007.
- _____. *Os pregos na erva*. Lisboa: Portugália, 1962.
- _____. *Parasceve*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- _____. *Uma vida de escrita. De Campo do Ourique... Ao infinito*. Lisboa: Espaço Llansol / Mariposa Azual, 2018.
- _____. *Um arco singular. Livro de Horas II*. Lisboa: Assirio e Alvim, 2010.
- _____. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

Textos críticos sobre Maria Gabriela Llansol

- BARRENTO, João (org.). **A voz dos tempos e o silêncio do tempo - o projecto inacabado da História em O livro das comunidades**. In: *Jade - Cadernos llansolianos no. 6*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de estudos llansolianos, 2005.
- BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina (org.). *Llansol: a luminosa vida dos objectos*. Lisboa: Mariposa Azual, 2012.
- _____. “*Nada ainda modificou o mundo...*” Actualidade de Llansol. Lisboa: Mariposa Azual, 2010.
- _____. *O que é uma Figura? Diálogos sobre a Obra de M. G. Llansol na Casa da Saudação*. Lisboa: Mariposa Azual, 2009.
- _____. **Teoria da decepção**. In: *Portal de notícias Público*. Disponível no link: <https://www.publico.pt/2001/09/22/jornal/teoria-da-decepcao-162088> (acessado em 06 jun de 2019).
- FENATI, Maria Carolina. *Partilha do incomum*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.
- _____. *Três vazios. Leitura de Geografia de Rebeldes de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Edições Vendaval, 2009.
- JOAQUIM, Augusto. **Como começam as cidades**. In: DICKSON, Emily. *Bilhetinhos com Poemas*. Colares: Ed Colares, 1995.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Maria Gabriela Llansol. A Restante Vida ou um homem chamado João*. In: **Sobreimpressões. Estudos de literatura portuguesa e africana**. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção (Sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*. Lisboa: Averno, 2013.

SANTOS, Maria Etelvina. *Como uma pedra-pássaro que voa*. Llansol e o improvável da leitura. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O Beijo Partido*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2004.

SARMENTO, Paulo. **Procurar um cão em Lisboaleipzig 2 – o ensaio de música**. In: *O que é uma Figura? Diálogos sobre a Obra de M. G. Llansol na Casa da Saudação*. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

SOARES, Maria de Lourdes; BERARDINELLI, Cleonice; SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Quem me chama: a escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol*. 1994. 304 f. Tese (Doutorado)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?arqtese=1994-SOARES_M_L.pdf>

ZINGANO, Erica. *Livro em deriva, percursos do EU no drama-poesia de Maria Gabriela Llansol*. 2011, 236 p. Dissertação. Universidade de São Paulo.

Bibliografia expandida

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

_____. *Infância e História*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O aberto – o homem e o animal*. Trad. Ana Bigotte Vieira, André Dias. Lisboa: Edições 70, 2002.

_____. *O fogo e o relato*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009

_____. *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMEIDA, Alexandra Vieira. “Bataille e San Juan de la Cruz: a linguagem do excesso erótico”. In: **outra travessia**, n. 5. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura, 2005.

ANTELO, Raúl. **La comunità che viene. Ontologia da potência**. In: Georg Otte e Sabrina Sedlmayer (org). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ARIÈS, Philippe. *História social da infância e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2a ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro; ANTELO, Raúl; FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *A escritura ambivalente: Elsa Morante-Macedonio Fernández* Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2013. 243 p.

BARRENTO, João. *A chama e as cinzas. Um quarto de literatura portuguesa (1974-2000)*. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

_____. *Ler o que não foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

_____. *O género intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. *A faculdade mimética*. s/t. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970

BERGAMIN, José. *A arte de birlibirloque; A decadência do analfabetismo*. Trad. Gênese de Andrade. São Paulo: Hedra, 2012.

BINES, Rosana Kohl. *A grande orelha de Kafka*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOT, Jean. (sem título, prefácio). In: *O sinete egípcio*. Ossip Mandelstam. Trad. Sérgio Moita. Lisboa: Hiena EDotira, 1993.

BOFF, Leonardo. **A nova teologia do Ecoceno. Entrevista com Leonardo Boff.** Por Annachiara Sacchi. Trad. Moisés Sbardelotto. In: *Revista IHU Online*. 2020

BORGES, Jorge Luis. **El Aleph**. In: *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009

_____. *A supersticiosa ética do leitor*. In: *discussão*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BORGES, A. *Eu leio assim este livro*. In: **O Livro das Comunidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014

_____. **Texto para A Restante Vida**. In: *A Restante Vida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

BRUNO, Giordano. *Os vínculos*. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. *Tratado da magia*. Trad. Rui Tavares. São Paulo: Martins, 2008.

BUENO, Wilson. *Manual de Zoofilia*. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

CACCIARI, Massimo. **Nomes de lugar: confirm**. Trad. Giorgia Brazzarola. In: *Revista de Letras*, São Paulo, n. 45: p. 13 - 22, 2005

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antônio. **A personagem do romance**. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

CANETTI, Elias. *Sobre os escritores*. Trad. Kristina Michahellis. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das Maravilhas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.

CELAN, Paul. *O meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

COLOMINA, Beatriz. *Sobre la arquitectura, producción y reproducción*. Santiago: Ediciones Arq, 2018.

COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

CRUZ, São João da. *Poemas selecionados*. Tradução Hugo Langone. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

DEGUY, Michel. *A Rosa das Línguas*. Trad. Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus Editora, 1991

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Revista *Pós*:. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

DINCKINSON, Emily. *Bilhetinho com Poemas*. Trad. Ana Fontes. Sintra: Colares Editora, 1995.

_____. *Não sou ninguém. Poemas*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006

ESPOSITO, Roberto. *Communitas*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2007.

ESPOSITO, Roberto. **Dom e dever – entrevista com Roberto Esposito**. Entrevista concedida a Franco Melandri e Sergio Sinigaglia. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Chão da Feira, s/d. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/cadernos/dom-e-dever-entrevista-com-roberto-esposito/>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

FARINELLI, Franco. *A invenção da Terra*. São Paulo: Phoebus, 2012.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museu do Romance da Eterna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. 19ª ed., 2002. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Apresentação**. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Sete aulas. Sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GIL, José. *Portugal, hoje. O medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

GUSMÃO, Manuel. **O amor ímpar ou o terceiro incluído (fragmentos de uma leitura)**. In: *Contos do Mal Errante*. Lisboa: Assírio e Ailvim, 2004.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. Biblioteca Virtual Universal, 2003

HOMERO. *Odisseia*. Trad: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. O jogo como element da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HURSTON, Zora Neale. **O que os editores brancos não publicarão**. In: *Ayé: Revista de Antropologia*. No 1, v 1, 2019

JABÈS, Edmond. *Del desierto al libro*. Córdoba: Alción editora, 2011.

JOAQUIM, Augusto. **Como começam as cidades**. In: *Bilhetinho com poemas*. Emily Dickinson. Sintra: Colares Editora, 1995.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Um artista da fome**. In: *Essencial Franz Kafka*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

LARROSA, Jorge. **O enigma da infância: ou o que vai do impossível ao verdadeiro**. In: _____. *Pedagogia profana: danças, piruetas e máscaras*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. No link: <http://www.lite.fe.unicamp.br/cursos/ep403/txt3.htm>

LEITE, Sebastião Uchoa. *Jogos e enganos*. Rio de Janeiro: Editora 34; Editora UFRJ, 1995

LIMA, Manoel Ricardo de. **Carta, acrobacia, exílio e cupim ou *Eu volto amanhã!*** In: *Revista Trama Interdisciplinar*. São Paulo, v.5, n.3, p.20-30, dez/2014.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Comunidades da exceção*. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

_____. **La extrañeza en común**. In: *Devenires XI*. n. 22, 2010, p. 89-108

_____. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Editora Língua Morta, 2017.

_____. *O nascer do mundo nas suas passagens – dissensus*. Revista Intervalo, n. 6. Lisboa: Vendaval, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo. Existência e literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

MANDELSTAM, Ossip. *O sinete egípcio*. Trad. Sérgio Moita. Lisboa: Hiena Editora, 1993.

_____. **Del interlocutor**. In: *Nombres. Revista de Filosofía*. n. 6. 1995. s/p

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora*. Trad. José Gerlado Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

_____. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MOURÃO, José Augusto. **Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol**. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 143/144, Jan. 1997, p. 80-86.

NANCY, Jean-Luc. *O pensamento despojado*. Trad. Daniel Barbosa Cardoso, Eclair Antonio Almeida Filho e Josina Nunes Magalhães Roncisvalle. São Paulo: Lumme Editor, 2015

_____. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da feira, 2014.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. *Lobisomem, sem ameaças*. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal, ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFaetano SC, 2011.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda*. Trad. Cecília Gonzáles. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica – qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

- STUDART, Júlia. *Arquivo debilitado: o gesto de Evandro Affonso Ferreira*. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.
- TAVARES, Rui. **Introdução**. In: BRUNO, Giordano. *Tratado da magia*. Trad. Rui Tavares. São Paulo: Martins, 2008.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- WALDMAN, Berta. **Xeque mate: o rei, o cavalo e a barata, em *A Paixão Segundo G.H.***. In: *Travessia revista de literatura*. n. 32, p. 149 - 165, jul. 1999.
- WEIL, Simone. *Gravity and grace*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.
- WOOLF, Virginia. *Cartas íntimas a Vita Sackville-West*. Trad. Ana Fontes. Colares: Colares Editora, 1994.
- _____. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- YATES, Frances. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. Trad. Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.